FOLIA HISTORIÆ ARTIUM

21

Seria Nowa

POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI

KOMISJA HISTORII SZTUKI

KRAKÓW 2023

Seria pierwsza (tomy I–XXX) wydawana była przez Polską Akademię Nauk
– Oddział w Krakowie

Komitet Redakcyjny
Tim Ayers (University of York, Wielka Brytania)
Arnold Bartetzky (Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa, Leipzig, Niemcy)
David Crowley (Royal College of Art, London, Wielka Brytania)
Thomas DaCosta Kaufmann (Princeton University, USA)
Marcin Fabiański (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
Sergiusz Michalski (Eberhard Karls Universität Tübingen, Niemcy)
Jan Ostrowski (Polska Akademia Umiejętności, Kraków)
Ulrich Pfisterer (Ludwig-Maximilians-Universität München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Niemcy)

Redakcja
Wojciech Bałus (redaktor naczelny)
Dobrosława Horzela (redaktor prowadzący)
Wojciech Walanus (sekretarz redakcji)

Recenzenci tomu
Magdalena Barbaruk, Jarosław Jarzewicz, Ryszard Kasperowicz, Magdalena Kunińska,
Lechosław Lameński, Janusz Pezda, Marta Smolińska, Marek Walczak

Adres redakcji
Instytut Historii Sztuki UJ
ul. Grodzka 53, 31-001 Kraków
e-mail: fha.redakcja@pau.krakow.pl

Opracowanie redakcyjne i korekta
Justyna Ostafin

Tłumaczenie streszczeń (z wyjątkiem artykułu V. Korsakovej)
Joanna Wolańska

Odpowiedzialność za przestrzeganie praw autorskich
do materiału ilustracyjnego ponoszą autorzy tekstów

Fundacja
Lanckorońskich

Publikacja sfinansowana przez Fundację Lanckorońskich

ISSN 0071-6723

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons (CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Projekt
iMEDIUS agencja reklamowa sp. z o.o.
ul. Mogilska 69, 31-545 Kraków

Skład
Agencja Reklamowa NOVUM
ul. Krowoderska 66/8, 31-158 Kraków

Dystrybucja
Polska Akademia Umiejętności
ul. Sławkowska 17, 31-016 Kraków
e-mail: wydawnictwo@pau.krakow.pl
www.pau.krakow.pl

SPIS TREŚCI

CONTENTS

Artykuły/Articles

Wojciech Walanus
Powstanie Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności – karta z dziejów instytucjonalizacji dyscypliny 5
The Founding of the Commission on Art History of the Academy of Arts and Sciences: A Page in the History of the Institutionalisation of the Discipline 22

Dariusz Czaja
Paleolityczny sen (jak daleko stąd, jak blisko) 25
A Palaeolithic Dream (How Far Away, How Near) 42

Piotr Pajor
Triumf Jagiełły, triumf Konstantyna, triumf Krzyża. Uwagi o ofiarowaniu relikwiarza brodnickiego kolegiacie w Sandomierzu 43
A Triumph of Jagiełło, a Triumph of Constantine, and a Triumph of the Cross. Remarks on the Donation of the Brodnica Reliquary Cross to the Collegiate Church of Sandomierz 60

Irena Buchenfeld
Jan Bukowski w Towarzystwie „Polska Sztuka Stosowana" (1901–1934?) w świetle najnowszych ustaleń 61
Jan Bukowski as a Member of the 'Polish Applied Art' Society (1901–1934?) in Light of the Most Recent Research 108

Violetta Korsakova
Maszynopis znaleziony w Ossolineum. Władysława Podlachy „Rasy ludzkie i ich typy" 111
A Typescript Found in Ossolineum. Władysław Podlacha's 'Human Races and Their Types' 119

Recenzje

Maria Hussakowska
Agata Jakubowska i przypadek Marii Pinińskiej-Bereś
Agata Jakubowska, *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2022, 350 s. 121

Nekrologi

Andrzej Szczerski
Tomasz Gryglewicz (1949–2022) 125

Kronika Komisji Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności za rok 2022 . . . 129

Listy do redakcji 131

150. ROCZNICA POWSTANIA KOMISJI HISTORII SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI

Sala posiedzeń zarządu Akademii Umiejętności (obecnie Mała Aula – miejsce zebrań Komisji Historii Sztuki PAU), fot. z r. 1894; Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie

Folia Historiae Artium
Seria Nowa, t. 21: 2023 / PL ISSN 0071-6723

WOJCIECH WALANUS
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Instytut Historii Sztuki

POWSTANIE KOMISJI HISTORII SZTUKI AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI – KARTA Z DZIEJÓW INSTYTUCJONALIZACJI DYSCYPLINY*

Półtora wieku temu, 11 czerwca 1873 roku, odbyło się pierwsze, założycielskie posiedzenie Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności w Krakowie. W dziejach polskiej historii sztuki był to niewątpliwie moment przełomowy – po raz pierwszy występowała ona oficjalnie jako odrębna dyscyplina, a jej autonomię potwierdzał autorytet najważniejszej wówczas polskiej instytucji naukowej. Przez pierwsze półwiecze swego istnienia Komisja, której ton nadawali kolejno Władysław Łuszczkiewicz, Marian Sokołowski i Stanisław Tomkowicz, była najważniejszym ośrodkiem badań nad sztuką polską, wskazującym kierunki i metody badawcze, a także ogniskującym prace uczonych z całego podzielonego rozbiorami kraju. Choć dzieje Komisji były już kilkakrotnie omawiane w literaturze[1], wiele problemów, związanych zwłaszcza z pierwszymi latami jej funkcjonowania, zasługuje na wnikliwsze rozważenie. W niniejszym artykule skupię się na okolicznościach powstania Komisji, tworzeniu się programu jej działalności i powołaniu przez nią własnego czasopisma – a więc na kwestiach natury organizacyjno-instytucjonalnej. Odwołuję się zatem do jednej z form historii historii sztuki, które wyróżnił niegdyś Heinrich Dilly, mianowicie historii instytucji historycznoartystycznych, uprawianej najczęściej z okazji jubileuszy – z pełną świadomością możliwej krytyki takiego podejścia[2]. Moje ustalenia opierają się przede wszystkim na aktach Towarzystwa Naukowego Krakowskiego i Polskiej Akademii Umiejętności, zachowanych w Archiwum Nauki PAN i PAU w Krakowie, które wydają się wciąż niedostatecznie wykorzystane w badaniach. Tekst ma przez to zasadniczo charakter faktograficzny: jego celem jest zebranie i uporządkowanie informacji o początkach Komisji Historii Sztuki, co powinno ułatwić dalsze studia nad jej dorobkiem i dziejami samej historii sztuki w Polsce.

Przede wszystkim trzeba postawić pytanie, jakie okoliczności sprawiły, że niemal równocześnie z powstaniem Akademii Umiejętności (dalej: AU) doszło do wyodrębnienia jednostki zajmującej się historią sztuki. W wydanym w 1889 roku *Pamiętniku piętnastoletniej działalności Akademii Umiejętności* inicjatywę utworzenia Komisji

* Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą Narodowy Program Rozwoju Humanistyki w latach 2017–2022, nr projektu 11 H 16008784.

[1] A. Bochnak, *1873–1948*, „Prace Komisji Historii Sztuki", 9, 1948, s. V–VIII; idem, *Historia sztuki*, [w:] *Polska Akademia Umiejętności 1872–1952. Nauki humanistyczne i społeczne. Materiały sesji jubileuszowej Kraków 3–4 V 1973*, Wrocław [et al.] 1974, s. 235–248; L. Kalinowski, *Dzieje i dorobek naukowy Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Umiejętności 1873–1952 oraz powstanie Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego 1882*, [w:] *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. A.S. Labuda, Poznań 1996 (= Prace Komisji Historii Sztuki – Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Wydział Nauk o Sztuce, 25), s. 22–38; A. Małkiewicz, *„Szkoła krakowska" i „szkoła lwowska" polskiej historii sztuki*, [w:] idem, *Z dziejów polskiej historii sztuki. Studia i szkice*, Kraków 2005 (= Ars Vetus et Nova, 18), s. 19–20; W. Bałus, M. Kunińska, *Via media. Polnische Kunstgeschichte und die Geschichte der Kunst in Polen*, „Kunstchronik", 75, 2022, z. 7, s. 337.

[2] H. Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt am Main 1979, s. 22, 46–62. Por. A.S. Labuda, *Wprowadzenie, czyli kilka myśli o uprawianiu historii historii sztuki oraz kształtowaniu się uniwersyteckiej historii sztuki*, [w:] *Dzieje historii sztuki*, s. 10–11 (jak w przyp. 1).

przypisano Józefowi Szujskiemu[3], co powtórzyli (bez powoływania się na to źródło) Leonard Lepszy[4], Władysław Górzyński[5] i Lech Kalinowski[6]. Natomiast Stanisław Tomkowicz, a później Magdalena Kunińska przyznali tę zasługę Władysławowi Łuszczkiewiczowi[7]. Opinie te, formułowane bez szerszego uzasadnienia, zostaną w niniejszym artykule poddane weryfikacji. Z kolei Adam Bochnak przytoczył opartą na nieokreślonym źródle tradycję, według której „myśl zorganizowania Komisji Historii Sztuki narodziła się na jednym z zebrań u Pawła Popiela, w jego kamienicy przy ulicy Św. Jana"[8]. Tradycji tej nie udało się potwierdzić, nie należy jej jednak a priori odrzucać. Urządzane w czwartki spotkania w domu Popiela, znanego polityka i konserwatora zabytków Galicji Zachodniej, odgrywały dużą rolę w życiu intelektualnym Krakowa, a wśród podejmowanych tematów poczesne miejsce zajmowały sztuka i zabytki[9]. Gościli na tych spotkaniach m.in. Łuszczkiewicz (zapewne już od lat sześćdziesiątych XIX wieku), a z czasem także Marian Sokołowski[10]. Paweł Popiel był ponadto aktywnym członkiem Towarzystwa Naukowego Krakowskiego (dalej: TNK), w którym od połowy XIX wieku podejmowano prace z zakresu ochrony zabytków i badań historycznoartystycznych[11]. Właśnie w TNK zrodził się pomysł, którego urzeczywistnieniem stała się później Komisja Historii Sztuki AU.

KOMISJA DZIEJÓW SZTUKI W POLSCE TOWARZYSTWA NAUKOWEGO KRAKOWSKIEGO

Dnia 20 grudnia 1870 roku na posiedzeniu Oddziału Archeologii i Sztuk Pięknych TNK jego sekretarz Władysław Łuszczkiewicz oraz członkowie Jan Matejko, Juliusz Kossak i Karol Estreicher st. złożyli wniosek o utworzenie oddzielnej komisji, której zadaniem miało być „badanie dziejów sztuk pięknych w Polsce"[12]. Sprawę tę omówiła jako pierwsza Danuta Rederowa, a następnie Adam Małkiewicz, warto jednak poświęcić jej ponownie nieco uwagi[13].

Wnioskodawcy zaproponowali dla nowej jednostki nazwę Komisja Dziejów Sztuki w Polsce[14], a jej powołanie uzasadnili w następujący sposób:

> Zważywszy, iż celem głównym Towarzystwa Naukowego Krakowskiego jest badanie naukowe, i to ojczystych rzeczy, zważywszy, że dzieje krajowej sztuki nie są dotychczas umiejętnie zbadane, a tysiące dzieł sztuki w Polsce oczekuje na ich odkrycie – zbadanie tak, aby one weszły w dzieje powszechnej sztuki – podpisani proponują utworzenie osobnej Komisji, której zadaniem będzie: Umiejętne gromadzenie materiałów do dziejów sztuki w Polsce.
>
> Wszakże jeżeli co dzień dowiadujemy się przypadkowo o nowo odkrytych skarbach na tym polu – jeżeli tuż

[3] *Pamiętnik piętnastoletniej działalności Akademii Umiejętności w Krakowie 1873–1888*, Kraków 1889, s. 38.

[4] L. Lepszy, *Władysław Łuszczkiewicz 1828–1900*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce", 7, 1902, z. 1/2, szp. VI.

[5] W. Górzyński, *Rozwój historii sztuki wśród innych narodów i w Polsce*, Włocławek 1912, s. 52.

[6] L. Kalinowski, *Dzieje i dorobek naukowy*, s. 24 (jak w przyp. 1).

[7] S. Tomkowicz, *Władysław Łuszczkiewicz*, „Rocznik Krakowski", 5, 1902, s. 17; M. Kunińska, *Historia sztuki Mariana Sokołowskiego*, Kraków 2014 (= Ars Vetus et Nova, 40), s. 53.

[8] A. Bochnak, *Historia sztuki*, s. 235 (jak w przyp. 1).

[9] S. Estreicher, *Znaczenie Krakowa dla życia narodowego polskiego w ciągu XIX wieku. Odczyt wypowiedziany w „Klubie Społecznym" w dniu 21 października 1931 roku*, Kraków 1931, s. 15; ostatnio P. Dettloff, *Pałac Popielów – przemiany architektoniczne i wystrój wnętrz. W 200-lecie krakowskiej rezydencji rodzinnej*, Kraków 2021, s. 244–252.

[10] P. Dettloff, *Pałac Popielów*, s. 250 (jak w przyp. 9). O wpływie Popiela na młodego Łuszczkiewicza zgodnie wspominają autorzy nekrologów tego ostatniego: L. Lepszy, *Władysław Łuszczkiewicz 1828–1900*, s. V (jak w przyp. 4); S. Tomkowicz, *Władysław Łuszczkiewicz*, s. 15 (jak w przyp. 7).

[11] Zob. przede wszystkim J. Dużyk, A. Treiderowa, *Zagadnienie opieki nad zabytkami w działalności Towarzystwa Naukowego Krakowskiego*, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie", 3, 1957, s. 201–280; A. Małkiewicz, *Między starożytnictwem a naukową historią sztuki. Problemy ochrony i konserwacji zabytków oraz nauki o sztuce w Towarzystwie Naukowym Krakowskim*, [w:] *Towarzystwo Naukowe Krakowskie. W 200-lecie założenia (1815–2015). Materiały konferencji naukowej 9–10 grudnia 2015*, red. J. Wyrozumski, Kraków 2016, s. 195–208.

[12] Archiwum Nauki PAN i PAU w Krakowie (dalej: ANPP), sygn. TNK-121, k. 90v–91. Zgodnie z protokołem Kossak nie był obecny na tym posiedzeniu. Choć większość wykorzystanych w artykule dokumentów TNK została opublikowana, zdecydowałem się cytować także źródła oryginalne, choćby ze względu na dokonaną niedawno zmianę sygnatur akt, które są obecnie dostępne w Internecie: http://inwentarz.tnk.krakow.pl/ (dostęp: 26.04.2023). Ortografia i interpunkcja w cytatach zostały uwspółcześnione.

[13] D. Rederowa, *Z dziejów Towarzystwa Naukowego Krakowskiego 1815–1872. Karta z historii organizacji nauki polskiej pod zaborami*, Kraków 1998, s. 243–247; A. Małkiewicz, *Między starożytnictwem a naukową historią sztuki*, s. 207–208 (jak w przyp. 11). Zob. także wzmianki w: J. Dużyk, A. Treiderowa, *Zagadnienie opieki nad zabytkami*, s. 207, 221 (jak w przyp. 11); U. Perkowska, *Działalność Józefa Kremera w Towarzystwie Naukowym Krakowskim i Akademii Umiejętności*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875). Studia i materiały*, red. U. Bęczkowska, R. Kasperowicz, J. Maj, Kraków 2016, s. 69. Trudno pojąć, dlaczego zrelacjonowane tu fakty tak późno stały się przedmiotem zainteresowania historyków nauki, skoro podstawowe źródło – czyli wspomniany wniosek – zostało wydane drukiem pół wieku wcześniej: D. Rederowa, K. Stachowska, *Ośrodek naukowy krakowski w świetle materiałów Towarzystwa Naukowego Krakowskiego 1841–1871. Wybór źródeł*, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie", 2, 1956, nr 177, s. 139–141.

[14] W innej, niedatowanej i zapewne wcześniejszej wersji wniosku nazwa brzmiała Komisja Historii Krajowej Sztuki, ANPP, sygn. TNK-146, k. 7v.

> obok siedliska naszego znajdujemy budowle – rzeźby – obrazy, które dotąd czekały na sąd znawczy, czyż nie należy zapełnić tę próżnię, jaką sztuka w Polsce w dziedzinie powszechniejszych dziejów jej zajmuje? Usiłowania pewnych osób należy połączyć w całość – badaniom należy dać podstawę znawstwa – któż lepiej, jeżeli nie kółko specjalnych badaczy, jeżeli nie grono wykształconych artystów w całej Polsce, zadaniu temu odpowie?
>
> Siły, jakie Towarzystwo naukowe posiada, zwiększone w ten sposób być mogą znaczną pracowników liczbą, spoza grona Towarzystwa, jak skoro Komisji powoływać wolno tych mężów, na których zdaniu w rzeczach specjalnych polegać będzie można, a którzy będą mieli dobrą wolę do nas przystąpić. Niejedna już praca w tym kierunku została dokonaną w Oddziale naszym – zbadanie klasztoru mogilskiego względem sztuki – opisy ratusza krakowskiego – katalog dzieł sztuki wystawy krakowskiej – wiele prac dokonali członkowie – inne są zamierzone – połączmy te usiłowania razem – dajmy światu dzieła sztuki, które Polska stróżuje – dajmy te nazwiska artystów, którzy na tej ziemi zasługi położyli – osądźmy ich dzieła sprawiedliwie – oto zadanie nasze[15].

Grono miało zatem działać na wzór istniejących już w TNK komisji (np. historycznej, fizjograficznej), ta formuła organizacyjna pozwalała bowiem dokooptowywać współpracowników niebędących członkami Towarzystwa. W skład Komisji Dziejów Sztuki w Polsce mieli wchodzić przede wszystkim artyści i architekci, obok „specjalnych badaczy krajowej sztuki", kolekcjonerów („zbieraczy") i dyrektorów zbiorów. Grono to miało dzielić się na pięć sekcji: malarstwa, architektury, rzeźby, sztycharstwa i medalierstwa[16], a podstawowym obowiązkiem jego członków miało być gromadzenie w TNK materiałów do dziejów sztuki – „w rozprawach lub rysunkach, lub fotografiach". Wniosek dość szczegółowo opisywał zadania i oczekiwane rezultaty prac komisji: sporządzenie „krytycznego spisu" prac drukowanych dotyczących dziejów sztuki w Polsce; prowadzenie przez poszczególne sekcje rodzaju katalogu czy inwentarza („księgi") zabytków sztuki, które zostały „naocznie" zbadane; gromadzenie w bibliotece TNK publikacji oraz różnego rodzaju reprodukcji dzieł sztuki („rysunki – fotografie – odlewy gipsowe"); tworzenie filii oraz swego rodzaju sieci kontaktów – „związku głównych miast dawnej Polski za pośrednictwem korespondencji"; wreszcie wydawanie pod egidą TNK własnego rocznika[17].

Nie ulega wątpliwości, że pomysł powołania takiej komisji wyszedł od Władysława Łuszczkiewicza[18]. Świadczy o tym list, który 25 października 1870 roku skierował on do Jana Matejki, Juliusza Kossaka i Józefa Łepkowskiego z prośbą o opinię na temat tego pomysłu oraz wyjaśnieniem swoich motywów: „Być może, że zmuszony do wykładu dziejów krajowej sztuki w roku zeszłym, poznałem pustki na polu badania krajowej dziejów sztuki i to mię do tego popycha kroku, ale więcej nad to potrzeba wspólnej pracy na tej gałęzi, która do nas przynależy"[19]. Choć pojawiające się we wniosku określenie „krajowy" mogłoby sugerować ograniczenie zakresu prac komisji do Galicji, Łuszczkiewicz z pewnością myślał o badaniach obejmujących cały obszar Rzeczypospolitej – wskazuje na to stosowanie także zwrotu „sztuka w Polsce" oraz zamiar utrzymywania kontaktów z korespondentami z innych miast[20]. Wykraczało to poza dotychczasowy, regionalny zakres prac TNK i antycypowało działania podjęte dopiero w ramach AU[21]. Warto też zwrócić uwagę na wyrażone we wniosku przekonanie, że „umiejętne" (czyli naukowe) zbadanie licznych nieodkrytych dotąd zabytków pozwoli włączyć sztukę polską w dzieje sztuki powszechnej („dać światu te nazwiska artystów, którzy na tej [polskiej] ziemi zasługi położyli"). Łuszczkiewicz z pewnością miał świadomość rozwoju historii sztuki w krajach europejskich i nieobecności czy zapóźnienia nauki polskiej w tej dziedzinie.

Analiza źródeł dowodzi, że Łuszczkiewicz za najbardziej kompetentnych kandydatów do pracy w komisji uważał artystów, takich jak on sam, którym „leży na sercu historia krajowej sztuki", a jako „synowie tej ziemi" zobowiązani są „zajmować się tymi pracami przodków, które na niwie sztuk pięknych dokonali"[22]. Wśród osób, które proponował zaprosić do współpracy, większość stanowili malarze i graficy, w tym znani krakowscy specjaliści w kopiowaniu dzieł sztuki, jak Maksymilian Cercha, Ludwik Łepkowski i Andrzej Dudrak[23]. Jako współpracowników komisji Łuszczkiewicz widział także architektów: Bolesława Podczaszyńskiego, Filipa Pokutyńskiego, Feliksa Księżarskiego, Teofila Żebrawskiego, Jana Kantego Stróżeckiego i Aleksandra Gebauera[24]. Wybór padł zatem na takich, którzy zasłużyli się na polu szeroko rozumianej archeologii lub ba-

---

[15] ANPP, sygn. TNK-146, k. 5–5v; D. Rederowa, K. Stachowska, *Ośrodek naukowy krakowski*, nr 177, s. 139–140 (jak w przyp. 13).

[16] We wcześniejszej wersji: malarstwa, architektury, rzeźby i sztycharstwa; ANPP, sygn. TNK-146, k. 7v.

[17] ANPP, sygn. TNK-146, k. 6–6v; D. Rederowa, K. Stachowska, *Ośrodek naukowy krakowski*, nr 177, s. 140–141 (jak w przyp. 13).

[18] D. Rederowa, *Z dziejów Towarzystwa*, s. 243–244 (jak w przyp. 13); A. Małkiewicz, *Między starożytnictwem a naukową historią sztuki*, s. 207 (jak w przyp. 11).

[19] ANPP, sygn. TNK-146, k. 2. Matejko i Kossak zareagowali pozytywnie (ibidem, k. 2–2v), odpowiedź Łepkowskiego nie jest znana – według Rederowej nie było go wtedy w Krakowie, zob. D. Rederowa, *Z dziejów Towarzystwa*, s. 244 (jak w przyp. 13). Był jednak na posiedzeniu Oddziału 20 XII 1870 roku i brał udział w dyskusji nad wnioskiem (ANPP, sygn. TNK-121, k. 91).

[20] We wcześniejszej wersji wniosku wymienił Lwów, Warszawę i Poznań; ANPP, sygn. TNK-146, k. 8.

[21] D. Rederowa, *Z dziejów Towarzystwa*, s. 246 (jak w przyp. 13).

[22] ANPP, sygn. TNK-146, k. 7.

[23] Ibidem, k. 8v. Oprócz nich na liście potencjalnych kandydatów znaleźli się: Antoni Zaleski, Izydor Jabłoński, Aleksander Lesser, Wilhelm Leopolski, Feliks Szynalewski, Florian Cynk i Leon Dembowski.

[24] Ibidem.

dań nad sztuką (Podczaszyński, Żebrawski)[25] lub mieli doświadczenie w dokumentowaniu zabytków (Księżarski, Pokutyński, Stróżecki, Gebauer)[26]. Nieliczną grupę kandydatów niebędących artystami tworzyli: numizmatyk i znawca grafiki Władysław Bartynowski, filozof Józef Kremer, profesor archeologii Józef Łepkowski, dyrektor Biblioteki Jagiellońskiej Karol Estreicher st., historyk Wilhelm Gąsiorowski oraz filantrop i archeolog amator Mathias Bersohn z Warszawy[27]. Taki skład współpracowników koresponduje z głównym celem działalności komisji, silnie akcentowanym we wniosku, czyli gromadzeniem „materiałów do dziejów sztuki". Należy je rozumieć w pierwszym rzędzie jako dokumentację wizualną, czyli rysunki pomiarowe oraz różnego rodzaju reprodukcje dzieł sztuki. Warto zauważyć, że o potrzebie zbierania takiej dokumentacji na użytek przyszłych badań z historii sztuki pisał już w 1848 roku Karol Kremer[28], a w latach sześćdziesiątych XIX wieku pogląd ten był rozpowszechniony w środowisku krakowskim[29]. Plany Łuszczkiewicza obejmowały także publikowanie zebranych materiałów, czemu służyć miała wydawana już wcześniej przez niego seria albumowa *Zabytki dawnego budownictwa w Krakowskiem* (Kraków 1864–1868), którą chciał „odstąpić" komisji i poszerzyć o średniowieczne malarstwo i rzeźbę[30].

Wniosek zyskał przychylność członków Oddziału Archeologii i na tym samym posiedzeniu postanowiono, że projekt statutu nowej komisji przygotuje specjalny komitet pod przewodnictwem Józefa Kremera, który jednak z powodu nieobecności nie mógł wyrazić swego zdania na ten temat[31]. Do powołania komitetu nigdy nie doszło: na posiedzeniu 21 stycznia 1871 roku Kremer również nie był obecny[32], a na kolejnym, 28 kwietnia, odmówił przyjęcia tej funkcji ze względu na nadmiar obowiązków (sprawował wówczas urząd rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego)[33]. Sprawa komisji została odroczona, ale na posiedzeniach Oddziału już do niej nie powrócono. Wkrótce stała się zresztą nieaktualna: 2 maja 1871 roku cesarz Franciszek Józef I wyraził wolę powołania w Krakowie Akademii Umiejętności i działania władz TNK w następnych miesiącach skupiły się na trudnym zadaniu budowy nowej instytucji[34]. Bez wątpienia jednak wystąpienie Łuszczkiewicza miało istotne znaczenie. Choć pomysł Komisji Dziejów Sztuki w Polsce pozostał na papierze, zaistniał z pewnością w świadomości członków Towarzystwa – w tym tych najważniejszych, jak przewodniczący Oddziału Archeologii Jerzy Lubo-

[25] O Podczaszyńskim w tym aspekcie zob. M. Haisig, *Bolesław Podczaszyński. Sfragistyk i archeolog*, Wrocław 1952 (= Biblioteka Archeologiczna, 3); M. Rożek, *Podczaszyński Bolesław*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 27, Wrocław [et al.], s. 75–76. Żebrawski, uczony o wszechstronnych zainteresowaniach, był autorem prac z dziedziny sfragistyki i numizmatyki, a jako członek TNK (prezes Oddziału Archeologii i Sztuk Pięknych w latach 1860–1861) zajmował się m.in. kwestią inwentaryzacji rycin polskich i źródeł epigraficznych oraz katalogowaniem zbiorów Muzeum Starożytności, zob. J. Dużyk, A. Treiderowa, *Zagadnienie opieki nad zabytkami*, s. 224–225, 241 (jak w przyp. 11).

[26] Na temat aktywności tych i innych krakowskich architektów na polu dokumentowania zabytków zob. U. Bęczkowska, *Karol Kremer i Krakowski Urząd Budownictwa w latach 1837–1860*, Kraków 2010 (= Ars Vetus et Nova, 31), s. 166–167, przyp. 91.

[27] Za udziałem Bartynowskiego w pracach komisji mogły przemawiać jego umiejętności w zakresie technik reprodukcyjnych, zob. K. Pawłowska, *Od drukowania rycin przez faksymilowanie starodruków do bartynotypii numizmatów, czyli o paskach i pracach Władysława Bartynowskiego*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie", 57, 2022, s. 85–101. Kandydaturę Bersohna uzasadniała zapewne jego działalność kolekcjonerska i studia nad Witem Stwoszem (M. Bersohn, *O Wicie Stwoszu i o jego rzeźbie: „Pozdrowienie Anielskie". Przyczynek do historii sztuki średniowiecznej*, Warszawa 1870), a Gąsiorowskiego – praca o cechach krakowskich (W. Gąsiorowski, *Cechy krakowskie. Ich dzieje, ordynacje, listy, swobody, zwyczaje itp. jako materiał do historii sztuk, rzemiosł, przemysłu dawnej Polski, a mianowicie wzrostu, kwitnienia i upadku tychże w Krakowie*, Kraków 1860).

[28] K. Kremer, *Niektóre uwagi o ważności zabytków sztuk pięknych na naszej ziemi*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego z Uniwersytetem Jagiellońskim Złączonego", 19, 1849, z. 4, s. 557: „Nagromadziwszy opisy, podania, rysunki tego wszystkiego, cokolwiek do utworów sztuki policzyć można, otrzymalibyśmy najważniejszy wątek do skreślenia kiedyś dziejów sztuki w Polsce, a który by zarazem posłużył do dokładniejszego zrozumienia naszej kultury". Analiza tego ważnego tekstu: U. Bęczkowska, *Karol Kremer i Krakowski Urząd*, s. 147–154 (jak w przyp. 26).

[29] Zob. np. F. Pokutyński, *Kościoły krakowskie*, z. 1: *Kościół ś. Piotra w sześciu tablicach*, Kraków 1864, nlb.; J. Łepkowski, *O zabytkach Kruszwicy, Gniezna i Krakowa oraz Trzemeszna, Rogoźna, Kcyni, Dobieszewka, Gołańczy, Żnina, Gąsawy, Pakości, Kościelna, Inowrocławia. Strzelna i Mogilna. Sprawozdania i studia*, Kraków 1866, s. 373–376.

[30] ANPP, sygn. TNK-146, k. 8v; D. Rederowa, *Z dziejów Towarzystwa*, s. 246 (jak w przyp. 13). O serii Łuszczkiewicza zob. np. E. Skotniczna, *Widoki architektury w grafice XIX wieku. Z problematyki kształtowania kanonu zabytków narodowych*, Kraków 2018, s. 112.

[31] ANPP, sygn. TNK-121, k. 91; D. Rederowa, *Z dziejów Towarzystwa*, s. 246 (jak w przyp. 13).

[32] ANPP, sygn. TNK-122, k. 2v; TNK-146, k. 35v („Co do komisji sztuki – Kremer chory, z tego powodu nie ma wiadomości, odracza się"); D. Rederowa, *Z dziejów Towarzystwa*, s. 246 (jak w przyp. 13).

[33] ANPP, sygn. TNK-122, k. 3 („Rektor Kremer oświadcza, że z powodu zajęć nie może przewodniczyć zawiązać się mającej Komisji historii krajowej sztuki"). Zob. też U. Perkowska, *Działalność Józefa Kremera*, s. 69 (jak w przyp. 13).

[34] Taki powód niepowstania komisji wskazał już Józef Łepkowski na posiedzeniu Wydziału Historyczno-Filozoficznego AU 5 IV 1873 roku, zob. *Sprawozdania z posiedzeń Wydziału i komisji wydziałowych*, „Rozprawy i Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Historyczno-Filozoficznego Akademii Umiejętności", 1, 1874, s. XII. Zob. też A. Małkiewicz, *Między starożytnictwem a naukową historią sztuki*, s. 208 (jak w przyp. 11).

mirski i prezes TNK Józef Majer, którzy odegrali kluczową rolę w tworzeniu Akademii[35] – a tym samym ułatwił historii sztuki drogę do samodzielności w obrębie jej struktur.

POWSTANIE KOMISJI HISTORII SZTUKI AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI

Budowa Akademii trwała niemal dwa lata, podczas których różne koncepcje jej kształtu i reguł funkcjonowania dyskutowane były na forum Komitetu TNK (grona składającego się z prezydium TNK oraz przedstawicieli oddziałów) oraz na zebraniach walnych Towarzystwa, zapewne także na licznych prywatnych spotkaniach osób zaangażowanych w ten proces[36]. Do punktów spornych należał m.in. zakres prac przyszłej Akademii, liczba wydziałów i przyporządkowanie im poszczególnych dyscyplin naukowych. Na początku jednak należało ustalić ogólną strukturę projektowanej instytucji. Według pierwotnej koncepcji Józefa Majera, sformułowanej w czerwcu 1871 roku, w Krakowie miał powstać Instytut Naukowy Polski, składający się z właściwej Akademii Umiejętności, której zadaniem byłoby prowadzenie badań stricte naukowych, oraz Towarzystwa Przyjaciół Nauk, „reprezentującego kierunek dydaktyczno-literacki i historyczno-artystyczny"[37] i zajmującego się popularyzacją wiedzy. W obrębie tegoż Towarzystwa miał funkcjonować Wydział Historyczno-Artystyczny, do którego zadań należałoby m.in. „rozciąganie opieki naukowej nad zabytkami artystyczno-dziejowej przeszłości kraju"[38]. Tematem posiedzeń Wydziału miało być ponadto: „Przedstawianie i gromadzenie wiadomości o zabytkach sztuki krajowej w zakresie budownictwa, malarstwa, rzeźby i środków reprodukcyjnych" oraz „Ocenianie potrzeby i sposobu chronienia, naprawy lub odnowień zabytków sztuki krajowej" i doradzanie w tym zakresie władzom[39]. W innym paragrafie przewidziano wreszcie, że do publikacji Towarzystwa należeć będą „Dzieła artystyczne (fotografie, litografie) przedstawiające zabytki krajowe"[40]. Większość zatem zadań, jakie realizował do tej pory Oddział Archeologii i Sztuk Pięknych TNK lub jakie miała zamiar podjąć Komisja Dziejów Sztuki w Polsce Łuszczkiewicza, Majer skłonny był przydzielić mniej „naukowej" części nowego Instytutu. Natomiast archeologia (wraz z historią) miała wchodzić w zakres badań „klasy filozoficzno-historycznej" Akademii Umiejętności[41].

Oparta na zasadzie „dualizmu" koncepcja Majera spotkała się z krytyką zarówno w łonie Komitetu, jak i wśród członków zamiejscowych TNK. Konserwator Galicji Wschodniej Mieczysław Potocki, opowiadając się za jednolitą akademią, postulował zarazem włączenie do zakresu jej prac opisanych wyżej zadań dotyczących ochrony zabytków[42]. Na łamach „Przeglądu Polskiego" głos w tej sprawie zabrał historyk Józef Szujski, który zaproponował proste przekształcenie Towarzystwa w Akademię Umiejętności poprzez podzielenie go na komisje i przyłączenie tych komisji do odpowiednich wydziałów Akademii, przy czym jej członkowie mieliby zostać przewodniczącymi komisji. Procesowi temu miałyby podlegać istniejące już wówczas w ramach TNK komisje: fizjograficzna, językowa i historyczna, oraz Oddział Archeologii i Sztuk Pięknych[43]. Można to rozumieć tak, że Szujski

---

[35] Majera nie było wprawdzie na posiedzeniu Oddziału 20 XII 1870 roku, kiedy Łuszczkiewicz prezentował swój wniosek, był jednak na dwóch kolejnych, na których poruszano tę sprawę (ANPP, sygn. TNK-122, k. 2, 3). Na marginesie można dodać, że krótko przed decyzją Franciszka Józefa planowana Komisja Dziejów Sztuki doczekała się wzmianki w dokumentach rządu austriackiego. W memoriale skierowanym do cesarza 26 IV 1871 roku w sprawie przekształcenia TNK w Akademię minister wyznań i oświaty Josef Jireček wspomniał o istniejącym jakoby przy Oddziale Archeologii i Sztuk Pięknych „komitecie dla historii sztuki w Polsce" („ein Komittee für Geschichte der Kunst in Polen"); zob. D. Rederowa, K. Stachowska, *Materiały do powstania Akademii Umiejętności w Krakowie w roku 1873*, Wrocław–Kraków 1958 (= Materiały Komisji Nauk Historycznych, 1), nr 4, s. 12. Jireček informacje o strukturze TNK uzyskał niewątpliwie bezpośrednio od Jerzego Lubomirskiego, który od lutego 1871 roku prowadził w Wiedniu negocjacje w sprawie utworzenia Akademii (zob. ibidem, s. VI–VII; J. Hulewicz, *Akademia Umiejętności w Krakowie 1873–1918. Zarys dziejów*, Wrocław–Warszawa 1958 [= Monografie z Dziejów Nauki i Techniki, 7], s. 16–17). Lubomirski traktował zatem projektowaną dopiero komisję jako faktycznie istniejącą, a przynajmniej tak przedstawił sprawę ministrowi.

[36] Ogólnie o dziejach powstania AU zob. D. Rederowa, K. Stachowska, *Materiały do powstania*, s. V–XI (jak w przyp. 35); J. Hulewicz, *Akademia Umiejętności w Krakowie*, s. 9–40 (jak w przyp. 35); J. Dybiec, *Polska Akademia Umiejętności 1872–1952*, Kraków 1993, s. 9–11; P. Hübner, *Od Towarzystwa Naukowego Krakowskiego do Akademii Umiejętności*, [w:] *Towarzystwo Naukowe Krakowskie*, s. 39–46 (jak w przyp. 11).

[37] ANPP, sygn. TNK-12, k. 77v; D. Rederowa, K. Stachowska, *Materiały do powstania*, nr 10, s. 27 (jak w przyp. 35).

[38] ANPP, sygn. TNK-4, „C. k. Instytut Polski w Krakowie" [projekt statutu], par. 26 pkt b, k. 21; D. Rederowa, K. Stachowska, *Materiały do powstania*, nr 11, s. 36 (jak w przyp. 35).

[39] ANPP, sygn. TNK-4, „C. k. Instytut Polski", par. 29, k. 21 (jak w przyp. 38); D. Rederowa, K. Stachowska, *Materiały do powstania*, nr 11, s. 37 (jak w przyp. 35).

[40] ANPP, sygn. TNK-4, „C. k. Instytut Polski", par. 30 pkt c, k. 21 (jak w przyp. 38); D. Rederowa, K. Stachowska, *Materiały do powstania*, nr 11, s. 37 (jak w przyp. 35).

[41] ANPP, sygn. TNK-4, „C. k. Instytut Polski", par. 4 pkt b, k. 19 (jak w przyp. 38); D. Rederowa, K. Stachowska, *Materiały do powstania*, nr 11, s. 32 (jak w przyp. 35).

[42] ANPP, sygn. TNK-4, M. Potocki, „Kilka uwag nad projektem Statutu Akademii polskiej", k. 28; D. Rederowa, K. Stachowska, *Materiały do powstania*, nr 16, s. 57 (jak w przyp. 35).

[43] J. Szujski, *Akademia Umiejętności w Krakowie*, „Przegląd Polski", 1871, z. 3 (wrzesień), s. 411.

proponował utworzenie na bazie Oddziału jednej komisji. Być może nie wiedział o próbach powołania Komisji Dziejów Sztuki w Polsce (co jednak wydaje się mało prawdopodobne) lub nie widział wówczas potrzeby jej wyodrębnienia[44].

Ostatecznie projekt Majera, nieprzychylnie przyjęty także w Wiedniu, został odrzucony zarówno przez Komitet, jak i zgromadzenie walne TNK, które opowiedziało się za jednolitością Akademii[45]. Na przełomie października i listopada powstał nowy projekt statutu. Paragraf 2 określał przedmioty badań Akademii w trzech punktach: a) filologia, lingwistyka i „literatura ojczysta"; b) nauki polityczne, filozoficzne i prawne, a także historia i archeologia; c) nauki matematyczne, przyrodnicze i lekarskie. Odpowiadać temu miał w paragrafie 3 podział Akademii na trzy wydziały: filologiczno-literacki, historyczno-filozoficzny, matematyczno-przyrodniczy. W paragrafie 8 przewidziano powołanie osobnych komisji, w tym „artystyczno-archeologicznej" w ramach wydziału historyczno-filozoficznego[46]. O historii sztuki nie było tu mowy wprost, a proponowana nazwa komisji wskazuje, że – zgodnie z przytoczonym wyżej pomysłem Szujskiego – autorzy statutu myśleli o przekształceniu w nią Oddziału Archeologii i Sztuk Pięknych.

Zanim projekt statutu przedstawiono na forum Komitetu TNK, Jerzy Lubomirski przedyskutował go w Wiedniu z zastępcą ministra wyznań i oświaty Karlem Fiedlerem, który wniósł do niego szereg poprawek, odnoszących się m.in. do podziału dziedzin wiedzy. Z pierwszego obszaru zalecał usunięcie literatury jako takiej i w zamian przeniesienie doń historii, a w konsekwencji przemianowanie wydziału pierwszego na historyczno-filologiczny. Natomiast w komentarzu do ustępu o komisjach akademickich znalazło się stwierdzenie, że dotychczasowy Oddział Archeologii i Sztuk Pięknych TNK powinien otrzymać nazwę Komisja dla Archeologii i Historii Sztuki[47]. Nie znając przebiegu rozmów Lubomirskiego i Fiedlera, trudno stwierdzić, jakie były powody wniesienia tej poprawki. Być może zastąpienie „sztuk pięknych" przez „historię sztuki" miało na celu podkreślenie wyłącznie naukowego charakteru prac przyszłej Akademii i wykluczenie z nich sztuki rozumianej jako twórczość artystyczna – analogiczne motywy stały bowiem za usunięciem literatury[48]. Tak czy inaczej, historia sztuki – wprawdzie zjednoczona w jednej komisji z archeologią – po raz pierwszy pojawiła się wtedy w rozważaniach nad statutem Akademii.

Dokument z poprawkami ministra poddany został dyskusji na posiedzeniu Komitetu TNK 8 listopada 1871 roku. Szczegółowy jej przebieg nie jest znany, wiadomo jednak, że na wniosek Jerzego Lubomirskiego przyjęto wówczas takie brzmienie obu wspomnianych paragrafów, jakie znalazło się w projekcie przedstawionym pięć dni później walnemu zgromadzeniu[49]. W tej wersji w klasyfikacji dziedzin nauki i składzie wydziałów nastąpiła zasadnicza zmiana: wbrew poprawkom ministra historia pozostała w drugim obszarze badań i w wydziale historyczno-filozoficznym, zabrano natomiast z niego archeologię i wraz z historią sztuki dołączono do filologii, lingwistyki i historii literatury w wydziale filologicznym (z wymieniania nazw poszczególnych komisji zrezygnowano)[50]. To bardzo istotny moment w niniejszych rozważaniach: historia sztuki wymieniona została po raz pierwszy jako odrębna dyscyplina, a co więcej – razem z naukami filologicznymi. Konsekwencją tego było zakotwiczenie powstałej później Komisji Historii Sztuki na Wydziale Filologicznym AU. Według Lecha Kalinowskiego „stało się tak nie tylko ze względu na pokrewieństwo metody badawczej, ale także dla równomiernego rozdzielenia poszczególnych komisji między wydziały Filologiczny i Filozoficzno-Historyczny"[51]. Trzeba jednak zapytać, w jakim stopniu pogląd ten ma odzwierciedlenie w źródłach.

Poprawioną wersję statutu Komitet przedstawił 13 listopada na walnym zgromadzeniu TNK. Głównym tematem sporu stała się wówczas liczba wydziałów. Według propozycji Komitetu miały być ich trzy, czemu sprzeciwiali się przedstawiciele nauk przyrodniczych, żądając utworzenia tylko dwóch – dla nauk humanistycznych i ścisłych[52]. W dyskusji sformułowano m.in. opinie dotyczące miejsca

---

[44] Zdanie Szujskiego jest warte odnotowania, ponieważ uchodzi on za jedną z najważniejszych osób mających wpływ na proces tworzenia Akademii, zob. J. Hulewicz, *Akademia Umiejętności w Krakowie*, s. 14–15 (jak w przyp. 35); J. Dybiec, *Polska Akademia Umiejętności*, s. 9 (jak w przyp. 36).

[45] Odpowiednio na posiedzeniach 25 i 28 X 1871 roku, zob. ANPP, sygn. TNK-12, k. 82–82v; TNK-4, k. 12–14; D. Rederowa, K. Stachowska, *Materiały do powstania*, nr 16, s. 48–50; nr 17, s. 62–66 (jak w przyp. 35).

[46] ANPP, sygn. TNK-12, „Projekt Statutu Akademii (W miejsce manuskryptu dla Członków Towarzystwa)", k. 86.

[47] Poprawki dopisane na marginesie rękopiśmiennego tekstu statutu (odpis z datą 6 XI 1871 roku), ANPP, sygn. TNK-4, k. 40, 40v, 41v („Bezüglich der bisherigen Abtheilung der Towarzystwo für Archäologie u. schöne Künste wäre zu sagen, daß sie den Namen «Com[mission] für Archäologie und Geschichte der Kunst erhalte»"); D. Rederowa, K. Stachowska, *Materiały do powstania*, nr 19, s. 69, 71 (jak w przyp. 35).

[48] Tak rozumiał tę poprawkę prezes Majer, streszczając ją na posiedzeniu Komitetu: „Minister czyni uwagę, iż kierunek «literacki» jako otwierający przystęp do Akademii literaturze lekkiej, należałoby z wydziału 1go wykreślić, a w miejsce jego wprowadzić z wydziału 2go historię", ANPP, sygn. TNK-12, k. 83v; D. Rederowa, K. Stachowska, *Materiały do powstania*, nr 20, s. 85 (jak w przyp. 35).

[49] ANPP, sygn. TNK-12, k. 83v; D. Rederowa, K. Stachowska, *Materiały do powstania*, nr 20, s. 85 (jak w przyp. 35).

[50] ANPP, sygn. TNK-12, „Projekt Statutu Akademii", par. 3–4, k. 88 (jak w przyp. 46); D. Rederowa, K. Stachowska, *Materiały do powstania*, nr 21, s. 110 (jak w przyp. 35).

[51] L. Kalinowski, *Dzieje i dorobek naukowy*, s. 25 (jak w przyp. 1).

[52] Na ten temat J. Hulewicz, *Akademia Umiejętności w Krakowie*, s. 24–25 (jak w przyp. 35).

archeologii i historii sztuki w klasyfikacji nauk. Literat Leon Chrzanowski zgłosił wniosek – poparty przez filologa klasycznego Alfreda Brandowskiego – o przeniesienie archeologii do wydziału historyczno-filozoficznego, „gdyż archeologia jest tylko pomocnicą historii"[53]. Podobną opinię wyraził Aleksander Przezdziecki: „gdy archeologia właściwie do historii należy, w projekcie atoli umieszczoną jest w dziale filologicznym, nie mając z filologią żadnego powinowactwa", należałoby zmienić nazwę tego wydziału na „filologiczno-archeologiczny"[54]. Uzasadnienie tej opinii sformułował też na piśmie, stwierdzając m.in., że „archeologia i historia sztuki powinny by należeć do historii, której są naukami pomocniczymi, a nie do filologii, z którą nie mają powinowactwa"[55]. Propozycja Przezdzieckiego nie została poddana pod głosowanie (przegłosowano natomiast podział Akademii na trzy wydziały), a na kolejnym walnym posiedzeniu, 15 listopada, Chrzanowski i Brandowski wycofali swój wniosek. Niespodziewanie jednak ponowił go dr med. Jonathan Warschauer, co skłoniło referującego projekt Józefa Majera do wytłumaczenia przyjętej przez Komitet zasady przyporządkowania dyscyplin poszczególnym wydziałom: „Stało się to głównie dla równego podziału przedmiotów na klasy, niemniej [dlatego,] iż wydział 1y, obejmując historię literatury, mieści także historię sztuki, za którą znów idzie archeologia"[56]. Wyjaśnienie to okazało się nieprzekonujące – wniosek Warschauera przeszedł kilkoma głosami, co ożywiło ponownie spór o podział nauk. Przy tej okazji prawdopodobnie dyskutowano także nad przeniesieniem historii sztuki do wydziału II, na co wskazuje wypowiedź prezesa Majera, który znów musiał uzasadniać zaproponowany w statucie zakres prac wydziału filologicznego. Jak stwierdził, w wydziale tym „znalazły miejsce te właśnie umiejętności, którymi sobie nauka polska pewien rozgłos zjednała, a z pomocą których by i nadal na zdobytym stanowisku utrzymywać się powinna […]. Gdy atoli archeologię z nich już wykluczono, mniema on [Majer], iż nie należałoby iść jeszcze dalej tym torem i wyłączać z wydziału 1go także dzieje sztuki"[57]. Ten ostatni pogląd nie wzbudził sprzeciwu i w ten sposób historia sztuki ostatecznie pozostała w wydziale filologicznym.

Pierwsze z wyjaśnień przedstawionych przez Majera – czyli potrzeba równomiernego rozłożenia dyscyplin pomiędzy wydziały – w największym, jak sądzę, stopniu oddawało motywacje autorów statutu. Świadczą o tym zapisy późniejszych dyskusji w łonie TNK. Na zebraniu 17 listopada Komitet omawiał kwestię równego podziału członków Akademii między wydziały[58]. Prezes Majer, wyrażając opinię przyrodników, opowiadał się za równością w kwestii minimalnej liczby członków i za zróżnicowaniem ich liczby maksymalnej – takie odejście od zasady równości uważał za możliwe do zaakceptowania, skoro „już uchwalony w Komitecie równy, o ile możności, rozkład przedmiotów pomiędzy trzy wydziały został nadwątlony, skutkiem przeniesienia archeologii z 1go do 2go wydziału"[59]. O komplikacjach spowodowanych tą decyzją walnego zgromadzenia, ewidentnie sprzeczną z intencjami projektodawców statutu, świadczy pełen oburzenia głos Lubomirskiego, domagającego się poszanowania dla uchwał Komitetu, bowiem „już wydzielenie archeologii z działu 1go nadwątliło jego powagę. Dokądże dojdziemy, jeżeli tak dalej postępować będziemy?"[60]. Komitet opowiedział się za pełną równością członków w wydziałach, jednak w dyskusji na walnym posiedzeniu przeciwnicy tego rozwiązania kilkakrotnie przywoływali przeniesienie archeologii do wydziału II jako argument za zmniejszeniem liczby akademików w wydziale I (co otwierałoby możliwość dalszych zmian i zwiększenia limitu dla wydziału III). Jeden z mówców przyznał przy tym, że „wniosek o przeniesienie archeologii przeszedł jedynie przez nieuwagę i błąd Komitetu, który wówczas na zgromadzenie zaniedbał stosownie wpłynąć"[61]. Także Józef Szujski publicznie nazwał ten fakt nieporozumieniem[62].

Wszystkie te wypowiedzi dowodzą, że intencją autorów tej części statutu – a konkretnie zapewne Jerzego Lubomirskiego – istotnie było przede wszystkim równomierne rozłożenie dziedzin pomiędzy wydziały (z czym korespondować miała zasada równej liczby ich członków), a jakakolwiek zmiana traktowana była jako naruszenie z trudem osiągniętej równowagi. Być może koncepcja ta kształtowała się następująco: w pierwszej wersji

[53] ANPP, sygn. TNK-4, k. 53; D. Rederowa, K. Stachowska, *Materiały do powstania*, nr 21, s. 89 (jak w przyp. 35).

[54] ANPP, sygn. TNK-4, k. 53; D. Rederowa, K. Stachowska, *Materiały do powstania*, nr 21, s. 90 (jak w przyp. 35).

[55] ANPP, sygn. TNK-4, k. 66.

[56] ANPP, sygn. TNK-4, k. 55; D. Rederowa, K. Stachowska, *Materiały do powstania*, nr 21, s. 93 (jak w przyp. 35).

[57] ANPP, sygn. TNK-4, k. 55; D. Rederowa, K. Stachowska, *Materiały do powstania*, nr 21, s. 93 (jak w przyp. 35).

[58] Kwestia ta była kolejnym przedmiotem sporu między humanistami a przyrodnikami, zob. J. Hulewicz, *Akademia Umiejętności w Krakowie*, s. 25 (jak w przyp. 35).

[59] ANPP, sygn. TNK-12, k. 91; D. Rederowa, K. Stachowska, *Materiały do powstania*, nr 21, s. 121 (jak w przyp. 35).

[60] ANPP, sygn. TNK-12, k. 91; D. Rederowa, K. Stachowska, *Materiały do powstania*, nr 21, s. 121 (jak w przyp. 35).

[61] ANPP, sygn. TNK-4, k. 59. W oryginale słowa te, przypisane prof. anatomii Ludwikowi Teichmannowi, zostały przekreślone i zastąpione zupełnie inną treścią. Być może więc wypowiedział je ktoś inny, a Teichmannowi przypisano je omyłkowo, co później zostało poprawione przy sprawdzaniu protokołu; D. Rederowa, K. Stachowska, *Materiały do powstania*, nr 21, s. 100 (jak w przyp. 35).

[62] J. Szujski, *Posiedzenia Towarzystwa Naukowego Krakowskiego w sprawie przyszłej Akademii*, „Przegląd Polski", 1871, z. 6 (grudzień), s. 524. Szujski wprost powiązał przypadkowe przegłosowanie wniosku Warschauera z późniejszym dążeniem „opozycji przyrodniczej" do zwiększenia liczby członków wydziału III, jakkolwiek sam wniosek uważał za słuszny, a archeologię nazywał „naturalną towarzyszką" historii.

statutu Akademii historia i archeologia były w wydziale II, lecz gdy pojawił się pomysł uwzględnienia także historii sztuki, spowodowało to zwiększenie się liczby dyscyplin w tym wydziale, dlatego w celu przywrócenia równowagi archeologia i historia sztuki zostały przeniesione do wydziału I[63].

Drugie wyjaśnienie przedstawione przez Majera („wydział 1y, obejmując historię literatury, mieści także historię sztuki, za którą znów idzie archeologia") świadczyłoby o tym, że autorzy statutu uważali historię literatury i historię sztuki za dziedziny pokrewne, a z kolei ścisły związek historii sztuki z archeologią miałby zdecydować o przypisaniu tej ostatniej do wydziału filologicznego. Dwa lata później podobnej argumentacji użył Józef Szujski, uzasadniając utworzenie Komisji Historii Sztuki AU: „Połączenie z wydziałem filologicznym historii sztuki, zbliżonej do historii literatury mianowicie pięknej, dało pochop do utworzenia przy nim osobnej komisji badaniom sztuki w kraju naszym poświęconej"[64]. Wolno wątpić w to, że za tak skrótowo wyrażonym poglądem o domniemanej bliskości obu dziedzin stała jakaś głębsza refleksja metodologiczna, argument ten raczej opierał się na prostym skojarzeniu literatury i sztuki jako dwóch sfer twórczej czy duchowej aktywności człowieka. Niestety nie wiemy, co na ten temat sądził Władysław Łuszczkiewicz, jedyny w ówczesnym Krakowie uczony, który praktykował historię sztuki zgodnie z aktualnymi metodami badawczymi[65] – w kwestii tej na forum TNK nie wypowiedział się bowiem ani razu (podobnie zresztą jak Józef Łepkowski odnośnie do archeologii). Jasne natomiast wydaje się stanowisko drugiej zainteresowanej strony, czyli przedstawicieli nauk filologicznych; wyraził je Antoni Małecki w programowym wystąpieniu poświęconym zadaniom Wydziału Filologicznego AU: historię sztuki wspomniał na początku jako przedmiot, który „z natury swojej odbiega nieco od innych razem z nim tu pomieszczonych", i więcej się nią po prostu nie zajmował[66].

Zdecydowanie silniejsze i wówczas zapewne dla wszystkich oczywiste więzi łączyły historię sztuki z archeologią, pojmowaną w duchu romantycznym jako badanie wszelkiego rodzaju materialnych reliktów przeszłości[67]. Przekonanie o istnieniu tych więzi niewątpliwie oddziałało na koncepcje formułowane podczas tworzenia Akademii: Szujski proponował przekształcenie Oddziału Archeologii i Sztuk Pięknych TNK w jedną komisję; uwagi ministerstwa do statutu AU przewidywały powołanie Komisji Archeologii i Historii Sztuki; w drugim projekcie statutu archeologia i historia sztuki występowały obok siebie. Rozdzieliło je dopiero nieoczekiwane przegłosowanie poprawki przenoszącej archeologię do wydziału II. Jest całkiem możliwe, że gdyby tak się nie stało, na wydziale I powstałaby jedna wspólna komisja dla obu dyscyplin, a proces ich specjalizacji zostałby spowolniony. Za hipotezą taką przemawiać może to, że na pierwszym posiedzeniu Komisji Archeologicznej AU (24 kwietnia 1873 roku) odbyła się dyskusja na temat połączenia jej z „Komisją Sztuk", za czym opowiadał się Szujski[68]. Sekretarza generalnego AU najwidoczniej nie przekonało wcześniejsze wystąpienie Józefa Łepkowskiego, który potrzebę powołania dwóch odrębnych komisji uzasadniał właśnie „rozszczepieniem" dawnego Oddziału Archeologii i Sztuk Pięknych TNK pomiędzy dwa wydziały Akademii. Zdaniem Łepkowskiego odpowiadało to zresztą dwóm kierunkom dotychczasowej działalności Oddziału: badaniom archeologicznym i „studiom nad zabytkami sztuki"[69]. Niewątpliwie także wśród przyszłych członków Komisji Historii Sztuki istniała już wówczas świadomość odrębnych celów historii sztuki i archeologii, co wyraźnie zaznaczyło się w programowych wystąpieniach Lucjana Siemieńskiego i Władysława Łuszczkiewicza na pierwszym posiedzeniu Komisji (omówionym niżej). Niemniej jednak

---

[63] Ściśle rzecz biorąc, w rezultacie w wydziale I znalazłoby się pięć dyscyplin: filologia, lingwistyka, historia piśmiennictwa, archeologia i historia sztuki, a w wydziale II – cztery: filozofia, nauki polityczne, prawo i historia.

[64] J. Szujski, *Zdanie sprawy z ruchu naukowego Akademii umiejętności od 1go marca 1873*, „Rocznik Zarządu Akademii Umiejętności w Krakowie", 1873 (1874), s. 148.

[65] A. Małkiewicz, *„Szkoła krakowska" i „szkoła lwowska"*, s. 30–31 (jak w przyp. 1); idem, *Między starożytnictwem a naukową historią sztuki*, s. 206–207 (jak w przyp. 11); ostatnio o metodzie Łuszczkiewicza: M. Młodawska, M. Starzyński, *Władysława Łuszczkiewicza studia nad architekturą i sztuką cystersów polskich*, „Nasza Przeszłość", 129, 2018, s. 225–248.

[66] A. Małecki, *O zadaniach Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności*, „Rozprawy i Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności", 1, 1874, s. 1. Wobec tak zdystansowanej postawy na ironię zakrawa to, że pierwszym w ogóle referatem naukowym wygłoszonym na forum Wydziału Filologicznego AU (na inauguracyjnym posiedzeniu 10 III 1873 roku) była praca Władysława Łuszczkiewicza „Malarstwo cechowe krakowskie XV i XVI w. i charakterystyka jego zabytków", zob. ANPP, sygn. PAUW I-1, k. 1.

[67] Taki charakter zasadniczo miała archeologia uprawiana w TNK, zob. M. Woźny, *Archeologia w Towarzystwie Naukowym Krakowskim (1815–1872)*, [w:] *Towarzystwo Naukowe Krakowskie*, s. 209–227 (jak w przyp. 11).

[68] ANPP, sygn. PAUW II-51, k. 1–1v. Według protokołu głos w dyskusji zabierali: Szujski, Łepkowski, Łuszczkiewicz, Estreicher i Karol Witte. Sprawę postanowiono odroczyć do czasu ukonstytuowania się Komisji Historii Sztuki, jednak później do tego tematu już nie powrócono. Bardziej szczegółową relację zawiera brudnopis protokołu pt. „Zawiązanie Komisji Archeologicznej", ANPP, sygn. PAUW II-51a/1, nlb.: „Szujski tłumaczy, dlaczego byłoby dobrze, aby nie tworzyć wielu komisji, i trzeba, żeby się zlały. W tej sprawie przemawiają pp. Szujski, Kremer Józef, dr Majer, który żąda, aby pierw utworzyła się Komisja Historii Sztuki, a potem można połączyć".

[69] *Sprawozdania z posiedzeń*, s. XI–XII (jak w przyp. 34) – posiedzenie Wydziału 5 IV 1873 roku; por. ANPP, sygn. PAUW II-1, k. 3. Nawiasem mówiąc, do badań archeologicznych Łepkowski zaliczał także numizmatykę i sfragistykę.

pod pewnymi względami związek obu dyscyplin trwał przez pewien czas w AU nawet po ich formalnym „rozwodzie": w przygotowywanych już po zakończeniu prac nad statutem projektach budżetu Akademii badania z zakresu archeologii i historii sztuki ujęte były pod jedną pozycją[70], a w pierwszych latach istnienia Komisji Historii Sztuki rozważano wydawanie materiałów naukowych wspólnie z Komisją Archeologiczną (o czym również będzie mowa niżej).

Kolejne etapy tworzenia Akademii były wyznaczane przez: zatwierdzenie jej statutu przez cesarza (16 lutego 1872 roku), wybór pierwszych dwunastu członków czynnych (11–13 maja 1872 roku), ukonstytuowanie się wydziałów i wybory kolejnych członków (lipiec–grudzień 1872 roku), wreszcie inauguracyjne posiedzenie publiczne 7 maja 1873 roku[71]. Wcześniej, 10 marca, odbyło się pierwsze posiedzenie Wydziału Filologicznego, na którym to zebraniu pisarz i krytyk Lucjan Siemieński, jeden z pierwszych dwunastu członków AU, zgłosił wniosek o „ustanowienie komisji dla historii sztuki". Wniosek został przyjęty, a Siemieńskiemu powierzono „ukonstytuowanie" komisji[72]. Nastąpiło to 11 czerwca tego roku, na pierwszym jej posiedzeniu, na którym obecni byli następujący członkowie czynni AU: Lucjan Siemieński, Józef Kremer, Józef Łepkowski i Władysław Łuszczkiewicz, oraz członkowie nadzwyczajni (dawni członkowie Oddziału Archeologii i Sztuk Pięknych TNK): Juliusz Kossak, Franciszek Paszkowski i Filip Pokutyński[73]. Zwięzły protokół tego posiedzenia warto przytoczyć w całości:

> P. Siemieński jako delegowany z Wydziału Filologicznego do zawiązania Komisji Historii Sztuki przedstawia zebranym cel, do którego dążyć ma w pracach swych taż Komisja, wykazując, że stosunek sztuki do archeologii wymagał tego rozdziału dawnego Oddziału Archeologii i Sztuk Pięknych byłego Towarzystwa Naukowego.
>
> Przystąpiono następnie do wyboru Zarządu Komisji, wskutek którego obrano:
> przewodniczącym Członka Akademii Pana Lucjana Siemieńskiego, sekretarzem zaś Władysława Łuszczkiewicza.
>
> Na wniosek jednego z członków Komisji uchwalono zaprosić do grona Komisji znanych pracowników na polu historii sztuki, a do Akademii nienależących. Po przedstawieniu kandydatów zgodzono się przedstawić do zatwierdzenia Wydziałowi wybór pp. Sokołowskiego Mariana, Aleksandra Gebauera, Wilhelma Gąsiorowskiego i Marcelego Gujskiego.
>
> W końcu czł. Łuszczkiewicz odczytał skreślone przez siebie wnioski odnoszące się do czynności Komisji Historii Sztuki, nad którymi dyskusję odłożono do chwili zwiększonego grona zaproszonymi członkami. Na tym posiedzenie ukończono[74].

Jak wielokrotnie podkreślano w literaturze, jedynym historykiem sztuki w nowej komisji był Łuszczkiewicz, natomiast pozostali jej członkowie aktywnie działali wcześniej w Oddziale Archeologii i Sztuk Pięknych TNK (wkrótce dołączył do nich także Paweł Popiel[75]). Z kolei nazwiska dwóch kandydatów na współpracowników Komisji („członków przybranych") – Gebauera i Gąsiorowskiego – pojawiły się, jak pamiętamy, wśród potencjalnych członków projektowanej przez Łuszczkiewicza Komisji Dziejów Sztuki w Polsce. Trudno powiedzieć, co stało za przyjęciem do Komisji rzeźbiarza Marcelego Guyskiego, który – o ile wiadomo – w jej pracach nie odegrał żadnej roli[76]. Zwrócić należy wreszcie uwagę na to, że już na pierwszym posiedzeniu postanowiono zaprosić do współpracy Mariana Sokołowskiego, który nie mógł się wówczas wykazać żadnymi dokonaniami na polu naukowym (formalnie nie miał nawet wykształcenia uniwersyteckiego)[77], w Krakowie przebywał nie dłużej niż od roku, jednak najwyraźniej zdążył już zyskać uznanie wśród krakowskich uczonych[78]. W każdym

---

[70] ANPP, sygn. TNK-12, k. 93v („Poszukiwania w zakresie archeologii i dziejów sztuki – 1000"); TNK-4, k. 83v („Poszukiwania i wydawnictwo z zakresu archeol. dziejów sztuki"); D. Rederowa, K. Stachowska, *Materiały do powstania*, nr 23, s. 123; nr 25, s. 138; nr 53, s. 197 (jak w przyp. 35).

[71] P. Hübner, *Od Towarzystwa Naukowego*, s. 40 (jak w przyp. 36).

[72] *Sprawozdania z posiedzeń Wydziału i komisji wydziałowych*, „Rozprawy i Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności", 1, 1874, s. II. Wydarzenie to podano tu pod datą 18 V, jednak według rękopiśmiennego protokołu miało ono miejsce na pierwszym posiedzeniu Wydziału dnia 10 III. Nazwiska wnioskodawcy w protokole nie podano: „Postanowiono potem potrzebę uformowania osobnych komisji. Mianowicie Bibliograficznej, do której zwołania upoważniono czł. Estreichera, tudzież komisji artystycznej, której by kierunek podjął czł. Siemieński", ANPP, sygn. PAUW I-1, k. 1.

[73] ANPP, sygn. PAUW I-22, s. 3. Według relacji drukowanych pierwsze zebranie komisji odbyło się 20 VI 1873 roku, zob. *Sprawozdania z posiedzeń*, s. IV (jak w przyp. 72); *Pamiętnik piętnastoletniej działalności*, s. 136 (jak w przyp. 3); tak również najpierw zapisano w rękopiśmiennym protokole posiedzeń, lecz data ta została później poprawiona na 11 VI, a potwierdza ją także relacja w „Czasie" (1873, nr 136, 17 VI, s. 2).

[74] ANPP, sygn. PAUW I-22, s. 3–4.

[75] Na założycielskim posiedzeniu był nieobecny, został jednak wymieniony w składzie Komisji w wydanym w 1874 „Roczniku Zarządu Akademii Umiejętności w Krakowie" za rok 1873, s. 118 (tu także inny członek nadzwyczajny AU, Adam Górczyński).

[76] Jeśli wierzyć protokołom, nie pojawił się na żadnym posiedzeniu Komisji. Jako jej członek przybrany uwzględniany był w zestawieniach drukowanych w „Roczniku Zarządu Akademii Umiejętności w Krakowie" do stycznia 1878 roku (tom za rok 1877, s. 47).

[77] Pierwsza w ogóle publikacja Sokołowskiego dotycząca sztuki ukazała się w lipcu 1873 roku: M. Sokołowski, *Kaulbach i Courbet*, „Przegląd Polski", 1873, z. 1 (lipiec), s. 58–85.

[78] Nie wiadomo dokładnie, kiedy Marian Sokołowski przeprowadził się z Wiednia do Krakowa. Nie mogło się to stać przed końcem czerwca 1872 roku, wówczas bowiem przebywał tu tylko tymczasowo, o czym świadczy list pisany 28 VI z Hotelu Pollera do Lubomira Gadona, zob. L. Kalinowski, *Marian Sokołowski*, [w:] *Stulecie Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1882–1982)*.

razie po ukonstytuowaniu się i wybraniu prezydium Komisja Historii Sztuki mogła rozpocząć działalność.

PIERWSZY PROGRAM PRAC BADAWCZYCH

Jak dotąd jedynie Lech Kalinowski analizował dorobek Komisji w odniesieniu do przyjętego przez nią programu pracy[79]. Badacz odwoływał się przy tym do krótkiego manifestu opublikowanego w pierwszym zeszycie „Sprawozdań Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce" w 1877 roku[80] oraz projektu reformy prac Komisji zgłoszonego przez Mariana Sokołowskiego dziesięć lat później[81]. Ustalenia Kalinowskiego zasadniczo zachowują aktualność, należy jednak zwrócić uwagę na to, że Komisja już w pierwszym roku swego istnienia wypracowała plan działań. Jego zarys („skreślone przez siebie wnioski odnoszące się do czynności Komisji Historii Sztuki") przedstawił Władysław Łuszczkiewicz na pierwszym posiedzeniu Komisji, 11 czerwca 1873 roku, a streszczenie tego wystąpienia, zatytułowanego „Rzecz o pracach na polu historii sztuki w kraju naszym", ukazało się w „Rozprawach i Sprawozdaniach z Posiedzeń Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności"[82]. Z relacji tej wiemy, że autor na wstępie odwołał się do kwestii metodologicznych, postulując „umiejętne studiowanie [zabytków sztuki polskiej] wedle dzisiejszego stanu nauki" i zakreślając „różnicę między archeologią a badaniami historii sztuki epok odległych" (w streszczeniu nie wyjaśniono niestety, na czym ta różnica miała polegać)[83]. Badania Komisji powinny według Łuszczkiewicza objąć sztukę średniowieczną oraz „arcydzieła epoki odrodzenia i następnych", w szczególności architekturę romańską, rzeźbę kamienną od XII do XV wieku, malarstwo średniowieczne (tablicowe, ścienne, miniaturowe i witrażowe), a także „sztukę rusińską", której dzieła „przy wandalizmie dzisiejszym w cerkiewkach wiejskich" narażone są na „wyginięcie"[84]. Wiele postulatów i zaleceń co do metod postępowania zaczerpnął Łuszczkiewicz ze swojego wniosku o powołanie Komisji Dziejów Sztuki z 1870 roku, niektóre przy tym zmodyfikował lub uzupełnił. Ponownie czytamy więc o potrzebie sporządzenia bibliografii historycznoartystycznej, gromadzeniu książek z tej dziedziny w bibliotece AU, kontynuacji serii *Zabytki budownictwa*, wydawaniu czasopisma, zbieraniu reprodukcji: rysunków, fotografii i odlewów gipsowych (tych ostatnich w celu stworzenia muzeum, „aby przyjść do wykazania odrębnych szkół kamiennych w Polsce"), wreszcie publikowaniu „arcydzieł sztuki wszelkich epok w kraju znajdujących się, a dotąd niemal światu nieznanych"[85]. Do nowych propozycji należało: organizowanie wystaw dzieł krakowskiego malarstwa cechowego, opracowywanie monografii poszczególnych zabytków i artystów, a także „wysyłanie członków komisji do dalszych części kraju w sprawie wyszukiwania i rysowania zabytków architektury średniowiecznej"[86]. Ten ostatni pomysł miał dla późniejszej działalności Komisji bodaj największe znaczenie.

Referat programowy Łuszczkiewicza, miejscami bardzo ogólny, miejscami nader szczegółowy, z pewnością w dużej części odzwierciedlał jego własne zainteresowania badawcze (wówczas przede wszystkim architekturą romańską i malarstwem średniowiecznym). Nie znamy dokładnego przebiegu dyskusji na temat tego referatu, która odbyła się na drugim posiedzeniu Komisji, 14 listopada 1873 roku – w protokole zapisano jedynie ustalenia dotyczące wydawnictwa (o których poniżej). Wiadomo natomiast, że Łuszczkiewicz i Sokołowski podjęli się opracowania szczegółowego programu działań, który przedstawili na kolejnym spotkaniu Komisji – 5 grudnia tego roku[87]. Choć dokument ten znany jest z drukowanej relacji w „Rozprawach i Sprawozdaniach" Wydziału Filologicznego, nie był dotąd analizowany. Jego autorzy wyróżnili dwie główne sfery działalności Komisji: „gromadzenie materiałów do dziejów sztuki w Polsce" oraz „studia nad historią sztuki w ogólności". Co do pierwszej z nich, Łuszczkiewicz i Sokołowski proponowali:

Materiały sesji naukowej odbytej w dniu 27 maja 1983, red. idem, Kraków 1990 (= Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki, 19), s. 16–17. Jesienią tego roku na pewno nie miał już stałego mieszkania w Wiedniu, ponieważ będąc tam w październiku, zatrzymał się w pensjonacie Matschakerhof („Neues Fremden-Blatt", 1872, nr 277, 8 X, s. 10). Najpóźniej od grudnia 1872 roku był lokatorem Adama Asnyka w domu przy ul. Łobzowskiej w Krakowie (A.J. Mikulski, *Korespondencja Adama Asnyka oraz materiały do życiorysu i twórczości poety*, Lwów 1938, s. 49); z marca 1873 roku pochodzi pochlebna opinia poety o Sokołowskim jako o człowieku „bardzo wykształconym, który wiele także podróżował, a przy tym salonowym i znającym świat i ludzi" (ibidem, s. 51; L. Kalinowski, *Marian Sokołowski*, s. 17). Trzeba przy tej okazji zwrócić uwagę na to, że od jesieni 1872 do lata 1873 roku, czyli w okresie poprzedzającym powstanie Komisji Historii Sztuki, Sokołowski studiował na Uniwersytecie Wiedeńskim, zob. ibidem; M. Kunińska, *Historia sztuki Mariana Sokołowskiego*, s. 46 (jak w przyp. 7). W Krakowie musiał zatem bywać raczej okazjonalnie.

79 L. Kalinowski, *Dzieje i dorobek naukowy*, s. 26–31 (jak w przyp. 1).

80 „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce", 1, 1877, z. 1, s. 1. Zob. nieoprawiony egzemplarz w Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu (sygn. 163343-D.1,1), dostępny online: https://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ219286805 (dostęp: 31.05.2023).

81 *Sprawozdania z posiedzeń Komisji Historii Sztuki za czas od 3 lutego do 3 marca 1887*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce", 3, 1887, z. 4, s. I–II.

82 *Sprawozdania z posiedzeń*, s. IV–VII (jak w przyp. 72).

83 Ibidem, s. IV.

84 Ibidem, s. IV–VI.

85 Ibidem, s. V–VII.

86 Ibidem, s. V–VI.

87 ANPP, sygn. PAUW I-22, s. 6. Wzmianki o programie: J. Szujski, *Zdanie sprawy z ruchu*, s. 148 (jak w przyp. 64); *Pamiętnik piętnastoletniej działalności*, s. 38–39 (jak w przyp. 3).

a) ściąganie drogą zawiązywania stosunków z miłośnikami i znawcami wiadomości o zabytkach budownictwa, rzeźby i malarstwa. Po otrzymaniu takich skazówek wysyłanie delegacji na miejsce w celach naukowych, z uchwały komisji;
b) prowadzić wydawnictwo zabytków sztuki w kraju dotyczące i przygotować w ten sposób umiejętnie opracowany materiał. W tym celu ogłosić po dziennikach wezwanie do właścicieli archiwów itp. o nadsyłanie dawnych planów budowli, inwentarzy, ugód z architektami itp.;
c) komisja zajmie się tworzeniem inwentarza zabytków sztuki średniowiecza wedle epok sztuki sporządzonego, odnośnie do zabytków w kraju;
d) komisja utworzy repertorium rozpraw, opisów i rycin w pismach ilustrowanych i periodycznych umieszczanych, a odnoszących się do dziejów sztuki w Polsce;
e) komisja uchwali odezwę do wielebnego duchowieństwa, a mianowicie xx. dziekanów, o szczególniejsze baczenie na obrazy malowane na drzewie o złoconych tłach, jak równie rzeźby drewniane średniowieczne;
f) komisja postara się o gromadzenie tego rodzaju obrazów, rzeźb lub fotografii i odlewów gipsowych wedle możności i funduszów, jakimi dysponować może;
g) komisja zechce urządzić od czasu do czasu wystawy zabytków sztuki diecezjalnej w porozumieniu się z zwierzchnością duchowną;
h) komisja zarządzi poszukiwania archiwalne w papierach miasta Krakowa w celu robienia wypisów o malarzach, rzeźbiarzach i architektach, sztycharzach, medalierach itp.;
i) komisja zachęcać ma do pisania monografii o zabytkach sztuki i życiorysów dawnych artystów polskich[88].

Znów należy stwierdzić daleko idącą zbieżność wielu powyższych zadań (punkty a–d, f) z programem Łuszczkiewicza z 1870 roku. Został on doprecyzowany lub rozwinięty. Było w nim choćby opisane w punkcie pierwszym tworzenie sieci korespondentów, przy czym jej cel został obecnie jasno określony: miałaby ona służyć zbieraniu wiadomości o zabytkach, które weryfikowane byłyby na miejscu przez delegatów Komisji. W dyskusji nad tym punktem ustalono także konkretną metodę postępowania: do owych korespondentów Komisja wysyłałaby pytania dotyczące zabytków architektury, by na podstawie otrzymanych odpowiedzi uzyskać wskazówki do dalszych poszukiwań. Zestaw pytań mieli sporządzić Łuszczkiewicz i Sokołowski, nie wiadomo jednak, czy do tego doszło[89]. Zdecydowano się zatem posłużyć metodą ankietową, czyli kwestionariuszem, narzędziem często stosowanym w XIX wieku w różnych dziedzinach nauki do wstępnego rozpoznania przedmiotu badań[90]. W zbliżony sposób zamierzano gromadzić materiał źródłowy do planowanego wydawnictwa (punkt b), publikując stosowny apel w prasie i licząc na odzew ze strony właścicieli archiwaliów. Dawny pomysł „księgi pomników sztuki" z 1870 roku ujęty został w punkcie c pod jednoznaczną nazwą inwentarza zabytków, jakkolwiek – inaczej niż poprzednio – zawężonego do sztuki średniowiecznej. Z kolei planowana już dawniej bibliografia piśmiennictwa o sztuce, tym razem nazwana fachowo repertorium (punkt d), miała objąć także ilustracje publikowane w czasopismach, co uznać trzeba za koncepcję nowatorską[91]. Inne punkty programu pojawiły się już w omówionym wyżej referacie Łuszczkiewicza: potrzeba opracowywania monografii (punkt i) oraz organizacja wystaw (punkt g), choć w tym drugim przypadku doprecyzowano zakres tematyczny. Zupełnie nowym elementem był natomiast plan kwerend w krakowskich aktach miejskich (punkt h), a także pomysł odezwy do duchowieństwa w sprawie obrazów i rzeźb średniowiecznych (punkt e). W tej ostatniej propozycji wolno widzieć z jednej strony osobisty interes naukowy Łuszczkiewicza, z drugiej – echa wieloletnich starań Oddziału Archeologii i Sztuk Pięknych TNK o upowszechnienie zasad opieki nad zabytkami[92].

[88] *Sprawozdania z posiedzeń*, s. XXX–XXXI (jak w przyp. 72).

[89] ANPP, sygn. PAUW I-22, s. 6: „Członkowie Sokołowski i Łuszczkiewicz przedstawiają wypracowany przez nich projekt czynności dla Komisji, a głównie zadanie zbierania materiałów do dziejów sztuki w Polsce. Ponieważ Komisja wnioski powyższe uznaje za ważne, przystąpiła do ich szczegółowego rozpoznania dyskusją nad wnioskiem pierwszym i zgodziła się, aby utworzyć sieć agentów w granicach dawnej Polski, którzy by zechcieli zająć się odpowiedzią na pytania postawione przez Komisję, a odnoszące się do zabytków architektury. Komisja, nie spodziewając się tutaj wyczerpujących odpowiedzi, sądzi, że znajdzie przynajmniej wskazówkę, czego gdzie szukać należy delegatom Komisji, gdyby się znalazły środki do ich wysyłania w odleglejsze strony Kraju. Wnioskodawcy przyjęli na siebie skreślenie podobnych zapytań, na czym posiedzenie ukończonym zostało". Zob. też *Sprawozdania z posiedzeń*, s. XXXI (jak w przyp. 72). Dyskusję nad innymi punktami programu odłożono na później, lecz w protokołach nie ma śladów, by kiedykolwiek się odbyła.

[90] Między innymi w etnografii – np. O. Kolberg, *Do Redakcji Biblioteki Warszawskiej. List otwarty*, „Biblioteka Warszawska", 1865, t. 1, s. 306–308; antropologii – np. J. Majer, I. Kopernicki, *Charakterystyka fizyczna ludności galicyjskiej*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej", 1, 1877, s. [3]–[4]; botanice – zob. P. Köhler, *Ankieta Józefa Rostafińskiego z 1883 roku dotycząca ludowego nazewnictwa i użytkowania roślin w Polsce*, „Analecta", 2, 1993, z. 2, s. 89–119.

[91] Dość powiedzieć, że ogłoszony podczas I kongresu historii sztuki w Wiedniu we wrześniu tego roku szczegółowy projekt repertorium historycznoartystycznego nie wspominał o indeksowaniu ilustracji, zob. R. Eitelberger, *Die Resultate des ersten internationalen kunstwissenschaftlichen Congresses in Wien*, „Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale", 19, 1874, s. 45.

[92] Zob. J. Dużyk, A. Treiderowa, *Zagadnienie opieki nad zabytkami*, s. 268–271 (jak w przyp. 11). W propagowanie zasad ochrony zabytków wśród duchowieństwa szczególnie angażował się

Drugi obszar działalności Komisji, dotyczący „dziejów sztuki w powszechności", ujęty został tylko w dwóch punktach:

a) komisja zechce urządzić wystawę obrazów oryginalnych wielkich mistrzów znanych szkół malarstwa, jakie znajdują się w zbiorach krajowych, i wygotuje naukowy katalog takiej wystawy z biografiami artystów, charakterystyką szkół i oceną artystyczną;
b) komisja postara się o nawiązanie stosunków z towarzystwami i instytucjami badającymi dzieje sztuki za granicą, celem wyjaśnienia życiorysów artystów obcych u nas pracujących lub naszych za granicami kraju czynnych[93].

Autorzy programu byli niewątpliwie świadomi, że badanie dziedzictwa artystycznego dawnej Rzeczypospolitej, będące głównym celem prac Komisji, musi objąć także należące do polskich kolekcji dzieła sztuki obcej oraz działalność artystów zagranicznych w Polsce i polskich za granicą. Ta druga kwestia była zresztą od dawna obecna w polskiej historiografii artystycznej[94]. Godny uwagi pomysł ekspozycji obrazów dawnych mistrzów miał w Krakowie precedens w postaci wystawy na rzecz ochronek krakowskich w 1853 roku[95], przywodzi na myśl także liczne podobne inicjatywy zagraniczne[96].

Szczegółowa analiza programu działalności Komisji, jego modyfikacji w 1887 roku, a przede wszystkim tego, jak był realizowany, wykracza poza ramy niniejszego artykułu. Ogólnie można stwierdzić, że w pierwszych latach istnienia Komisji jej członkowie (przede wszystkim Łuszczkiewicz[97]) skupili się na badaniach terenowych, kwerendach archiwalnych, opracowywaniu poszczególnych zabytków (głównie architektury) oraz publikowaniu zgromadzonych materiałów. Nad niektórymi ze wskazanych przez Łuszczkiewicza i Sokołowskiego zadań – jak bibliografia czy inwentarz zabytków – pracowano w następnych dekadach, inne – jak organizacja wystaw – nigdy nie zostały podjęte. Niezwykle ważny pomysł stworzenia sieci kontaktów naukowych ponad granicami zaborów na pełną skalę urzeczywistniony został dopiero na przełomie XIX i XX wieku, co było zasługą Sokołowskiego, ówczesnego przewodniczącego Komisji[98]. Nasuwa się w tym miejscu pytanie o udział tego ostatniego w sformułowaniu programu Komisji, choć z braku źródeł trudno na nie odpowiedzieć. Być może właśnie jemu – obytemu w świecie erudycie – przypisać należy zwrócenie uwagi na dzieła sztuki obcej w zbiorach polskich i konieczność ich skatalogowania? Podkreślić trzeba w każdym razie błyskawiczny „awans" naukowy Sokołowskiego, który natychmiast po przyjęciu do Komisji uzyskał znaczący wpływ na kierunek jej działalności[99].

Wspomniany wyżej manifest, opublikowany w 1877 roku, w pierwszych słowach lapidarnie podsumowywał wypracowane kilka lat wcześniej założenia programowe:

> Wobec ruchu, jaki się obecnie u nas na polu malarstwa objawia, dopomina się i przeszłość sztuki w kraju naszym o sąd sumienny, na starannych naukowych badaniach oparty, przygotować więc należy drogi dla przyszłego historyka sztuk pięknych w dawnej Polsce. Komisja do badania historii sztuki w Akademii Umiejętności w Krakowie, wychodząc z przekonania, że bez zbioru opracowanych umiejętnie zabytków, bez nagromadzenia rysunków dzieł sztuki, rozpierzchnionych po obszarze kraju, bez wyciągów z akt i archiwów, napisanie gruntownej historii sztuki w nieskończoność odwlekać by się musiało: postanowiła w rozwinięciu swego programu ogłaszać materiał do takiej pracy, na teraz z epoki średniowiecza i wczesnego odrodzenia[100].

właśnie Łuszczkiewicz, który opracował w tym celu specjalny podręcznik: W. Łuszczkiewicz, *Wskazówka do utrzymania kościołów, cerkwi i przechowanych tamże zabytków przeszłości*, Kraków 1869. Omówione zostały w nim oczywiście także średniowieczne obrazy (s. 32–33) i rzeźby drewniane (s. 42).

93 *Sprawozdania z posiedzeń*, s. XXXI (jak w przyp. 72).

94 By wspomnieć choćby *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających* (1850–1857) Edwarda Rastawieckiego. W ramach prac Komisji na szerszą skalę temat ten podjął dopiero Jerzy Mycielski na przełomie XIX i XX wieku, zob. J. Ostrowski, *Jerzy Mycielski jako historyk sztuki*, [w:] *Stulecie Katedry Historii Sztuki*, s. 41–42 (jak w przyp. 78).

95 Pokazano na niej obrazy z kolekcji Potockich, Lubomirskich i Wąsowiczów, zob. I. Skąpska-Święcicka, *Początki wystaw artystycznych w Krakowie*, „Rocznik Krakowski", 41, 1970, s. 39.

96 Począwszy od wielkiej „Art Treasures Exhibition" w Manchesterze z 1858 roku. Niemal współcześnie z kształtowaniem się programu prac Komisji (w sierpniu i wrześniu 1873) miała miejsce w Wiedniu wystawa obrazów z tamtejszych kolekcji prywatnych, towarzysząca I kongresowi historii sztuki. Zob. *Erster kunstwissenschaftlicher Congress in Wien*, „Monatsschrift für Kunst und Gewerbe", 8, 1873, nr 94, s. 402.

97 Jak lapidarnie ujął to Adam Bochnak: „On też pierwszy wytyczył program badań Komisji i w dużej mierze sam go realizował"; A. Bochnak, *Historia sztuki*, s. 235 (jak w przyp. 1). Podobnie wcześniej S. Tomkowicz, *Władysław Łuszczkiewicz*, s. 17 (jak w przyp. 7).

98 A. Małkiewicz, *Między starożytnictwem a naukową historią sztuki*, s. 208 (jak w przyp. 11). Zob. też W. Walanus, *Z dziejów fotograficznej dokumentacji polskiego dziedzictwa kulturowego: kampanie inwentaryzacyjne Adolfa Szyszko-Bohusza i Stefana Zaborowskiego*, „Folia Historiae Artium", Seria Nowa, 14, 2016, s. 59–60.

99 Pomijając nekrolog Łuszczkiewicza pióra Leonarda Lepszego (L. Lepszy, *Władysław Łuszczkiewicz*, szp. VI–VII [jak w przyp. 4]), udział Sokołowskiego w opracowaniu programu prac Komisji nie był dotąd zauważany, zob. A. Bochnak, *1873–1948*, s. V (jak w przyp. 1); idem, *Historia sztuki*, s. 235 (jak w przyp. 1). Pomija tę kwestię także monografistka uczonego, skrótowo omawiając jego działalność w Komisji: M. Kunińska, *Historia sztuki Mariana Sokołowskiego*, s. 59 (jak w przyp. 7).

100 „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce", 1, 1877, z. 1, s. 1.

Kluczowe znaczenie miały tu niewątpliwie słowa o „przygotowywaniu drogi" dla przyszłych historyków sztuki, czemu służyć miało gromadzenie przez Komisję i ogłaszanie drukiem materiałów wizualnych i archiwalnych oraz prac monograficznych o zabytkach. Niezbędnym środkiem do realizacji tego celu było założenie własnego czasopisma.

„SPRAWOZDANIA KOMISJI DO BADANIA HISTORII SZTUKI W POLSCE"

W ocenie dorobku Komisji Historii Sztuki AU zawsze dużo uwagi poświęcano wydawanym przez nią „Sprawozdaniom"[101]. Pierwsze polskie czasopismo z zakresu historii sztuki zasługuje niewątpliwie na oddzielne opracowanie. W tym miejscu ograniczę się jedynie do zarysowania okoliczności powstania organu Komisji, co – jak słusznie zauważył Adam Małkiewicz – było jednym z etapów procesu emancypacji historii sztuki w Polsce[102].

Jak wspomniano, założenie specjalistycznego periodyku było celem Łuszczkiewicza już w 1870 roku i znalazło się w programie Komisji w 1873 roku. Koncepcja wydawnictwa kształtowała się jednak dość długo – kilka lat musiało minąć, zanim ustalono ostatecznie, kto będzie je redagował, co będzie zawierać i jak będzie ilustrowane. W sprawę tę, jak w żadną inną dotyczącą historii sztuki, mocno zaangażowali się prezes Józef Majer i sekretarz generalny AU Józef Szujski. Pierwsza informacja na ten temat pochodzi jeszcze sprzed zawiązania Komisji. Omawiając krótko po inauguracji Akademii jej plany wydawnicze, Szujski wspomniał, że postara się ona o „przemienienie Monumentów sztuki w Krakowie na niezwiązane terminami zeszytowe pismo, obejmujące badania historii sztuki w Polsce"[103]. Szujski miał na myśli album *Pomniki Krakowa. Sztuka i starożytność = Monumenta artis antiquae Cracoviensia*, którego pierwszy (i jedyny) zeszyt ukazał się nakładem Oddziału Archeologii i Sztuki Pięknych TNK w 1872 roku[104]. Album, na który składało się sześć światłodruków autorstwa Karola Beyera i Melecjusza Dutkiewicza przedstawiających wybrane krakowskie dzieła sztuki (m.in. ołtarz mariacki Wita Stwosza), sfinansowany został ze specjalnego funduszu ofiarowanego na rzecz TNK przez Jerzego Lubomirskiego[105]. Legat ten stanowił z pewnością zobowiązanie dla Akademii, by kontynuować to wydawnictwo, różnie jednak wyobrażano sobie sposób realizacji woli zmarłego w 1872 roku fundatora. Józef Łepkowski i Władysław Łuszczkiewicz, bezpośrednio zaangażowani w wydanie pierwszego zeszytu *Monumentów*, uznawali ich kontynuację za zadanie Komisji Historii Sztuki[106]. Podobnego zdania były władze Akademii[107], a jej sekretarz Szujski początkowo planował przekształcenie albumu w nieregularnie wychodzący periodyk. Jednakże Komisja Historii Sztuki na posiedzeniu 14 listopada 1873 roku postanowiła „prowadzić wydawnictwo materiałów do historii sztuki w Polsce w rodzaju Mittheilungów Komisji Centralnej wiedeńskiej", a niezależnie od tego publikować *Monumenta*, z tym że w zmienionej formie – do tablic światłodrukowych miał być dołączony tekst objaśniający. Opracowaniem nowej koncepcji *Monumentów* mieli zająć się m.in.: Szujski, Łepkowski, Łuszczkiewicz i Sokołowski[108]. Do sprawy powrócono na posiedzeniu Komisji 7 lutego 1874 roku, na którym

[101] Zob. W. Górzyński, *Rozwój historii sztuki*, s. 59 (jak w przyp. 5); A. Bochnak, *1873–1948*, s. V (jak w przyp. 1); idem, *Historia sztuki*, s. 236 (jak w przyp. 1); L. Kalinowski, *Dzieje i dorobek naukowy*, s. 23, 27–28, 31 (jak w przyp. 1).

[102] A. Małkiewicz, *Tradycja badań nad barokiem w krakowskim środowisku historii sztuki*, [w:] idem, *Z dziejów polskiej*, s. 124 (jak w przyp. 1).

[103] J. Szujski, *Inauguracja Akademii Umiejętności w Krakowie (d. 7 maja)*, „Przegląd Polski", 1873, z. 12 (czerwiec), s. 488–489.

[104] Szczegółowo na temat tego wydawnictwa: A. Bednarek, *Historia jednego albumu.* Pomniki Krakowa. Sztuka i starożytność = Monumenta antiquae artis Cracoviensia *Karola Beyera i Melecjusza Dutkiewicza*, „Folia Historiae Artium", Seria Nowa, 16, 2018, s. 81–105.

[105] Ibidem, s. 88. Cytowane przez autorkę źródła można uzupełnić o oryginalny akt fundacyjny Lubomirskiego, zawierający szczegółowe warunki wydawania albumu, datowany 28 IV 1871 roku, ANPP, sygn. PAUW II-51a/2, nlb. Podstawą funduszu były pięcioprocentowe obligacje („list zastawny") Towarzystwa Kredytowego Lwowskiego o nominalnej wartości 1000 zł reńskich waluty austriackiej.

[106] A. Bednarek, *Historia jednego albumu*, s. 93, przyp. 101 (jak w przyp. 104); tu źródła. Publikowanie *Monumentów* wspomniane zostało w ostatnim punkcie referatu programowego Łuszczkiewicza z 11 VI 1873 roku, zob. *Sprawozdania z posiedzeń*, s. VII (jak w przyp. 72). Co do Łepkowskiego, to możliwe, że początkowo uważał on, że *Monumenta* powinny być wydawane przez Komisję Archeologiczną. W jej aktach znajduje się bowiem spisany przez niego, niedatowany wykaz sekcji mających działać w ramach tej Komisji, w którym na pierwszym miejscu wymieniono „Wydawnictwo Albumu", ANPP, sygn. PAUW II-51a/1, nlb.

[107] Stwierdził to wprost prezes AU Józef Majer na posiedzeniu Komisji Archeologicznej 22 V 1873 roku, tłumacząc, dlaczego z sumy przewidzianej w budżecie AU łącznie dla Komisji Archeologicznej i „Komisji Sztuk" większość przeznaczona zostanie dla tej drugiej: ponieważ „jej obowiązkiem będzie dalsze kontynuowanie publikacji «Pomniki Krakowa. Sztuka i starożytność» rozpoczęte przez b. Oddział Archeologii i Sztuk b. Towarzystwa Naukowego", ANPP, sygn. PAUW II-51, k. 3.

[108] ANPP, sygn. PAUW I-22, s. 4–5: „Postanowiono też wydawać dalej rozpoczęte przez były Oddział Archeologii Monumenta artis cracoviensia, albowiem należy uszanować w tym zamiar fundatora ś.p. Jerzego księcia Lubomirskiego, który na to fundusz przeznaczył – w tym celu pp. Szujski Józef, Kossak, Łepkowski, Pokutyński, Sokołowski i Łuszczkiewicz mają wygotować nowy projekt, jak skoro życzeniem jest, aby tekst objaśniał fotodruki dotąd luźnie wydawane". Por. A. Bednarek, *Historia jednego albumu*, s. 95 (jak w przyp. 104). Brak informacji, czy kiedykolwiek podjęto prace nad tym projektem.

zdecydowano, że tablice albumu będą dołączane do planowanej publikacji Komisji Historii Sztuki, przesądzając tym samym o połączeniu obu wydawnictw. Jednocześnie podniesiono potrzebę porozumienia się w tej sprawie z Komisją Archeologiczną[109]. Prawdopodobnie bowiem wśród jej członków pojawił się sprzeciw wobec przekazania *Monumentów* Komisji Historii Sztuki, o czym świadczyć może to, że Łepkowski, który sam był zwolennikiem tego rozwiązania, postanowił rozstrzygnąć sprawę przyszłości albumu poprzez odwołanie się do aktu fundacyjnego Jerzego Lubomirskiego. Jego analizę powierzył dwóm członkom Komisji Archeologicznej, Piotrowi Umińskiemu i Janowi Nepomucenowi Sadowskiemu, którzy – dosłownie interpretując fragmenty dokumentu mówiące o „archeologicznym kierunku" wydawnictwa – doszli do wniosku, że *Monumenta* powinny być publikowane w niezmienionej formie przez Komisję Archeologiczną[110]. Wniosek ten, zaprezentowany na posiedzeniu tej Komisji 14 marca 1874 roku, wywołał żywy sprzeciw obecnych na nim Majera, Szujskiego i Łuszczkiewicza. Sekretarz generalny AU stwierdził, że:

> […] daleko lepiej wykona się wolę [Lubomirskiego], jeżeli się odstąpi od treści zapisu, a zdziała w duchu tegoż, i że sam tytuł publikacji wskazuje dostatecznie, kto ma się tą pracą zająć, tj. nie kto inny, tylko Komisja Sztuk, która to łatwiej wykonać może. Gdy na posiedzeniu tejże Kom[isji] podniesiono kwestię wydawania pisma in 4° z ilustracjami, poruszono jednocześnie myśl połączenia go z zalegającą publikacją śp. ks. Lubomirskiego i zdawało się, że tam, gdzie się będą traktować dzieła sztuki, tam by właśnie mogły się zmieścić albertotypie monumentów krakowskich, tak więc spełnić by się dała wola fundatora; nadto obie komisje Archeologiczna i Historii Sztuk miałyby swój organ, choć nieperiodyczny, tym więcej, że obie potrzebują dla swych prac większego formatu, obie mają wiele ruchu i życia, obie więc wygodziły[by] swej potrzebie, zresztą obie wspierałyby to pismo swymi funduszami[111].

Broniąc wcześniejszych ustaleń, Szujski poszedł zatem krok dalej i zaproponował, żeby „nieperiodyczne pismo ilustrowane", w którego skład wchodziłyby światłodrukowe reprodukcje wykonane do *Monumentów*, było organem obu komisji. Sugestia o wspólnym finansowaniu go napotkała jednak od razu na sprzeciw archeologów[112]. Ostatecznie zebrani zdecydowali się powierzyć rozstrzygnięcie kwestii wydawnictwa przedstawicielom obu komisji pod przewodnictwem Pawła Popiela[113]. Grono to przyznało prawo kontynuacji *Monumentów* Komisji Historii Sztuki, opowiedziało się też za wydawaniem jednego czasopisma dla obu komisji, zastrzegając jednak, że decyzję w tej sprawie musi podjąć Komisja Archeologiczna w pełnym składzie[114]. Ta zwlekała z tym niemal rok, aż do kolejnej interwencji Szujskiego. Na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki 19 lutego 1875 roku stanowczo zaapelował on o powołanie przez nią wydawnictwa, w którym swoje prace zamieszczałaby również Komisja Archeologiczna, a co więcej – także Historyczna, w ramach „działu paleograficznego i sfragistycznego"[115].

---

[109] ANPP, sygn. PAUW I-22, s. 8: „Co do albumu księcia Lubomirskiego uchwalono, aby dołączać fotodruki do wydawać się mającej publikacji Komisji Historii Sztuki, na co, jak oświadcza Prezes Akademii, obecny na zebraniu, Akademia wyznaczyła w budżecie na ten rok 1000 fl. Idzie o porozumienie się z Komisją Archeologiczną". Por. A. Bednarek, *Historia jednego albumu*, s. 95 (jak w przyp. 104).

[110] ANPP, sygn. PAUW II-51a/2, P. Umiński, J.N. Sadowski, „Relacja w sprawie Albumu krakowskich starożytności fundacji ś. p. księcia Jerzego Lubomirskiego".

[111] ANPP, sygn. PAUW II-51, k. 16. W tej samej dyskusji prezes Majer autorytarnie oświadczył, że „Akademia, której służy prawo poruczania do załatwienia spraw właściwym komisjom, przekazała sprawę publikacji albumu trakującego sztuki Komisji Historii Sztuk", i ostrzegł, że przyjęcie wniosków Sadowskiego i Umińskiego spowoduje szybkie wyczerpanie funduszu. Łuszczkiewicz argumentował z kolei, że zarówno dobór dzieł sztuki wybranych do publikacji (zob. ich wykaz w: A. Bednarek, *Historia jednego albumu*, s. 103–104 [jak w przyp. 104]), jak i skład dawnego komitetu redakcyjnego (Łuszczkiewicz, Matejko, Kossak) przemawiają na rzecz Komisji Historii Sztuki.

[112] ANPP, sygn. PAUW II-51, k. 16 („Przeciw temu ostatniemu argumentowi podniosło się wiele głosów protestujących").

[113] Ibidem, k. 16v; *Sprawozdania z posiedzeń*, s. LXXVI (jak w przyp. 34); por. A. Bednarek, *Historia jednego albumu*, s. 95 (jak w przyp. 104). Ze strony Komisji Archeologicznej do grona tego weszli Łepkowski, Umiński i Sadowski, a z Komisji Historii Sztuki – Łuszczkiewicz, Kossak i Sokołowski.

[114] Werdykt ten przedstawił Popiel na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki 25 IV 1874 roku, ANPP, sygn. PAUW I-22, s. 9. Komisja Archeologiczna usłyszała go dopiero na posiedzeniu 4 VII, na którym Łuszczkiewicz oficjalnie zapytał, czy wyraża ona chęć wspólnego wydawania czasopisma, ANPP, sygn. PAUW II-51, k. 24v–25. Decyzję wówczas odroczono.

[115] ANPP, sygn. PAUW I-22, s. 16–17. Zob. również J. Szujski, *Zdanie sprawy z ruchu naukowego Akademii Umiejętności od 4go maja 1874*, „Rocznik Zarządu Akademii Umiejętności", 1874 (1875), s. 176–177, gdzie autor jeszcze szerzej zarysował tematykę czasopisma: „Prace z zakresu historii sztuki w Polsce, wymagające rycin i rysunków, a dla wygodniejszego ich umieszczenia formatu większego od Sprawozdań, ukazywać się też będą w przyszłości w osobnym wydaniu in quarto, staraniem Komisji. Przy wydaniach tych znajdą pomieszczenie Monumenta artis cracoviensis, z funduszu nieodżałowanego księcia Jerzego Lubomirskiego, opatrzone objaśniającym tekstem, którego brakło pierwszemu zeszytowi. Komisja historyczna Wydziału IIgo przystąpiła do tego wydawnictwa z przedmiotami z zakresu nauk pomocniczych historii jak numizmatyki, sfragistyki, heraldyki, a nie tracimy nadziei, że przy zwiększonych funduszach wydawnictwo takie objąć będzie mogło w ogóle wszystkie te, z historią i z historią sztuki w związku zostające rozprawy, które wymagają ilustracji, stając się z czasem dla naszego kraju tym, czym dla Niemiec jest *Anzeiger für die Kunde der deutschen Vorzeit*, dla Austrii *Mittheilungen der Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler*.

Szujski ponownie zatem próbował rozszerzyć zakres tematyczny planowanego czasopisma, czyniąc z niego organ już trzech komisji, co najłatwiej chyba wytłumaczyć dążeniem władz AU do ograniczenia wydatków na publikacje. Jednakże Komisja Archeologiczna na posiedzeniu 24 marca przegłosowała wstrzymanie się „na teraz" od udziału we wspólnej redakcji pisma[116]. Sprawa nadal nie była więc ostatecznie rozstrzygnięta, co zapewne spowodowało kolejną, wielomiesięczną zwłokę. Dopiero w lutym 1876 roku Komisja Historii Sztuki ponownie zajęła się tą kwestią na wniosek Szujskiego i Łuszczkiewicza i powierzyła temu ostatniemu opracowanie projektu i kosztorysu „materiałów do dziejów sztuki w Polsce"[117]. Swe propozycje Łuszczkiewicz przedstawił Komisji 21 czerwca: wydawnictwo miało „zgromadzić tak w rysunkach, jak odpowiednim tekście celne zabytki architektury, rzeźby i malarstwa od XI do połowy XVI wieku", ukazywać się w zeszytach *in quarto*, w miarę napływającego materiału i dostępnych funduszy, przy czym każdy zeszyt miał liczyć dwa arkusze tekstu i zawierać sześć tablic wykonanych w technice autografii[118]. Komisja projekt ten zaakceptowała[119], ale wówczas wystąpił Szujski i raz jeszcze podniósł „myśl połączenia w jednym wydawnictwie prac Komisji Archeologicznej, o ile one wchodzą w epoki średniowiecza i odrodzenia", wraz z paleografią i sfragistyką. Poparli go Sokołowski i Łepkowski, który dał jednak do zrozumienia, że Komisja Archeologiczna nie będzie skłonna wspierać czasopisma własnymi funduszami[120]. Dyskusję zamknął Łuszczkiewicz, stwierdzając stanowczo:

> […] tego rodzaju publikacja musi oprzeć się na już przygotowanym materiale rysunkowym, zatem ponieważ nasza Komisja ma pod tym względem wiele gotowego, trudno byłoby czekać dopiero, co Komisja Archeologiczna dostarczy, i czy dostarczy zawsze na czas, wątpić się godzi. Zresztą nie ulega wątpliwości, że jeżeli poważne prace archeologiczne wymagają głównie tekstu, do którego rysunki są objaśnieniem – jeżeli drobniejsze wiadomości o zabytkach znajdą zawsze łatwe pomieszczenie w pismach ilustrowanych np. warszawskich, to historia sztuki nie ma rzeczywiście gdzie mieścić prac swoich – planów i przekroi budowli umiejętnie opracowanych – rysunków średniowiecznych dziwolągów, rzeźb i malowań nie pomieszczą ani „Tygodnik Ilustrowany", ani „Kłosy".
>
> Aby zatem nie opóźniać zgromadzenia materiałów do historii sztuki dla nas i obcych tak potrzebnych i dozwolić dopiero obcym badaczom trudzić się ich wydawnictwem (Essenwein), proponuje [Łuszczkiewicz], aby Komisja na własną rękę rozpoczęła to wydawnictwo […]. A ponieważ zadanie wydawnictwa pomników sztuki Krakowa z funduszu ks. Jerzego Lubomirskiego, zdaje się, nie odżyje więcej, zatem tym bardziej na Komisji ciąży obowiązek wydawnictwa tym razem do zabytków całego Kraju rozciągniętego[121].

Wystąpieniem tym Łuszczkiewicz nie tylko przypieczętował los *Monumentów*, które istotnie już nigdy „nie odżyły"[122], ale także w pewnym sensie wytyczył kolejną linię podziału między historią sztuki a archeologią, wskazując na odmienną, według niego, rolę materiału ilustracyjnego w obu dyscyplinach. Nawet jeżeli nie wszystkie jego argumenty brzmią dziś przekonująco (dokumentacja wizualna odgrywała i wciąż odgrywa istotną rolę zarówno w archeologii, jak i historii sztuki; reprodukcje średniowiecznych dzieł sztuki wielokrotnie ukazywały się na łamach warszawskich pism ilustrowanych), to wówczas najwyraźniej były rozstrzygające, i wydawnictwo ostatecznie stało się wyłącznym organem Komisji Historii Sztuki[123]. Jego tytuł miał początkowo brzmieć „Sprawozdania z czynności i materiały do historii sztuki w Polsce"[124]. Ostatnie decyzje co do kształtu czasopisma podjęto 14 lutego 1877 roku: po obejrzeniu próbnych odbić wykonanych przez Józefa Sheybala ustalono technikę reprodukowania rysunków architektonicznych[125]; postanowiono w pierwszej kolejności opublikować pra-

---

Jeżeli też nie możemy sobie tuszyć, aby pisma Akademii bez wyjątku liczyć mogły na odbyt u szerokiej publiczności, to wydawnictwo tego rodzaju, poświęcone zabytkom sztuki i ciekawościom przeszłości naszej, wydawnictwo opatrzone rysunkami, ułatwione by miało życie i wzrost, gdyby jako powszechnie dostępne i interesujące każdego, co do estetycznego wykształcenia rości sobie pretensję, znalazło się w rękach lubowników sztuki i światłego ogółu naszego".

[116] Mimo niewątpliwej presji ze strony Majera i Szujskiego, którzy byli obecni na zebraniu i brali „żywy udział" w dyskusji, ANPP, sygn. PAUW II-51, k. 28v–29.

[117] ANPP, sygn. PAUW I-22, s. 20–21 (posiedzenie 11 II 1876).

[118] Ibidem, s. 22–23. Autografię Łuszczkiewicz proponował jako najtańszą opcję, a koszt kilkudziesięciu egzemplarzy jednego zeszytu (obejmujący druk, litografię oraz wynagrodzenie dla autorów i rysowników) oszacował na 250 zł.

[119] Nie zgodzono się jedynie na propozycję Łuszczkiewicza, by każdy z członków Komisji był zobowiązany do dostarczania w określonym terminie pewnej liczby rysunków na użytek wydawnictwa, „gdyż dla nieumiejących rysować byłby to ciężar za wielki"; ibidem, s. 22.

[120] Ibidem, s. 23. Postawa Sokołowskiego mogła wynikać z tego, że podobnie jak Łepkowski występował on w podwójnej roli – od listopada 1875 roku był członkiem przybranym Komisji Archeologicznej, zob. ANPP, sygn. PAUW II-51, k. 34v.

[121] ANPP, sygn. PAUW I-22, s. 24–25.

[122] A. Bednarek, *Historia jednego albumu*, s. 96 (jak w przyp. 104).

[123] Wprawdzie według protokołu decyzję w sprawie współpracy z Komisją Archeologiczną odłożono do kolejnego posiedzenia, jednak nigdy więcej tej kwestii nie dyskutowano; ANPP, sygn. PAUW I-22, s. 25.

[124] Tak sformułowano go na posiedzeniu 9 XI 1876; ibidem, s. 30.

[125] Ibidem, s. 35. Wybór pomiędzy tańszymi autografiami a odbitkami litograficznymi z rysunków wykonanych igłą na kamieniu przesądzono na rzecz tych drugich – o ile dotyczyć będą

cę Łuszczkiewicza o opactwie Cystersów w Sulejowie („aby […] okazać światu zasługi i naszych cystersów na polu architektury"); ustalono wreszcie, że protokoły posiedzeń Komisji nie będą drukowane, natomiast drobne przyczynki archiwalne – tak[126]. Pierwszy zeszyt wydawnictwa, zatytułowanego ostatecznie „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce", opuścił drukarnię Władysława Anczyca krótko przed 22 listopada 1877 roku, kiedy to Łuszczkiewicz zaprezentował go na forum Komisji[127]. Zgodnie z ustaleniami zawierał monografię Sulejowa z dziesięcioma tablicami litograficznymi (w tym jedną barwną) wykonanymi w zakładzie Marcina Salba. Kolejne zeszyty (nr 2 i 3/4) gotowe były w następnym roku[128]. Złożyły się one na I tom „Sprawozdań", wydany z datą 1879 i dedykowany Józefowi Ignacemu Kraszewskiemu z okazji pięćdziesięciolecia twórczości literackiej. Po kilku latach starań Komisja Historii Sztuki AU dysponowała wreszcie odpowiednim medium, za pomocą którego mogła rozpowszechniać swoje osiągnięcia naukowe. Warto podkreślić, że było to wówczas jedno z nielicznych w Europie czasopism naukowych z zakresu historii sztuki wydawanych w tak reprezentacyjnej szacie graficznej, bez trudu wytrzymujące porównanie z wiedeńskimi „Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale". Rozbudowywane w następnych latach pod względem treści i udoskonalane w warstwie ilustracyjnej, „Sprawozdania" stały się wizytówką polskiej historii sztuki, zarówno w kraju, jak i za granicą.

ZAKOŃCZENIE

Na początku września 1873 roku w Wiedniu odbył się I kongres historii sztuki, uznawany za przełomowe wydarzenie w dziejach dyscypliny i manifestację jej aspiracji do zajęcia niezależnej pozycji w XIX-wiecznym systemie wiedzy[129]. Przypadek sprawił, że niemal równocześnie znaczące kroki w tym samym kierunku uczyniła polska historia sztuki – inauguracyjne posiedzenie Komisji Historii Sztuki AU odbyło się dwa i pół miesiąca wcześniej, a ogłoszenie programu jej działalności – trzy miesiące później[130]. Jak stwierdził Wojciech Bałus, powstanie Komisji było pierwszym etapem w procesie instytucjonalizacji historii sztuki w Polsce[131]. W świetle powyższych rozważań wydaje się, że początek tego procesu można cofnąć do roku 1870 i podjętej przez Władysława Łuszczkiewicza próby utworzenia Komisji Dziejów Sztuki w ramach Oddziału Archeologii i Sztuk Pięknych TNK. Następne trzy lata to okres równie istotny, wówczas bowiem w toku debat nad organizacją Akademii Umiejętności ustalone zostało miejsce historii sztuki w jej strukturze, odzwierciedlające autonomię nowej dyscypliny, zwłaszcza w stosunku do archeologii. Źródła pisane nie pozwalają jednoznacznie wskazać osób, które się do tego przyczyniły. Zapewne należał do nich Jerzy Lubomirski, choćby ze względu na swoją rolę w pracach nad statutem AU. Nie można tego natomiast powiedzieć o Józefie Szujskim, zwolenniku powołania jednej komisji historii sztuki i archeologii, a później wspólnego czasopisma dla obu nauk. W kolejnych latach największe zasługi dla umocnienia rangi historii sztuki w Akademii miał niewątpliwie Łuszczkiewicz – to głównie dzięki jego staraniom w 1877 roku rozpoczęto druk reprezentacyjnych „Sprawozdań" jako wyłącznego organu Komisji Historii Sztuki. W następnym roku Marian Sokołowski, od początku aktywny uczestnik jej prac, rozpoczął wykłady na Uniwersytecie Jagiellońskim jako docent prywatny, a w 1882 roku uzyskał tytuł profesora zwyczajnego, co było zwieńczeniem trwającej wtedy od ponad dekady budowy instytucjonalnych podstaw historii sztuki na ziemiach polskich.

DODATEK: NAZWA I DZIEŃ POSIEDZEŃ

Z powstaniem i organizacją prac Komisji Historii Sztuki AU wiążą się dwie kwestie, które – wobec niejasności w stanie badań – warto w tym miejscu omówić, nawet jeżeli przekraczają chronologiczne ramy artykułu.

---

architektury. Józef Sheybal, czyli Józef Sebald, znany krakowski fotograf, był wówczas uczniem Szkoły Sztuk Pięknych.

[126] Ibidem, s. 36. Na temat publikowania protokołów dyskutowali Łepkowski i Łuszczkiewicz, nie wiadomo jednak, który z nich był za, a który przeciw. Niezwykle cenne relacje z posiedzeń grona zamieszczane były w „Sprawozdaniach Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce" od IV tomu, co w literaturze wiązano dotąd z inicjatywą Sokołowskiego, zob. W. Górzyński, *Rozwój historii sztuki*, s. 57 (jak w przyp. 5); L. Kalinowski, *Dzieje i dorobek naukowy*, s. 27–28 (jak w przyp. 1). Pomysł ten, jak się okazuje, był rozważany już wcześniej.

[127] ANPP, sygn. PAUW I-22, s. 37.

[128] *Dzieła wydane przez Akademię od inauguracji w r. 1873, po koniec r. 1878*, „Rocznik Zarządu Akademii Umiejętności w Krakowie", 1878 (1879), s. 187. Na stronie tytułowej tomu (nie poszczególnych zeszytów) widnieje data 1879.

[129] G. Schmidt, *Die internationalen Kongresse für Kunstgeschichte*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", 36, 1983, s. 7–13; H. Dilly, *Kunstgeschichte als Institution*, s. 161–172 (jak w przyp. 2); A.S. Labuda, *Wprowadzenie, czyli kilka myśli*, s. 17 (jak w przyp. 2); M. Rampley, *The Idea of a Scientific Discipline: Rudolf von Eitelberger and the Emergence of Art History in Vienna, 1847–1873*, „Art History", 34, 2011, nr 1, s. 71–74.

[130] Program, przebieg obrad i uchwały kongresu były relacjonowane w czasopismach fachowych i prasie austriackiej, mogły być więc znane członkom Komisji, nie ma jednak dowodów, że w jakikolwiek sposób oddziałały na jej prace. W protokołach posiedzeń na temat kongresu nie ma żadnych wzmianek.

[131] W. Bałus, *A Marginalised Tradition? Polish Art History*, [w:] *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, red. M. Rampley [et al.], Leiden–Boston 2012 (= Brill's Studies on Art, Art History and Intellectual History, 4), s. 439.

NAZWA

W niniejszym artykule dla ułatwienia używałem współczesnej nazwy Komisji, zdając sobie sprawę, że w przeszłości przyjmowała ona różne brzmienia. Dostrzegano to także w literaturze przedmiotu, próbując ustalić chronologię i przyczyny tych zmian. Według Bochnaka stosowana w tytule „Sprawozdań" nazwa „Komisja do Badania Historii Sztuki w Polsce" ustąpiła w 1917 roku „Komisji Historii Sztuki", co miało mieć związek z opublikowaniem wówczas (w IX tomie „Sprawozdań") artykułu Piotra Bieńkowskiego o recepcji grupy Laokoona w Polsce i poszerzeniem w ten sposób zakresu badań Komisji o sztukę powszechną[132]. Z kolei Kalinowski wyróżnił trzy nazwy: na początku „Komisja dla Historii Sztuki"; od 1890 roku „Komisja Historii Sztuki"; od 1905 roku „Komisja do Badania Historii Sztuki w Polsce"; od 1917 roku ponownie „Komisja Historii Sztuki"[133]. Kalinowski nie podał źródeł swych ustaleń, bez wątpienia jednak opierał się na danych o składzie Akademii drukowanych regularnie w „Roczniku Zarządu Akademii Umiejętności w Krakowie". Sprawa jest jednak bardziej skomplikowana.

Po pierwsze, określenie „Komisja Historii Sztuki" używane było od 1873 roku w rękopiśmiennych protokołach posiedzeń, a od 1878 roku także w „Rozprawach i Sprawozdaniach Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności"[134]. Ta wersja znalazła się również w regulaminie Komisji z 1893 roku, co najlepiej świadczy o jej oficjalnym charakterze[135]. Można zatem przyjąć, że w odniesieniu do omówionego tu wczesnego etapu dziejów Komisji posługiwanie się identycznie brzmiącą nazwą współczesną jest całkowicie uprawnione.

Po drugie, „Komisja do Badania Historii Sztuki w Polsce" pojawiła się już w 1877 roku w tytule „Sprawozdań" i pozostała w nim do ich ostatniego tomu. Mimo to drukowane tam relacje z zebrań zawsze tytułowano *Sprawozdaniami z posiedzeń Komisji historii sztuki*, a niekonsekwencja ta najwidoczniej nikomu nie przeszkadzała. Wydaje się, że na początku XX wieku określenie „Komisja do Badania Historii Sztuki w Polsce" istotnie zyskało bardziej oficjalny status, aczkolwiek w comiesięcznych „Sprawozdaniach z Czynności i Posiedzeń Akademii Umiejętności" zastosowano je wcześniej niż w „Roczniku Zarządu", bo w 1902 roku[136].

W protokołach posiedzeń Komisji kwestia zmiany nazwy pojawiła się raz, zresztą tylko w odniesieniu do tytułu wydawanego przez nią czasopisma: 28 marca 1914 roku Stanisław Turczyński (ówczesny sekretarz grona) zaproponował zmodyfikowanie szaty graficznej „Sprawozdań": m.in. zamianę „długiej i zacieśniającej zakres wydawnictwa nazwy: Komisja do Badania Historii Sztuki w Polsce na nazwę: Komisja Historii Sztuki"[137]. Nie chcąc rozwijać w tym miejscu tego wątku, ograniczę się do stwierdzenia, że od października 1916 roku w protokołach posiedzeń używano już tylko nazwy „Komisja Historii Sztuki", z czym od 1917 roku korespondował tytuł nowego organu jednostki – „Prace Komisji Historii Sztuki"[138].

DZIEŃ POSIEDZEŃ

Wspominając odbywane w czwartki zebrania w domu Pawła Popiela, nawiązujące do obiadów czwartkowych Stanisława Augusta, Bochnak napisał, że dzień ten na termin swych posiedzeń przyjęła także Komisja Historii Sztuki, czego przestrzegano aż do 1952 roku (czyli przejęcia PAU przez nowo utworzoną Polską Akademię Nauk)[139]. Wywodzenie tego zwyczaju od „czwartków" u Popiela, a pośrednio od najsłynniejszych spotkań polskiego Oświecenia, nie budzi zastrzeżeń, trzeba jednak uściślić, że nie narodził się on z chwilą powstania Komisji. Jak dowodzi analiza protokołów, w pierwszych latach jej istnienia posiedzenia urządzano w różne dni (np. spotkanie założycielskie 11 czerwca 1873 roku odbyło się w środę), dopiero od około 1885 roku były to najczęściej czwartki[140]. W lutym 1887 roku Marian Sokołowski opracował projekt reformy prac Komisji, w którym postulował m.in. ustanowienie stałego terminu comiesięcznych spotkań[141]. Uchwalono wówczas na dzień posiedzeń wyznaczyć pierwszy czwartek miesiąca[142]. Reguły tej generalnie starano się przestrzegać, przynajmniej do końca lat osiemdziesiątych XIX wieku; później spotkania nadal co do zasady odbywały się w czwartki, choć częściej przypadały na drugi lub trzeci tydzień miesiąca. Taki tryb organizowania posiedzeń utrzymał się w okresie międzywojennym i – jak podał Bochnak – po II wojnie światowej[143]. Czwartkową tradycję kontynuowała

---

[132] A. Bochnak, *Historia sztuki*, s. 240 (jak w przyp. 1).

[133] L. Kalinowski, *Dzieje i dorobek naukowy*, s. 24 (jak w przyp. 1).

[134] *Sprawozdania z posiedzeń Wydziału i komisji wydziałowych*, „Rozprawy i Sprawozdania Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności", 6, 1878, s. IV. Tytuł najstarszej księgi protokołów posiedzeń brzmi: „Protokoły posiedzeń Komisji Akademickiej Historii Sztuki", ANPP, sygn. PAUW I-22 (okładka).

[135] ANPP, sygn. PAU I-1m, „Regulamin Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności w Krakowie", Kraków 1893, nlb.

[136] „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Akademii Umiejętności", 7, 1902, nr 6, s. 6. W spisie treści zeszytu widnieje nadal „Komisja Historii Sztuki" i podobną niekonsekwencję można obserwować także w następnych latach.

[137] ANPP, sygn. PAUW I-24, s. 287.

[138] W protokole posiedzenia z 12 VII 1916 roku występuje jeszcze „Komisja do Badania Historii Sztuki w Polsce", a 26 X – „Komisja Historii Sztuki"; ANPP, sygn. PAUW I-25, k. 13v–14. W „Sprawozdaniach z Czynności i Posiedzeń Akademii Umiejętności" poprzednia nazwa pojawiła się ostatni raz w marcu 1918 roku.

[139] A. Bochnak, *Historia sztuki*, s. 235 (jak w przyp. 1).

[140] ANPP, sygn. PAUW I-22, passim.

[141] Ibidem, s. 87 (posiedzenie 3 II 1887 roku).

[142] Ibidem, s. 88 („każdy pierwszy czwartek po 1szym miesiąca").

[143] Zob. księgi protokołów posiedzeń z lat 1915–1924, 1924–1927, 1928–1933, 1945–1952; ANPP, sygn. PAUW I-25, PAUW I-26,

utworzona w 1965 roku Komisja Teorii i Historii Sztuki przy krakowskim oddziale Polskiej Akademii Nauk, która zbierała się w drugi czwartek miesiąca, co utrzymała i utrzymuje do dziś reaktywowana w 1995 roku Komisja Historii Sztuki PAU[144].

PAUW I-27, PAUW I-27a. Protokoły za lata 1934–1939 nie zachowały się.

[144] L. Kalinowski, *Folia Historiae Artium organem Komisji Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności*, „Folia Historiae Artium", Seria Nowa, 1, 1995, s. 5.

SUMMARY

Wojciech Walanus

THE FOUNDING OF THE COMMISSION ON ART HISTORY OF THE ACADEMY OF ARTS AND SCIENCES: A PAGE IN THE HISTORY OF THE INSTITUTIONALISATION OF THE DISCIPLINE

The paper discusses the circumstances of the foundation and the early stages in the activity of the Commission on Art History of the Academy of Arts and Sciences in Cracow – the first institutional body dealing with art-historical research on Polish lands. Its establishment in 1873 was an important step in the process of the institutionalisation of Polish art history, a process that should be understood as one encompassing the foundation of university-level research entities, formulation of programmes and methods of research as well as a development of the community of scholars. For the following half-century, the Commission had played a key role in this process.

The first part of the paper deals with a failed attempt to form a 'commission on the history of art in Poland' within the Learned Society of Cracow, a body established in 1815, consisting of local scholars, artists and men of letters. In December 1870, Władysław Łuszczkiewicz, a painter and art historian, proposed to set up a commission whose aim would be to gather materials related to art history in Poland (written and visual records). The commission that was to consist mainly of architects and artists, was supposed to study the hitherto unknown historic objects, draw up a sort of survey, and publish images of artworks. Although Łuszczkiewicz's initiative had won the favour of the Society's board, the process of its establishment got stuck by bureaucratic procedures, and after a few months was put on hold interminably.

Eventually, the Commission on Art History was formed as a part of the Academy of Arts and Sciences, then a newly-established institution, founded under a charter of Emperor Franz Joseph I of Austria, using the basic structure of the Learned Society. The circumstances of its foundation have been discussed in the second part of the paper. In the autumn of 1871, in the course of drawing up of the successive versions of the Academy's statute, the place of art history within the institution's structures was established. Initially assigned, along with archaeology, to the historical and philosophical department, the discipline (without archaeology) ended up as part of the philological department. As attested by documentary evidence, this assignment resulted from the fact that the compilers of the statute strove to keep an equal number of disciplines within each of the Academy's departments. Thus, the Commission on Art History was established within the philological department, and its inaugural meeting was held on 11 June 1873. The Commission was headed by the art critic and poet Lucjan Siemieński, and among its members were: the archaeologist Józef Łepkowski, Władysław Łuszczkiewicz, and a few former members of

the Learned Society of Cracow; soon they were joined by new membership, including Marian Sokołowski, the future first professor of art history at the Jagiellonian University.

Władysław Łuszczkiewicz was the moving force of the Commission in the early stages of its functioning. He, along with Sokołowski, had compiled the Commission's first scholarly agenda, discussed in the third part of the paper. This programme, publicised in December 1873, was largely based on a similar document drafted for the 1870 'commission on the history of art in Poland', and specified research on Polish art, for instance, by means of making study 'trips' intended to examine historic objects in situ, conducting surveys, acquiring visual material, compiling a bibliography of Polish art and publishing the Commission's own periodical. The programme's novel element was to include the study of works of foreign art in Polish collections and the work of foreign artists in Poland and Polish artists abroad within the Commission's remit.

The paper's last subsection presents the Commission's efforts to establish its own periodical: *Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce* [Transactions of the Commission for the Study of Art History in Poland]. The *Transactions* was the first Polish scholarly art-historical periodical and it played a key role in the development of art-historical research of Polish art. The journal was founded not without difficulties: it took a few years to decide whether the new periodical should be a joint undertaking of the Commission on Art History and the Commission on Archaeology (an option favoured by the Academy's secretary general, Józef Szujski), or if it were to be published solely by the former body. Eventually, through the efforts of Łuszczkiewicz, the latter conception won, and the first issue of the *Transactions*, in a luxurious *in folio* format, with lithographed plates, appeared in the autumn of 1877.

Folia Historiae Artium
Seria Nowa, t. 21: 2023 / PL ISSN 0071-6723

DARIUSZ CZAJA
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

PALEOLITYCZNY SEN (JAK DALEKO STĄD, JAK BLISKO)*

Będąc sami w tej ogromnej przestrzeni, oświetlanej jedynie przez słabe światło naszych lamp, poczuliśmy się dziwnie. Wszystko było tak piękne, tak świeże. Trochę aż nazbyt świeże. Czas uległ anihilacji, jak gdyby dziesiątki tysięcy lat, które dzieliły nas od twórców tych malowideł, przestały istnieć. Wydawało nam się, jak gdyby te arcydzieła namalowali dosłownie przed chwilą[1].

Jean-Marie Chauvet, Eliette Brunel Deschamps, Christian Hillaire, *Chauvet Cave. The Discovery of the World's Oldest Paintings*

Być może najwięcej o naszej historycznej egzystencji możemy się dowiedzieć wówczas, gdy owieje nas tchnienie całkiem obcych światów historycznych[2].

Hans-Georg Gadamer, *Problem dziejów w nowszej filozofii niemieckiej*

1.

Teraźniejszość, ciemny i trudny do ogarnięcia żywioł, w którym jesteśmy zanurzeni, staje przed nami jako zagadka. Ma ona swoją jasną i ciemną stronę. O ile bowiem rozumienie czasu teraźniejszego, widzianego od strony gramatyki, nie przedstawia (chyba) poważniejszych kłopotów, o tyle już próba opisania jego historycznej „zawartości", jego właściwości, cech dystynktywnych, jawi się jako poważny problem poznawczy. Jak przekonująco i adekwatnie opisać czas, w którym mieszkamy? Jak nazwać jego cechy charakterystyczne? Co jest w nim na tyle wyjątkowego (o ile jest), by dzięki owemu wyjątkowemu składnikowi można było niekonfliktowo odróżnić nasz czas teraźniejszy od tych czasów teraźniejszych, które już przeminęły?

Pytając o naturę czasu teraźniejszego, o nasze „teraz", nie pytam jak filozof, ale jak antropolog kultury. Interesuje mnie nie tyle pojęciowe ujęcie abstrakcyjnego i wciąż wielce tajemniczego problemu czasu (jego, dobrze rozpoznane i opisane, aporie i paradoksy[3]), ile raczej to, co stanowi „treść" doświadczanej przez nas teraźniejszości. Zajmuje mnie to, co ją wypełnia: jakie myśli, idee, odczucia, domniemania, supozycje dominują dziś w naszym doświadczeniu teraźniejszości? Pytam: jak nazwać doświadczenie, którego częścią wszyscy (w różnym stopniu) jesteśmy? Na proste pytania nie ma prostych odpowiedzi. I choć może w przypadku pytania o teraźniejszość nie jest

* Tekst stanowi rozwinięcie i poszerzenie wykładu wygłoszonego 27 V 2021 roku w ramach Dni Wydziału „Kompozycja, Dyrygentura i Teoria Muzyki" na Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.

[1] J.-M. Chauvet, E.B. Deschamps, C. Hillaire, *Chauvet Cave. The Discovery of the World's Oldest Paintings*, London 1996, s. 41–42.

[2] H.-G. Gadamer, *Problem dziejów w nowszej filozofii niemieckiej*, [w:] idem, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, wstęp K. Michalski, Warszawa 2000 (= Biblioteka Myśli Współczesnej. Plus Minus Nieskończoność), s. 33.

[3] Spośród wielu prac w tej dziedzinie wybieram znakomite studium Krzysztofa Michalskiego *Logika i czas. Próba analizy Husserlowskiej teorii sensu*, Warszawa 1988 (= Biblioteka Myśli Współczesnej. Seria z Kostką).

tak, że tyle odpowiedzi, ilu odpowiadających, to z pewnością pytanie o *tempus praesens* zakłada już w punkcie wyjścia szeroki wachlarz responsów. Najczęściej zresztą stanowią one funkcję zainteresowań pytających. Pewnie też dlatego ogólne sądy o naszym „teraz" grzeszą nierzadko jednostronnością i nie zawsze przekonują.

Jedno z najbardziej, w moim przekonaniu, celnych rozpoznań natury naszego czasu teraźniejszego sformułował niedawno Roberto Calasso w swojej prowokacyjniej i intrygującej myślowo książce *Nienazwana teraźniejszość*[4]. W tym osobliwym kompozycyjnie tomie próbuje on zajrzeć pod podszewkę teraźniejszości. Stara się wydobyć na jaw rudymentarną strukturę fundującą nasze doświadczenie czasu. Próbuje opisać nieopisane. Zarzuca więc liczne sieci na świat naszego – tu i teraz – doświadczenia, a potem usiłuje złowić w nie okruchy istotnego. Podjęte zadanie nie jest proste: teraźniejszość jest trudna do uchwycenia, bo to czas, którego żywą częścią jesteśmy my sami, a to oznacza, że poznające jest także poznawanym. Może dlatego Calasso używa na zmianę spojrzenia mikroskopowego i teleskopowego i dopiero z nałożenia na siebie rozmaitych przybliżeń i oddaleń konstruuje swoją wizję teraźniejszości. Jak wedle niego rysuje się jej obraz?

Powiada on, że żyjemy w „wieku nieistotności", a to sformułowanie – zrazu niewinne – dopiero po pewnym czasie ujawnia swój dogłębnie nihilistyczny i zgoła infernalny wymiar. Żyjemy w świecie-wydmuszce, w przestrzeni stopniowo i konsekwentnie opróżnianej, wydrążanej z wszelkiego sensu. Poruszamy się po wciąż rozrastających się powierzchniach pozoru, symulujących głębię. Bohaterem tego – malowanego głównie czarną farbą – obrazu współczesności jest pewna szczególna persona; autor nazywa ją *Homo saecularis*. Jest on skomplikowanym produktem długiej historii świata zachodniego. Jego „religią" jest zadeklarowana i praktykowana świeckość. W charakterystyce Calassa to postać wyjątkowo antypatyczna, płaska, jednowymiarowa. *Homo saecularis* nie bardzo wie, kim jest on sam i czym jest świat rozciągający się przed jego oczami. Jest bezrefleksyjnym tworem skonstruowanym z czasu i metamorfozy. Co może najważniejsze: to człowiek, który na własne życzenie z szerokiego spektrum materialno-duchowego doświadczenia obciął całkowicie pasmo transcendentne. Wbrew temu, co można by sądzić, nie jest wrogiem religii. Jest raczej letni, humanitarny i postępowy. Tak czy inaczej, żyje w świecie totalnej immanencji: pojęcia boskości i sacrum wykreślił radykalnie i nieodwołalnie ze swojego słownika i doświadczenia. Boskość nie mieści się w żaden sposób w porządku jego świata. Precyzyjny opis cech tego osobnika ma wyraźny cel poznawczy: pozwala wniknąć w głębsze struktury teraźniejszości. To ważne, utrzymuje Calasso, ponieważ sekularyzm opanował naszą planetę. I to nie dlatego, że pokonał religie istniejące, ale dlatego, że sam jest religią, w dodatku może pierwszą w dziejach, która za przedmiot kultu ma nie rzeczywistość transcendentną, ale siebie samą. W związku z tym istotne staje się pytanie: czy owa wyprana z boskości teraźniejszość komunikuje się jeszcze w jakikolwiek sposób, albo przynajmniej ma szansę skomunikować się, ze sferą sakralną? Czy sprawy nie zaszły za daleko, a jedyne, co czeka w nadchodzącej przyszłości „człowieka świeckiego", to – w najlepszym razie – pogłębianie i pielęgnowanie wyznawanej przezeń świeckiej religii? To pytanie jest niemal równoznaczne z innym: czy możliwe są powroty do przeszłości (zwłaszcza tej najodleglejszej), do czasu kiedy to jeszcze sacrum nawiedzało, w tej czy innej formie, ziemskie rejony? Inaczej mówiąc: czy w naszym myśleniu i odczuwaniu poruszamy się bez reszty w przestrzeni pojęć i kategorii wypracowanych przez nasz czas, czy też w naszej zgiełkliwej aktualności mają do nas dostęp rozmaite głosy z przeszłości?

2.

By rzecz sprowadzić z ogólnych rozważań na ziemię, proponuję na początek trochę antropologicznej empirii. Chciałbym bowiem zmierzyć się z powyższymi pytaniami, odwołując się do dwóch wiarygodnych, jeśli chodzi o rozważane kwestie, świadectw kulturowych: książki brytyjskiego pisarza Bruce'a Chatwina *Songlines* (1987) oraz dokumentu filmowego niemieckiego reżysera Wernera Herzoga *Cave of Forgotten Dreams* (2010). Wybieram je z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że są to propozycje intelektualnie przemyślane i estetycznie wyraziste, a ich artystyczna jakość – dość powszechnie – uchodzi za wybitną. Po drugie dlatego, że napięcie pomiędzy archaiczną mentalnością (zanurzoną w świecie mitu) a naszą stechnologizowaną teraźniejszością (ufundowaną na dekretach oświeceniowego rozumu) w obydwu dziełach jest niezwykle intensywne, staje, by tak rzec, na ostrzu noża. Po trzecie, nie jest tajemnicą bliska znajomość Herzoga i Chatwina, ich – w wielu wypadkach – podobne zainteresowania i widoczne pokrewieństwo duchowe[5]. Można więc zasadnie domniemywać, że ich dzieła należą do

[4] R. Calasso, *Nienazwana teraźniejszość*, tłum. J. Ugniewska, Gdańsk 2019 (= Biblioteka Mnemosyne). Por. także wielogłosową rozmowę z książką Calassa zawartą w tomie zbiorowym: *Sejsmografie. Przypisy do* Nienazwanej teraźniejszości. *Sismografie. Note in calce a* L'innominabile attuale, tłum. Z. Krasnopolska, red. D. Czaja, Kraków 2020 (= Tempus Fugit).

[5] Z tego punktu widzenia niezwykłą wagę ma wspomnienie Herzoga o okolicznościach, w których otrzymał od Chatwina jego plecak: „Był już umierający, ale bardzo chciał zobaczyć film, który właśnie skończyłem, o koczowniczym ludzie z południowej Sahary. Ciągle odpływał w nieświadomość, a kiedy się budził, mówił: «Dalej, puszczaj!», a potem oglądał kolejne dziesięć minut. W gorączkowym delirium krzyczał: «Muszę być znów w drodze!». A potem: «Mój plecak jest ciężki». Powiedziałem mu: «Mogę go dla ciebie ponieść. Jestem silny i szybko chodzę». Wtedy nagle uświadomił sobie, że umiera, i powiedział: «OK, teraz ty musisz nieść plecak». Obaj mieliśmy wynikające z doświadczenia przekonanie, że świat i jego najgłębsze sensy otwierają się przed tymi, którzy

podobnego typu „tekstów kultury", a ich uważna analiza może przynieść wymierne korzyści poznawcze.

Songlines Chatwina to klasyczny niemal przykład *blurred genre*, gatunku zmąconego: trochę reportaż, trochę esej, trochę notatnik; niektórzy widzieli w książce wcale udatną powieść, z dialogami i głównym bohaterem-narratorem, skądinąd dziwnie przypominającym autora. Myślę, że nieco na wyrost. Owszem, *Ścieżki śpiewu*[6] to nie jest, z całą pewnością, standardowa relacja z podróży. Warto jednak pamiętać, że jej tekst w warstwie podstawowej jest zasadniczo referencjalny (opowiada o solidnie osadzonym topograficznie świecie, którego istnienie można precyzyjnie zaznaczyć na mapie), a nadbudowany nad nią żywioł dialogowy i opisowy wydaje mi się wobec niej wtórny. Chatwin przybywa na kontynent australijski z konkretnym zamiarem: jest nim zgłębienie osobliwej mitologii rdzennej ludności australijskiej (do niedawna określanej mianem Aborygenów). Istotną rolę w tej mitologicznej narracji odgrywają archaiczne opowieści przekazywane w formie pieśni. Jego książka to sumienna, nieomal etnograficzna relacja z kolejnych faz poznawania wspartego na micie światopoglądu tubylców, radykalnie obcego mentalności zachodniej; to inkrustowany od czasu do czasu literaturą przedmiotu opis bliskiego obcowania z byciem-w-świecie, które dla świadomości przeciętnego Europejczyka z jego standardowym wykształceniem stanowi nie lada wyzwanie. Może jest to nawet coś więcej: zapis swego rodzaju inicjacji intelektualnej i duchowej w świat radykalnie inny, obcy, odmienny, anachroniczny, świat sytuujący się na antypodach współczesności, wymykający się całkowicie pragmatycznej ideologii teraźniejszości.

Wiedza, którą Chatwin nabywa podczas swojej podróży, sprowadza się do kilku zasadniczych punktów. Ujmę rzecz w dużym skrócie. Ontologia archaiczna plemion australijskich jest bezpośrednią konsekwencją ich kosmogonii: wspiera się na rzeczywistości podstawowej, która nosi różne nazwy (*Alchera*, *Alcheringa*, ang. *Dreamtime*). Wyrażenie to tłumaczone bywa u nas jako Epoka Snu, Czas Snu. To właśnie w tym czasie, mitycznym czasie początku, żyli duchowi przodkowie australijskich plemion („niebiańscy bohaterowie"), którzy w swych wędrówkach przemierzali kontynent australijski. Cały świat fizyczny, widzialny, postrzegalny zmysłowo jest konsekwencją odległych ich działań. Ziemia, każdy jej element (rzeki, źródła, góry, drzewa) są esencjalnie naznaczone ich obecnością. Pejzaż nie jest częścią podręcznika do geografii: jest świętą topografią, przesyconą w każdym miejscu duchowym spoiwem. Ziemia pod stopami i ziemia przed oczami jest dla tubylców rzeczywistością stworzoną i objawioną przez mitycznych przodków, jest więc *par excellence* rzeczywistością świętą. Nie należy do nikogo z ludzi, nie może być też przedmiotem posiadania. Poruszanie się po jej powierzchni objęte jest nienaruszalnymi regułami, ustanowionymi jeszcze w praczasie. Rdzenni mieszkańcy Australii nie posiadali domu, w europejskim sensie słowa. Byli nomadami, przenoszącymi się w przestrzeni zgodnie z porami roku. Zamieszkiwanie pojmowali jako wędrowanie, ich domem była cała przemierzana przez nich ziemia. Nie p o s i a d a l i ziemi, w znaczeniu, które zwyczajowo łączymy z tym słowem; oni n a l e ż e l i do ziemi, czuli się jej oczywistą, niekwestionowalną częścią. W tej wizji rzeczywistości najwyraźniej brak jeszcze rozdziału na dwie odrębne sfery rzeczywistości: sacrum i profanum, który to myśl zachodnia przyjmuje jako nieomal naturalny. Ziemia i należący do niej człowiek pogrążeni są w jednym, wszystko obejmującym żywiole religijnym. Ziemia jest święta; jest rzeczywistością wykreowaną działaniami mitycznych przodków. Poruszający się po świętych liniach człowiek jest inherentną częścią tego świata.

Właśnie o tych pierwotnych, formatywnych wydarzeniach z Praczasu mówią pieśni śpiewane do dziś przez tubylców. Zbudzeni w Praczasie z pierwotnego snu totemiczni przodkowie wyszli z zagłębień ziemi i rozpoczęli oszałamiający proces stworzenia. Udawali się w drogę i nadawali imiona poszczególnym elementom rzeczywistości, które napotykali, a nazwy te wplatali do swoich pieśni. Inaczej mówiąc: w y ś p i e w y w a l i ścieżki, którymi wędrowali przez świat. To absolutnie niesłychana kosmogonia, niemająca bodaj analogii w żadnej innej kulturze archaicznej: prawdziwe narodziny świata z ducha pieśni. Przodkowie totemiczni, dokądkolwiek się udawali, tam zostawiali za sobą muzyczne ślady. Linia melodyczna stanowiła wierny obraz konkretnego wycinka pejzażu. Tym sposobem cała ziemia australijska została opleciona siecią pieśni. A kiedy ziemia została już wyśpiewana, przodkowie znów zeszli pod ziemię i zapadli w kamienny sen.

Pieśni stworzenia, przekazane ludziom w archaicznym praczasie (Eliadowski *illud tempus*), składają się dziś na – gigantycznych rozmiarów – archaiczny Praśpiewnik (zasadnie porównywany czasem z europejskim eposem). Ich zadaniem było nazywać świat widzialny i opowiadać, jak został on stworzony. Opisują one dokładnie, w jaki sposób każdy z elementów ziemskiej topografii zaistniał w Epoce Snu. Ale mają też wymiar czysto praktyczny: pieśni nie tylko w osobliwy sposób narratywizują przestrzeń, ale również – jak utrzymują rdzenni mieszkańcy – w czysto muzyczny sposób dokładnie charakteryzują miejsca, których dotyczą. Jak się okazuje, są one znakomitym mnemotechnicznym urządzeniem do zapamiętywania przemierzanego terenu wraz z całym jego zróżnicowaniem:

> Otóż, wydaje się, że linia melodyczna pieśni stanowi, niezależnie od słów, wierny obraz ziemi, na której jest śpiewana. Tak więc, jeśli Człowiek Jaszczurka wlecze się noga za nogą przez panwie solne jeziora Eyre, można

przemierzają go na piechotę", H.-G. Rodek, M. Scholz, *Każdy dla siebie, a Bóg przeciw wszystkim*, „Gazeta Wyborcza", 17–18 IX 2022, s. 24.

[6] B. Chatwin, *Ścieżki śpiewu*, tłum. J. Ruszkowski, Poznań 1998 (= Kameleon). Korzystam z tej wersji przekładu. Istnieje jeszcze jedno polskie tłumaczenie książki Chatwina: *Pieśni stworzenia*, tłum. K. Puławski, Warszawa 2008 (= Lemur).

> spodziewać się czegoś w rodzaju *Marsza żałobnego* Chopina. Jeśli idzie, skacząc po Górach MacDonnella, należy oczekiwać serii arpedżiów i glissand, podobnych do tych w *Rapsodiach węgierskich* Liszta.
>
> Jak się zdaje, pewne frazy muzyczne, pewne kombinacje nut stanowią odpowiedniki ruchu stóp. Jedna z fraz oznaczałaby zatem „panew solną", inne – „łożysko rzeki", „trawę spinifex", „nadmorskie wydmy", „las akacjowy" czy też „skalną ścianę". Doświadczony śpiewak, słysząc, w jakim porządku następują po sobie, mógłby obliczyć, ile razy bohater przekroczył rzekę lub przeszedł przez góry – i tym samym ustalić, w którym miejscu ścieżki śpiewu, i jak daleko, obecnie się znajduje[7].

W konsekwencji: cała Australia może być postrzegana dziś jak muzyczna partytura, do której odczytania konieczny jest mitologiczny klucz. Oczywiście związek pieśni i przestrzeni widoczny jest tylko dla rdzennych mieszkańców, dokładniej: dla osób inicjowanych. Dla tubylców istnieje ścisły i zawarowany rytualnie sakralny związek człowieka i pieśni. Każde nowo narodzone dziecko dziedziczy pewien – przekazywany z pokolenia na pokolenie – fragment pieśni. To jest jego dozgonna własność, precyzyjnie wyznacza terytorium, do którego ono przynależy. Pieśń bywa przedmiotem wymiany: pewne fragmenty własnego *dossier* pieśniowego można było „pożyczać" członkom sąsiednich plemion. Ważne, że pieśni nie umierają wraz z „właścicielem", są przekazywane dalej w ramach plemiennej tradycji. Powód tej operacji jest absolutnie kluczowy: albowiem dla trwania świata ważne jest to, by był wciąż wyśpiewywany! Sławna Rilkeańska fraza z *Sonetów do Orfeusza*: „Śpiew to istnienie" (*Gesang ist Dasein*)[8], w myśleniu rdzennych Australijczyków ma sens całkowicie, absolutnie literalny! Pieśń ma sens kreacyjny, stwarzający, i to w najsilniejszym sensie tych słów. Pisze Chatwin:

> Przodkowie totemiczni […] powołując śpiewem świat do istnienia, byli poetami w pierwotnym sensie tego słowa. *Poiesis* znaczy tworzenie. Żadnemu aborygenowi nie przyjdzie nigdy na myśl, że świat może być niedoskonały. Jego życie religijne ma jeden cel: utrzymać ziemię taką, jaka jest i jaka powinna być. Ten, kto wyrusza na *obchód*, odbywa rytualną podróż. Wędruje po śladach swojego przodka. Śpiewa jego pieśni i – nie zmieniwszy ani jednego słowa i ani jednej nuty – powtarza tym samym dzieło stworzenia[9].

Powtórzmy: świat, żeby istniał – musi zostać wyśpiewany. Co ciekawe: w języku plemion środkowej Australii czasownik „śpiewać" ma zupełnie inne – rzec by można: dużo bardziej fundamentalne – konotacje niż w językach europejskich. Odrywa się od znanej nam, rutynowej semantyki i znaczy w gruncie rzeczy: „tworzyć, przywodzić rzeczy do istnienia"[10]. W kosmosie australijskiej religijności śpiewać oznacza zatem coś więcej niż zwykłe wydobywanie głosu czy formowanie za jego pomocą rozmaitych linii melodycznych. W australijskiej mitologii śpiewać to prawdziwie: stwarzać. Tworzyć coś z niczego. Dlatego też pieśń stwarza świat i podtrzymuje go w istnieniu.

Zasadniczy przekaz książki Chatwina polega być może na zwróceniu uwagi zachodniego czytelnika na bogactwo duchowe prawie zupełnie nieznanej mu tradycji. I przekonaniu, że świat ten – jakkolwiek odległy – nie jest całkowicie obcy współczesnej wrażliwości. Książka jest zapisem prób przeniknięcia zachodniego umysłu do tego odległego mentalnie świata. Autor staje pełen podziwu wobec prac Theodora Strehlowa (pioniera w dziedzinie eksploracji australijskiej duchowości), a zwłaszcza jego wysiłków na rzecz zrekonstruowania logiki mitycznej *pieśniolinii* oraz wniknięcia w ich niedostępne dla profanów sensy. Ma pełną świadomość, że czytając *Songs of Central Australia* Strehlowa, obcuje z człowiekiem,

> który miał wizję **najbardziej zdumiewającej i skomplikowanej konstrukcji intelektualnej, jaką można sobie wyobrazić**, konstrukcji, przy której materialne osiągnięcia ludzkości przypominają śmietnik, a która z jakichś przyczyn wymyka się opisowi[11].

Jeśli nawet zachwyt Chatwina wygląda na nieco egzaltowany i mocno afektowany, to i tak słowa te pozwalają domyślać się, że w przypadku mitologii australijskiej mamy do czynienia z fenomenem znacznie przekraczającym znane już wcześniej Europejczykom „archaiczne światy religijne", innymi słowy, że mamy do czynienia ze zjawiskiem, które nie ma żadnego precedensu ani analogii w istniejącej wiedzy o religiach archaicznych. I co może najważniejsze: Chatwin stwierdza, że mimo elementarnej trudności ze zrozumieniem pieśni rdzennych Australijczyków (nadmiar niezrozumiałych dla nas szczegółów) pozostaje niepodważalnym faktem, że „nawet niewprawny czytelnik może w nich dostrzec **przebłyski rzeczywistości duchowej** – równie uduchowionej jak Nowy Testament – w której więziami pokrewieństwa złączeni są wszyscy żyjący ludzie, wszystkie zwierzęta, a także wszystkie rzeki, skały i drzewa"[12].

Zajrzyjmy teraz do Jaskini Chauveta, odkrytej przypadkiem w roku 1994 przez trójkę francuskich speleologów. Dostawszy się do środka, odkryli oni ściany pokryte świetnie zachowanymi przedstawieniami, głównie zwierząt: koni, bizonów, nosorożców włochatych, niedźwiedzi i innych. Znaleźli też odbicia ludzkich dłoni, zagadkowe linie i kropki, a także kilka obrazów (kobieta w splocie z głową bizona) o niejasnym znaczeniu. Ich emocje

---

[7] B. Chatwin, *Ścieżki śpiewu*, s. 113–114 (jak w przyp. 6).

[8] R.M. Rilke, *Poezje*, tłum. M. Jastrun, Kraków 1987, s. 259.

[9] B. Chatwin, *Ścieżki śpiewu*, s. 20 (jak w przyp. 6).

[10] B. Malinowski, *Tubylcy Mailu oraz inne szkice o kulturze Australii i wysp Pacyfiku*, tłum. J. Barański, A. Bydłoń, red. G. Kubica, Warszawa 2003 (= Dzieła / Bronisław Malinowski, 12), s. 253.

[11] B. Chatwin, *Ścieżki śpiewu*, s. 77 (jak w przyp. 6), podkreślenie moje.

[12] Ibidem, podkreślenie moje.

w spotkaniu z tym uwięzionym pod ziemią kilkadziesiąt tysięcy lat światem dobrze oddaje jedno słowo: p o r a ż e n i e. Śladami tego zachwytu podąży kilkanaście lat później Werner Herzog, a efektem jego fascynacji obrazami naskalnymi stanie się film dokumentalny *Cave of Forgotten Dreams* (2010).

Przypomnijmy w skrócie tylko to, co najważniejsze[13]. Posługując się metodą radiowęglową, ustalono, że przedstawienia naskalne pochodzą sprzed 32–30 tysięcy lat i należą do kultury oryniackiej, charakterystycznej dla epoki górnego paleolitu. Oznaczało to, że są one o kilkanaście tysięcy lat starsze od dużo bardziej znanych wizerunków naskalnych z Altamiry czy Lascaux. Już to było gratką dla badaczy, ale prawdziwy szok przeżyli wówczas, kiedy uświadomili sobie, z jak wielką klasą artystyczną mają w tym przypadku do czynienia. Okazało się, że sztuka z Jaskini Chauveta dorównuje geniuszem artystycznym najstarszym przedstawieniom paleolitycznym, ale – trudno tego nie zauważyć – jest znacznie od nich starsza[14]. A to pozwala stwierdzić zasadnie, że ludzkie zdolności artystyczne nie ewoluowały w czasie od form prostych do bardziej złożonych; że – innymi słowy – teoria postępu kompletnie załamuje się w konfrontacji z nieodpartą wielkością arcydzieł ze ścian Jaskini Chauveta[15].

Dla nas to odkrycie ma jeszcze jeden istotny aspekt. Otóż wielu prominentnych badaczy zgodnych jest co do tego, że relatywnie niedawno rdzenna ludność Australii wciąż jeszcze prowadziła takie życie jak ich paleolityczni przodkowie, że ich kultura została zakonserwowana w czasie i dotrwała w praktycznie niezmienionym kształcie przez tysiące lat do początków wieku XX. W tym sensie można ich uznać za współczesnych ludziom z paleolitycznych jaskiń. Nie od rzeczy jest myśleć, że może jeszcze Walter B. Spencer, Francis J. Gillen, Strehlow – wybitni badacze rdzennej ludności australijskiej wspominani przez Chatwina – mogli spoglądać w oczy duchowym pobratymcom tych, którzy pokrywali kolorami ściany Jaskini Chauveta.

Tak czy inaczej, kilkanaście lat po jej odkryciu Werner Herzog nakręcił swój niezwykły dokument filmowy, w którym – posługując się ultranowoczesną wówczas techniką 3D – umożliwił nam spotkanie z paleolityczną sztuką naskalną. Na początek dobrze zdać sobie sprawę z tego, c z y m w istocie jest filmowa narracja Herzoga. Podobnie jak reporterska opowieść Chatwina nie jest naukową etnografią, tak dokumentalny film Herzoga nie jest archeologią w obrazkach. Obydwaj, korzystając ze swojej wiedzy i talentu, próbują nazwać rzeczywistość, o której mówią właściwymi sobie środkami. Herzog, mnożąc głosy naukowców, pokazując różne sposoby interpretacji genezy i znaczenia malowideł naskalnych, nie wchodzi w meritum sporu, tak mocno dzielącego po dziś dzień społeczność archeologów[16]. Nie pomijając i nie lekceważąc w swoim filmie naukowej erudycji, on sam – można odnieść wrażenie – idzie jednak w nieco innym kierunku. Jego narracja filmowa usiłuje przede wszystkim skonfrontować współczesną wrażliwość z artefaktami sztuki paleolitycznej. Herzog chce pokazać, co dzieje się na przecięciu odległego od nas paleolitycznego świata i stechnicyzowanej współczesności. Stawia nas, widzów, przed pytaniem: czy te światy w jakikolwiek sposób ze sobą interferują?

Wydaje mi się, że jednym z ważniejszych kluczy, które mogą pomóc w wydobyciu głębszych warstw filmu Herzoga, jest fenomen snu, rzeczywistość snu, zagadka snu. A może szczególnie jego tajemnicza logika wewnętrzna i opór, jaki stawia dyskursywnym rozbiorom. W poniższych rozważaniach nie podążam więc śladami odkryć neurofizjologicznych czy freudowskiej psychoanalizy, bo obydwa podejścia – w ten czy inny sposób – próbują racjonalizować fenomen snu albo ujmować go w metaforach, które gubią jego swoistość i autonomię. W tej, rzeczywiście ulotnej i trudno uchwytnej materii bliżej mi raczej do – wciąż słabo znanych – intuicji Pawła Florenskiego, wybitnego rosyjskiego teologa „srebrnego wieku". Florenski odrzuca zwyczajowy język dyskursu o marzeniach sennych. Dla niego sen nie był równoważny ze śmiercią (jak w greckiej starożytności), nie był też synonimem egzystencjalnej kruchości czy ulotności życia ludzkiego (jak u Williama Szekspira). Do najważniejszych z jego ustaleń (czy może hipotez) należy sugestia, że sen to „pierwszy i podstawowy stopień życia w świecie niewidzialnym"[17]. W jego rozważaniach sen jawi się jako przestrzeń esencjalnie graniczna. Obrazy marzenia sennego zachowują się jak symbol (w głębokim sensie tego słowa), albowiem dokładnie tak jak grecki *sumbolon*, który zawiera w sobie idee rozdziału i połączenia: „oddzielają świat widzialny od

[13] Detaliczną analizę i interpretację filmu Herzoga przeprowadzam w tekście *Duch na skale. Filmowa podróż do źródeł*, [w:] D. Czaja, *Znaki szczególne. Antropologia jako ćwiczenie duchowe*, Kraków 2013 (= Anthropos), s. 323–344. W tym fragmencie odwołuję się do niektórych ustaleń z tamtego studium.

[14] O nadzwyczajnym wymiarze artystycznym obrazów naskalnych z Jaskini Chauveta piszę w tekście *Archaiczna poiesis i paradoks „współczesności"*, [w:] D. Czaja, *Cena sztuki. Tezy o zaczarowaniu*, Kraków 2020 (= Tempus Fugit), s. 285–316.

[15] D.S. Whitley, *Cave Paintings and Human Spirit. The Origin of Creativity and Belief*, New York 2009, s. 53–54.

[16] Paleolityczna sztuka naskalna to prawdziwy poligon doświadczalny archeologów. Hipotezy na temat jej znaczenia ewoluowały w czasie. Przez wiele lat w nauce dominowała – europocentryczna i protekcjonalna – hipoteza związana z tzw. magią myśliwską, dziś coraz więcej zwolenników zyskuje hipoteza szamańska, por. D. Lewis-Thomas, *The Mind in Cave. Consciousness and the Origin of Art*, London 2002; J. Clottes, D. Lewis-Williams, *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach oraz Po* Prehistorycznych szamanach – *polemiki i odpowiedzi*, tłum. A. Gronowska, wstęp M. Ryszkiewicz, Warszawa 2009 (= Communicare).

[17] P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, wstęp J. Nowosielski, posłowie W. Panas, Warszawa 1984, s. 96.

niewidzialnego, dzielą i równocześnie łączą owe światy"[18]. Jeszcze inaczej: według niego sen to brama do innych wymiarów rzeczywistości (czyżby blake'owskie *doors of perception*?); to radykalne poszerzenie świata postrzeganego na jawie o nowe wymiary. Dla Florenskiego sen jest mocnym świadectwem realnego istnienia jakiejś i n n e j, mocnej – uchylającej się rozumowemu poznaniu – sfery rzeczywistości[19]. Dowodzi on, że poza sferą uchodzącą w zdroworozsądkowej percepcji za jedynie realną istnieją też światy o innej ontologii. Krótko: sen jest oknem na niewidzialne[20].

To właśnie s e n, śnienie – te fundamentalne metafory / symbole kosmogonii australijskiej – pojawiają się także w tytule filmu Herzoga. I jak się okazuje, nie jest to okoliczność incydentalna: oprócz tego bowiem sen zjawia się w filmie na kilku poziomach. Najpierw we wzruszająco szczerym wyznaniu młodego archeologa: „Śniły mi się lwy. Jestem naukowcem, ale także człowiekiem. We śnie miałem przeczucie czegoś niezwykłego, miałem wrażenie, jakbym był blisko rozumienia tamtej rzeczywistości"[21]. Tutaj sen jest nie tylko stanem fizjologicznym, ale również bramą do rozumienia obrazów, których na poły halucynacyjna, na wpół realna istota jak gdyby należała do przestrzeni snu, wyłaniała się z niej. W dalszej części filmu wątek snu pojawia się jeszcze kilkakrotnie. Raz po raz obrazy naskalne przypominają niepokojącą grę cieni w sennym spektaklu. A sam reżyser dodaje w pewnym momencie znaczący komentarz do poruszających obrazów zwierząt ze ścian w Jaskini Chauveta: „te wizerunki to wspomnienia dawno zapomnianych snów". Oglądając film Herzoga, miałem wrażenie (nie ja jeden), że za pomocą obrazu, muzyki stara się on wywołać w widzu iluzję snu, a z pewnością transowego stanu na pograniczu jawy i sennych obrazów. Okazuje się, że rozpowszechniona wśród teoretyków kina i samych reżyserów (i to największych: Ingmar Bergman, Andriej Tarkowski, Luis Buñuel…) intuicja o esencjalnym pokrewieństwie obrazów filmowych (*moving pictures*) i obrazów sennych zyskuje tu mocne potwierdzenie. Z licznych wypowiedzi w tej materii przypomnę tę najbardziej może jednoznaczną: „film jest bezwiedną imitacją snu"[22].

Widać to może szczególnie w powracających w filmie zbliżeniach głów koni, których zmultiplikowane pyski wyglądają zupełnie jak zdjęcia poklatkowe! Trudno w tej sytuacji nie pomyśleć o tej niemal samonarzucającej się analogii pomiędzy ciemną salą kinową a pogrążoną w półmroku grotą, na której ścianach ożywają animowane światłem wizerunki zwierząt. Sam zresztą Herzog sugeruje, że narracje malarskie w Jaskini Chauveta przywodzą mu na myśl taką właśnie pierwotną, archaiczną postać kina. Całkiem już wprost pisze o tym skojarzeniu Pascal Quignard:

> Ludzie nieustannie wchodzili do mrocznych grot i spoglądali na jaśniejące w blasku pochodni ruchome obrazy, wyłaniające się mimowolnie z wapiennych ekranów. Minęły tysiąclecia. Obrazy wyłaniają się teraz z ekranów w dziwacznych salach, budowanych w podziemiach miast, w których ciemność nie pochodzi od bogów, lecz została wywołana sztucznie[23].

To prawda, niemniej nie jest od rzeczy domniemanie, że mimo tych zasadniczych różnic wciąż pozostało w nas żywe to samo wrażenie cudowności wywołane przez światło stwarzające w ciemności halucynacyjno-senną rzeczywistość. Nie uszło to uwadze uwrażliwionych antropologicznie filmologów. Jak pisał w swojej fenomenologii kina rzadko dziś cytowany Edgar Morin: „Zagłębiamy się w ciemność sztucznej groty. Świetlisty pył pada na ekran, tańczy na nim; nasze spojrzenia podążają jego śladem – i oto nagle ten pył materializuje się i ożywa; wciąga nas w niepewną przygodę. Przemierzamy epoki i przestrzenie aż do chwili, w której uroczysta muzyka rozproszy cienie i płótno znowu odzyska swą białość"[24]. Dość podobnie pisał o tym doświadczeniu Roland Barthes, wydobywając nieoczekiwanie na jaw jego nieuświadamianą zwykle, „archeologiczną" warstwę. Określa on mianowicie czas znalezienia się w kinie jako „sytuację prehipnotyczną", transową[25]. Nie jest więc aberracją ani nadużyciem sugerowanie pewnych podobieństw między ciemnią sali kinowej a mrokiem paleolitycznej jaskini: w jednym i w drugim przypadku widzowie uczestniczą w magicznym spektaklu chwilowego materializowania się trójwymiarowej rzeczywistości na płaskiej powierzchni. W obydwu też przypadkach jej – wywoływana światłem – efemeryczna rzeczywistość od-

---

[18] Ibidem, s. 104.

[19] Jakże bliskie jest to intuicji Wiesława Juszczaka, który przy okazji charakterystyki mitu archaicznego stwierdza, że sen „bywa w myśli pierwotnej i przez poetów różnych epok traktowany jak postać przejawiania się rzeczywistości totalnej", zob. W. Juszczak, *Poeta i mit*, Wołowiec 2014, s. 71.

[20] Ciekawe, że semiotycy tartuscy, rozwijający przez lata swoją – mocno ufundowaną naukowo – znakową koncepcję kultury, zaczęli w pewnym momencie nawiązywać wprost do odkryć rosyjskiego teologa. Między innymi Jurij Łotman ciekawie pisał o śnie jako złożonym komunikacie (okno semiotyczne), o wielojęzyczności snu, potencjalności jego znaczeń. Pokazywał też historyczne przejście od traktowania snu jako wrót do sakralnie pojmowanej przestrzeni (bóstwa, przepowiednie) i sugestii przyszłych wydarzeń, do rozumienia snu jako narzędzia eksploracji wnętrza i instrumentu samopoznania, por. J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, tłum. B. Żyłko, Warszawa 1999 (= Biblioteka Myśli Współczesnej. Plus Minus Nieskończoność), s. 198.

[21] Ten i kolejne cytaty za ścieżką dźwiękową filmu.

[22] A. Kyrou, *Luis Buñuel: An Introduction*, New York 1963, s. 109.

[23] P. Quignard, *Noc seksualna*, tłum. K. Rutkowski, Gdańsk 2008, s. 15.

[24] E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, przedmowa M. Czerwiński, Warszawa 1975 (= Biblioteka Myśli Współczesnej. Plus Minus Nieskończoność), s. 15.

[25] R. Barthes, *Wychodząc z kina*, „Kwartalnik Filmowy", 2021, nr 116, s. 220–221.

czuwana jest jako absolutnie realna, więcej: ma czasem status ontologiczny mocniejszy niż ta oglądana w świetle dnia[26]. Kino, jak niegdysiejsza grota paleolityczna, staje się osobliwą latarnią magiczną wprowadzającą nas w inne stany świadomości.

Wielką zasługą filmu Herzoga jest nie tylko filmowa rejestracja oryginalnych przedstawień z Jaskini Chauveta. Swoim filmem robi on coś więcej. Stara się na różne sposoby przeniknąć w świat paleolitycznych malarzy. By uwiarygodnić swój przekaz, sięga także po wiedzę akademicką, cytuje liczne głosy najwybitniejszych znawców zagadnienia. To właśnie w kontekście odkrycia najstarszych (jak dotąd) wizerunków naskalnych Jean Clottes, jeden z największych znawców sztuki paleolitycznej, stwierdza, że funkcjonujące powszechnie określenie taksonomiczne *homo sapiens* używane jest przez nas mocno na wyrost („w gruncie rzeczy, niewiele wiemy"), że być może lepsze, bliższe rzeczywistości byłoby wyrażenie: *homo spiritualis*. Jego modelowym upostaciowaniem byłby paleolityczny twórca naskalnych obrazów. Rzecz jasna, film Herzoga oddziałuje przede wszystkim obrazem. Reżyser nie udaje człowieka pierwotnego, ma pełną świadomość swojego umiejscowienia we współczesności, a jednak mam wrażenie, że – podobnie jak Chatwin w odniesieniu do opisywanej przez siebie mitologii aborygeńskiej – stara się przekroczyć ramy współczesności i zbliżyć tak bardzo, jak to tylko możliwe, do archaicznego sposobu myślenia i odczuwania. Próbuje zatrzymać w obrazie duchowe promieniowanie paleolitycznych przedstawień. I rzeczywiście: dzięki trójwymiarowym kamerom ocieramy się niemal o ściany jaskini, co chwila doświadczając na sobie siły oddziaływania obrazów naskalnych. I tak, oglądając je, zbliżamy się krok po kroku do odkrycia, że te malowidła nie są „stąd". Że nie pochodzą w pełni i do końca z „ludzkiego" świata. Że są wciąż żywym i przejmującym świadectwem tego, iż twórczość ta ma obcą, pozaludzką, duchową, boską genezę. Inaczej mówiąc: że twórca paleolityczny był tylko narzędziem w rękach przerastającej go rzeczywistości, a same malowidła i rysunki wyglądają, jak gdyby były *acheiropoietos*, nie ręką ludzką uczynione. Odczucia wielu widzów wzmacniają jeszcze głosy specjalistów. David Whitley, wybitny znawca sztuki naskalnej, stwierdził, że przebywając w Jaskini Chauveta, miał nieodparte wrażenie, że znalazł się w „stanie łaski", *a state of grace*[27]. Po wielokrotnym obejrzeniu obrazów z filmu Herzoga mam pewność, że te słowa nie są ani pretensjonalne, ani egzaltowane. Przeciwnie: wydają mi się jak najbardziej na miejscu.

3.

A teraz gwałtowna zmiana dekoracji! Po tym chwilowym ekskursie w daleką przeszłość gatunku ludzkiego powróćmy do początku naszych rozważań, do pytania o czas teraźniejszy. O naszą, doświadczaną i przeżywaną, teraźniejszość. Zasadnicza teza Calassa, jak pamiętamy, brzmi dość ponuro: jako masa (kto wie, czy nie *massa damnata*?) żyjemy w świecie radykalnego sekularyzmu, a figurą najbardziej rozpoznawalną w tym świecie opróżnionym z sensu i wyzutym z poczucia boskości jest panoszący się wszechwładnie *homo saecularis*. Sekularyzacja, akcentuje Calasso, jest nie tylko pauperyzacją umysłu, ale nade wszystko rozluźnieniem wszelkich zobowiązań, a czasem ich zupełnym porzuceniem. To jak zerwanie statku z cum trzymających go przy stałym lądzie. W przekładzie na język konkretów oznacza to zerwanie związków łączących czas teraźniejszy z przeszłością. Tą bliższą, liczoną w stuleciach, a zwłaszcza tą dalszą – liczoną już w tysiącleciach. Strzałka czasu wychylona jest dziś radykalnie w niepewną przyszłość. Nadchodzącym bogiem jest Algorytm.

Ale może nie jest aż tak źle. Do katalogu cech wymienianych zwyczajowo w ponurych opisach naszej współczesności dodałbym jedną, rzadko chyba wspominaną: powszechny niemal dostęp do dziedzictwa przeszłości, również tej najdalszej (dziś najdalszej!). Upierałbym się, że jest to zmiana jakościowa! Mamy dziś możliwość stosunkowo łatwych podróży nie tylko w przestrzeni, ale także w czasie. Artefakty z przeszłości są dziś dostępne nieomal na wyciągnięcie ręki. Nigdy w historii dostęp do światów artystycznych i duchowych z bliższej i dalszej przeszłości nie był tak bezproblemowy. Również książka Chatwina i film Herzoga to wymowne świadectwa zachodzącego na naszych oczach procesu. Chatwin przybliża zachodniemu czytelnikowi model życia zakorzeniony bez reszty w archaicznym micie, Herzog pokazuje nam arcydzieła sztuki paleolitycznej, których istnienia nie domyślaliśmy się nawet. Jest coś zadziwiającego, a jednocześnie symptomatycznego w tym, że my, uczestnicy rewolucji technologicznej, która radykalnie zmienia nasze życie i której skutków nikt dzisiaj nie potrafi przewidzieć, mamy równocześnie dostęp (oczywiście w różny sposób zapośredniczony) do świata mentalnego i duchowego sprzed 30 tysięcy lat. Jak gdyby dwa krańce chronologicznego spektrum spotykały się w jednym punkcie. Upatrywałbym w tym szansy (zgoda: wątłej i pewnie nie dla wszystkich), by wymknąć się poza terytorium wroga.

Wobec tych epokowych wydarzeń pytanie moje jest takie: czy te światy mogą się jakoś ze sobą spotkać? Czy *homo saecularis* naszej teraźniejszości jest w stanie napotkać jeszcze *homo spiritualis* archaicznej przeszłości? Nie myślę o przestrzennym zetknięciu, bo tu odpowiedź jest łatwa i wspomniane dzieła świadczą o takiej możliwości. Mam na myśli coś dużo poważniejszego: czy istnieje jakaś szansa porozumienia między światem wspartym w pełni na sankcji archaicznego mitu a światem, który zdeifikował rozum, a zwłaszcza jego wąską, pragmatyczno-komputacyjną wykładnię, wyrzucając tym samym poza

[26] Jak celnie odnotowuje Hartmut Böhme: „nieobecność realności (w trakcie pobytu w kinie) to warunek realnej obecności uczuć w obliczu obrazów", zob. H. Böhme, *Fetyszyzm i kultura. Inna teoria nowoczesności*, tłum. M. Falkowski, Warszawa 2012, s. 433.

[27] D.S. Whitley, *Cave Paintings and Human Spirit*, s. 75 (jak w przyp. 15).

nawias myślenia wszelkie koncesje na rzecz mitu? I jak tego rodzaju porozumienie miałoby wyglądać?

Jeśli brać pod uwagę przywołane tu świadectwa, to odpowiedź nie wydaje się całkiem jednoznaczna. W narracji Chatwina rozum ekonomiczny (kompanie naftowe, firmy kolejowe), przeliczający wszystko na wymierny zysk, nie jest w stanie uznać (nie mówiąc o zrozumieniu) archaicznego światopoglądu, dla którego ziemia naznaczona obecnością przodków jest święta i z tego powodu nienaruszalna. Dla zachodnich (białych) profanów „ścieżki śpiewu" nie istnieją, i to w sensie absolutnie ścisłym: są dla nich niewidoczne. W ich postrzeganiu krajobraz jest częścią geologii, a nie boską partyturą. W narracji Herzoga, w końcowej partii filmu, widzimy szklarnię z rosnącą w jej wnętrzu tropikalną roślinnością, zasilaną gorącą wodą z elektrowni atomowej usytuowanej w pobliżu groty Chauveta; taplające się w niej krokodyle albinosy to czytelna metafora perwersyjnego oblicza współczesności. Wygląda na to, że komunikacja między tymi światami jest całkowicie zerwana, że ich przedstawiciele nie są w stanie spotkać się ze sobą, w żadnym sensie tego określenia.

Ale to tylko jedna, ta negatywna, strona medalu. Z drugiej przecież strony widać u obydwu autorów poważny wysiłek, by te światy, a także fundamentalne założenia, na których się wspierają – tak egzotyczne, tak inne od naszych – uczynić dla nas przynajmniej nieco bardziej zrozumiałymi, a finalnie możliwymi do przyjęcia. Pisane z pasją akapity Chatwina, jak też poruszające obrazy z filmu Herzoga przenika wiara w możliwość (jednak, mimo wszystko) zbliżenia się do mentalności, która stała u źródeł porywającej konceptualnie i olśniewającej bogactwem mitologii rdzennych Australijczyków i która animowała powstanie obrazów jaskiniowych o tak wielkiej mocy, że ich promieniowanie dociera do nas po 30 tysiącach lat. To, można odnieść wrażenie, dwie opowieści inicjacyjne dotyczące: malarstwa paleolitycznego i religijności archaicznej. Przy czym, co istotne, ten duch inicjacji obejmuje tyleż twórców, co widzów i czytelników. Herzog wyraźnie chce przybliżyć współczesnemu widzowi twórczość naskalną, nie czyni wszakże tego jak obiektywny naukowiec, ale jak człowiek przejęty jej duchową zawartością. Podobnie Chatwin: opisuje fenomen „ścieżek śpiewu" z amatorską pasją (wyrzucaną mu później przez profesjonalnych badaczy), ale jego przekaz ma w intencjach coś więcej niż tylko funkcję informacyjną. Obydwu twórcom zależy nie tylko na zapoznaniu nas z odległym od zachodniego myślenia dziedzictwem duchowym, ale także na próbie wpłynięcia tym sposobem na poważną refleksję o naszym dziedzictwie i naszej współczesnej sytuacji egzystencjalnej.

Nie mam oczywiście żadnej wiedzy, w jakim stopniu i w jakiej skali książka i film wpłynęły na myślenie czytelników i widzów. Czy przekaz w nich zawarty przeminął z wiatrem historii, czy może stał się zaczynem nowego myślenia o przeszłości gatunku? Czy dzieła te uświadomiły komuś, że jesteśmy późnymi spadkobiercami tej prawdziwej eksplozji twórczej[28], jaka dokonała się w paleolicie? Czy przekonały kogokolwiek, że w dziedzinie sztuki, może szerzej: w przestrzeni ducha, myśl o postępie wydaje się jawną aberracją? Albo choćby o tym, że myślenie tego typu jest konsekwencją bezrefleksyjnie przyjmowanych dogmatów epoki, których korzenie tkwią jeszcze w XIX-wiecznych tezach omszałego biologicznego ewolucjonizmu.

Wiem natomiast, w jaki sposób te dzieła wpłynęły na mnie. Jak otworzyły mi przestrzenie myślenia wcześniej niedostępne. Jak poruszyły we mnie martwe struny i jak – już całkiem zwyczajnie – wzruszyły, we wszelkich znaczeniach tego słowa. Pisząc to, chcę na chwilę zwekslować dyskusję o sztuce archaicznej na tory myślenia naukowego, humanistycznego. Obserwując stan współczesnej humanistyki, nie mam wcale pewności, czy rewelacje Chatwina i Herzoga mogą paść na podatny grunt. *Songlines* nie są przecież w żadnej mierze książką naukową, *Cave of Forgotten Dreams* też nie aspiruje do obiektywizmu, uchodzącego za znamię naukowości. Nie ma powodu, by zatajać fakt, że książka Chatwina krytykowana była przez niektórych antropologów i historyków religii, w filmie Herzoga zapewne też nie wszyscy archeolodzy zajmujący się sztuką paleolityczną rozpoznali się w pełni[29]. Te dzieła nie mają klauzuli „naukowe", niemniej upierałbym się, że w obydwu znajdziemy spory ładunek poznawczy!

Pora się przyznać: nie jestem etnografem prowadzącym kiedykolwiek badania terenowe wśród rdzennych mieszkańców Australii, nie jestem też archeologiem specjalizującym się w paleolitycznym malarstwie naskalnym. Patrzę na te zjawiska niejako z zewnątrz, spoza obszaru profesjonalnego znawstwa, ale także wszelkich specjalistycznych uwikłań. Zapierającą dech mitologię australijską, jak też powalającą swym kunsztem sztukę Jaskini Chauveta traktuję jako wielce instruktywny punkt wyjścia a n t r o p o l o g i c z n e g o namysłu. Jako zaczyn pytań przekraczających znacznie obszar badań wyznaczony przez specjalistyczne kompetencje badaczy. W tym sensie obydwa wspomniane dzieła oprócz ich wymiaru artystycznego mają dla mnie t a k ż e wartość poznawczą. Pytając o zjawiska, o których traktują, o to, co znaczą i jak znaczą, wykraczam poza poziom czysto etnograficznej czy archeologicznej erudycji.

---

[28] I. Tattersall, *I stał się człowiek*, tłum. M. Ryszkiewicz, Warszawa 2001 (= Nauka u Progu Trzeciego Tysiąclecia, 20), s. 15.

[29] To chyba o nich pisał Mircea Eliade w jednym z zapisków swojego dziennika: „A gdy pomyślę o «humanistach», o moich kolegach antropologach, orientalistach, teologach – by nie wspomnieć nawet o socjologach! Mogłoby się wydawać, że wstydzą się przyznać, że czytają poetów, mistyków. Chcą uchodzić za «naukowców», ludzi «poważnych». Starają się naśladować obiektywizm uczonych. W gruncie rzeczy są lękliwi i nietwórczy. Brak ciekawości świadczy o ich impotencji i pospolitości", M. Eliade, *Religia, literatura, komunizm. Dziennik emigranta*, tłum. A. Zagajewski, Londyn 1990 (= Sąsiedzi, 3), s. 299.

I tu pojawiają się schody. Jak bowiem traktować z perspektywy naukowej przedstawione w tych dziełach fenomeny archaicznej twórczości, paleolitycznej *poiesis*? Czy są to zaledwie urocze bibeloty z zamierzchłych czasów, godne jedynie tego, by przekształcić je w „przedmiot poznania" (czy dochodzi do nas jeszcze dwuznaczność tej frazy?), czy też są to również, być może, istotne przekazy duchowej natury, które z trudem poddają się obróbce teoretycznej i które wiele tracą, kiedy nabije się je na szpilkę dyskursu? Pytanie nie jest od rzeczy, bo humanistyka współczesna – niezależnie od tego, czy o tym wie – wciąż tkwi po części w okowach paradygmatu pozytywistycznego, mimo że wielokrotnie deklarowała odwrót od niego, a nawet, jak sądzi, triumfalnie odtrąbiła jego nieodwołalny koniec. Jej przenaukowienie, głupio pojmowana specjalizacja, przyjęcie twardego modelu przyrodoznawczego jako rzekomo jedynego, który gwarantuje sukces poznawczy – to tylko niektóre z jej schorzeń[30]. Ale może najpoważniejszą ślepą uliczką, w którą zabrnęła refleksja humanistyczna, okazało się usunięcie z niej (pod groźbą obłożenia klątwą nienaukowości!) personalnej wrażliwości, wyobraźni i – o zgrozo – uczucia[31]. Może dlatego pokaźna część produkcji humanistycznej przypomina twory bez życia, przysposobione przez jakieś pozbawione duszy, wyprane z emocji aparaty poznawcze. Tymczasem zmierzenie się z przekazem (i konsekwencjami!) tych dwóch dzieł wymaga właśnie czegoś w rodzaju „duchowej empatii", a z całą pewnością wyjścia poza twarde, akademickie rygory z ich krępującymi i niedosiężnymi ideałami obiektywizmu i sprawdzalności[32].

Żeby tego dokonać, najpierw trzeba przebić twardą ścianę historyzmu, a więc poglądu, który postrzega człowieka wyłącznie w jego historycznym rozwoju, akcentując jego ustawiczną zmienność. Odwołując się milcząco lub wprost do modelu ewolucjonistycznego, premiując i dowartościowując przede wszystkim zmianę, historyzm (który ma swoje racje!) najwyraźniej wylał dziecko z kąpielą. Rzecz jasna, nie ma rozumnego powodu sądzić, że gatunek ludzki się nie zmienia (ciężko chyba o wyznawcę tego rodzaju poglądu), ale historyzm w swojej antyesencjalistycznej krucjacie zaprzeczył jakkolwiek rozumianemu trwaniu, jakimkolwiek naszym związkom z bliższą i dalszą przeszłością. A jeśli nawet je uznał, to zadekretował, że z racji ustawicznej zmienności nie możemy mieć do niej żadnego dostępu. Trzeba jednak powiedzieć, że racje esencjalisty mają mocne oparcie w empirii: Eurypides, Dante i Szekspir to światy minione, ale to t a k ż e w jakimś stopniu nasza rzeczywistość. Rozpoznajemy się w nich, choć okoliczności, w których stwierdzamy to pokrewieństwo (i przyznajemy się do niego), są radykalnie inne od tych, które uformowały mentalnie tych autorów. Mimo jawnej czasem niewspółmierności warunków materialnych i cywilizacyjnych kultury j e d n a k rozumieją się, rezonują w nich w ten czy inny sposób głosy z przeszłości, również tej najdalszej. Zmiana nie musi całkowicie unieważniać trwania i swego rodzaju ponadhistorycznej wspólnoty[33].

Mam niestygnące wrażenie, że do tego właśnie – antyhistorycznego z ducha – nurtu myślenia należą dzieła Chatwina i Herzoga odsłaniające współ-czesność paleolitycznej twórczości i przywracające tak nieoczekiwanie naszemu myśleniu figurę *homo spiritualis*. I może to jest ich największa poznawczo wartość. Co ciekawe, ich fundamentalne intuicje znajdują czasem – mimo dystansu uczonych gremiów – potwierdzenie w naukowych rozpoznaniach. Oto kilka dających do myślenia przykładów.

Weźmy obrazy naskalne z Jaskini Chauveta. Pośród badaczy zajmujących się nimi są i tacy, których wysiłek nie kończy się na zgodnej z regułami sztuki inwentaryzacji paleolitycznych artefaktów i próbie nadania im wiarygodnego znaczenia. Ci chcą czegoś więcej: próbują zdać sprawę z tego, co widzieli, i zrozumieć emocje, które im towarzyszyły. Dlatego upierałbym się, że powinna zastanawiać wypowiedź wspomnianego wcześniej Davida Whitleya, wybitnego archeologa zajmującego się sztuką paleolitu. Wydaje mi się ona znacząca z zasadniczego punktu widzenia: próby konfrontacji odległego archeologicznego materiału ze współczesną wrażliwością badacza. O odkryciach z Jaskini Chauveta pisał Whitley z nieskrywanymi emocjami:

> Jako archeolog jestem przyzwyczajony do słabych szeptów przeszłości. Mam nadzieję wysłyszeć jak najwięcej z niewyraźnych szmerów i ledwie słyszalnych ech, po to, aby wydobyć z nich rozumienie ludzkiej historii. Ale brzmieniem, które dobiega do nas od sztuki paleolitycznej

---

[30] Dawno już temu Gadamer, którego wypowiedź celnie przytacza Mariusz Bryl, pisał w odniesieniu do rutynowych praktyk akademickich historyków sztuki: „W historii sztuki […] nazywamy ignorantem (nieukiem, kołtunem, niem. *der Banause* – przyp. M.B.) tego, kto nie otwiera się na dzieło sztuki, czując się jednocześnie fachowcem, który wie lepiej", cyt. za: M. Bryl, *Historia sztuki wobec hermeneutyki H.-G. Gadamera*, [w:] *Dziedzictwo Gadamera*, red. A. Przyłębski, Poznań 2004 (= Studia Hermeneutyczne, 1), s. 165.

[31] O tej słabości współczesnej humanistyki czujnie pisze Włodzimierz Lengauer w swojej nadzwyczaj kompetentnej rehabilitacji twórczości naukowej Waltera Friedricha Otto, ekscentrycznego i przez lata zapoznanego badacza greckiej starożytności, por. W. Lengauer, *Przedmowa do wydania polskiego*, [w:] W.F. Otto, *Dionizos. Mit i kult*, tłum. J. Korpanty, Warszawa 2016, s. 18.

[32] Oprócz cytowanej książki Whitleya jednym z nielicznych świadectw takiego nieortodoksyjnego podejścia do omawianych fenomenów są obydwa „paleolityczne" eseje Wiesława Juszczaka z jego wybitnego dzieła *Wędrówka do źródeł*, por. W. Juszczak, *Wędrówka do źródeł*, Gdańsk 2009.

[33] Absolutnie rację ma Hans Jonas, obnażający słabości i błędy logiczne dogmatycznego historyzmu: „orędownicy radykalnego historyzmu muszą dojść do stanowiska pełnej ahistoryczności, do obrazu egzystencji pozbawionej przeszłości, a więc i związku z nią, wyłącznie teraźniejszej, zatem do negacji historii i historyczności", H. Jonas, *Zmiana i trwałość. O podstawach rozumienia przeszłości*, tłum. P. Domański, Warszawa 1993 (= Prace o Filozofii Starożytnej w Przekładach, 3).

> jestem całkowicie przytłoczony. To jest wołanie o ogromnej mocy, wołanie, które wybrzmiewa i rezonuje w nas trzydzieści tysięcy lat później. I fakt ten **wymaga wyjaśnienia**, z powodu, którego – ja przynajmniej – nie umiem zignorować[34].

Zwracam uwagę na to, że mówiąc powyższe, Whitley w żadnym momencie nie porzuca kompetencji akademickiego badacza, rudymentów metodologii, przepastnej erudycji i gromadzonego latami oprzyrządowania badawczego. Nie podaje w wątpliwość sensowności naukowej eksploracji sztuki paleolitycznej. Oświadcza jedynie, że nie może i nie chce ignorować (sytuującego się na poziomie przedmetodologicznym) wzruszenia, które ogarniało go w kontakcie z paleolityczną sztuką naskalną. Zdaje sprawę z realnych emocji, które towarzyszyły mu w eksploracji jaskiń pokrytych wizerunkami. Nie lekceważy ich, przeciwnie: uznaje, że stały się w a ż n ą częścią jego przedsięwzięcia badawczego. Co więcej: uważa, że jego emocjonalny respons na obrazy paleolityczne nie jest wcale czymś oczywistym. Przeciwnie: jest źródłowo nieoczywisty i właśnie ta zagadkowa nieoczywistość powinna stać się dla nas poznawczym wyzwaniem. Powinna dopiero zostać wyjaśniona! Bo właśnie nie jest wcale oczywiste, że fenomeny sztuki paleolitycznej w jakikolwiek sposób dotykają współczesnej wrażliwości i mentalności. Odwrotnie: wielu z nas, uwięzionych w dogmatach naszej teraźniejszości – rzekomo absolutnie wyjątkowej i izolowanej od przeszłości na wiele sposobów – jest przekonanych, że ponieważ żyjemy w świecie urządzonym na kompletnie innych zasadach niż epoka paleolitu, nie mamy zwyczajnie narzędzi, by s p o t k a ć się z tą sztuką, by w pełni odczuć jej siłę oddziaływania i religijny wymiar. W związku z tym, dodają inni, jedynym jakoby wyjściem w tej sytuacji jest przekształcenie tej sztuki w „przedmiot badań", czyli w obiektywny, neutralny, nieangażujący jakichkolwiek emocji preparat za szkłem. Ale taka reakcja nie ma w sobie nic oczywistego, nie jest żadną koniecznością dziejową. Przeciwnie: wydaje się klasyczną reakcją lękową, w której siłę realnego oddziaływania dzieła sztuki usiłujemy stłumić za pomocą aparatu naukowego i wypróbowanego języka obiektywizującego opisu[35]. W efekcie w paleolitycznej sztuce nie widzimy tego, co r e a l n i e widzimy (o czym powiadamia nas czasem dreszcz biegnący po krzyżu), ale widzimy to, co wydaje się nam, że powinniśmy zobaczyć.

W dodatku w myśleniu tego rodzaju dochodzi do głosu niszcząca poznawczo strategia: wszystko albo nic. Ponieważ, jak utrzymują niektórzy, nie umiemy dziś wejść w skórę ludzi epoki paleolitycznej, w związku z tym nie mamy – i na mocy definicji: mieć nie możemy – ż a d n e g o dostępu do tamtego świata, innymi słowy: nie rozumiemy nic z jej przesłania. Ostrożność badawcza jest cnotą, ale doprowadzona do skrajności, niszczy ducha humanistycznych badań. Owszem, nigdy zapewne nie zyskamy pewności, czy nasze rozumienie tamtej sztuki jest adekwatne (co by to zresztą miało znaczyć?), i jeśli przyjąć jako pewnik, że nie mamy możliwości, by zrozumieć ją w pełni, to nie jest od rzeczy myśleć, że jakiś poziom tamtego doświadczenia mimo wszystko jest nam dostępny! Że innymi słowy, autorami obrazów z Jaskini Chauevta nie są kosmici, ale – jednak – ludzie. Nasi, odlegli w czasie, paleolityczni przodkowie. Owszem, pod względem cywilizacyjnym nie mamy dziś wiele z nimi wspólnego, ale poczucie bliskości w kontakcie z ich sztuką nie jest złudzeniem. Jej duchowe przesłanie, niedające się w żaden sposób stłumić: paleolityczne promieniowanie tła – wciąż dochodzi do nas z otchłani przeszłości.

Spójrzmy teraz w podobnym duchu na fenomen australijskich *songlines*. Topografia i znaczenia „ścieżek śpiewu" zostały, rzecz jasna, wielokrotnie opisane, skatalogowane i zanalizowane naukowo. Stały się częścią religioznawczej erudycji[36]. Ale bodaj tylko w jednym z dziennikowych zapisów Mircei Eliadego znajduję – podobny do emocjonalnej reakcji Whitleya – duchowy respons na zjawisko niemające odpowiednika w kulturze zachodniej:

> Mity australijskie są niezwykle proste. Dla zachodniego czytelnika są one monotonne, nudne i bezbarwne. Odnosi się wrażenie, że nie dzieje się nic w a ż n e g o, w każdym razie nic nie przypomina patosu i wielkości mitów polinezyjskich i północnoamerykańskich. Temat jest bardzo zbliżony: przedwieczny Bohater wynurza się z łona ziemi i rusza w określonym kierunku. Idzie, idzie, od czasu do czasu napotyka inne mityczne postacie, odprawia pewne ceremonie (niezwykle proste), które Australijczycy powtarzają do dziś […]. Jest charakterystyczne, że ci mityczni bohaterowie, bezustannie się przemieszczają, podróżują we wszystkie strony, pozostawiając wszędzie „ślady". Te podstawowe trasy tworzą fundament mitologii szczepu. Są one wyjawiane neofitom w wielkiej tajemnicy podczas inicjacji.
>
> I nagle uświadamiam sobie, że w podobny sposób działo się to w *Ulissesie* Jamesa Joyce'a. Bloom, Stefan, Dedalus wciąż tylko chodzą, zatrzymują się to tu, to tam, wymieniają się uwagami, przypominają sobie coś, zaspokajają

[34] D. Whitley, *Cave Paintings and Human Spirit*, s. 255 (jak w przyp. 15), podkreślenie moje.

[35] O całkowitej „nierealności" takiego oglądu sztuki – każdej sztuki – celnie pisał David Freedberg, pokazując, jak wyuczona percepcja dzieł sztuki zniekształca to, na co patrzymy: „Rozkosze estetyki formalistycznej zaprzeczają istnieniu lęków i rozkoszy, które bez niej by nas przepełniały – wyrasta ona bowiem z wyobcowania, które zarówno zaciemnia analizę, jak i zaprzecza naszej naturze. Historia sztuki, która odwraca się plecami do naturalnych objawów reakcji, zabawia się jedynie w intelektualne wariacje", D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005 (= Cultura – Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego), s. 287.

[36] Podstawową literaturę przedmiotu w odniesieniu do religijności rdzennych Australijczyków (od klasycznych studiów po najnowsze badania) gromadzi i detalicznie komentuje: A. Szyjewski, *Religie Australii*, Kraków 2000.

> swoje potrzeby fizyczne – lecz nic wzniosłego ani dramatycznego się nie dzieje. Fantastyczna przygoda homeryckiego Ulissesa zredukowana jest w Dublinie początku wieku do banalnego chodzenia, przechadzania się – bez żadnego dramatyzmu. A jednocześnie dla Jamesa Joyce'a, a przede wszystkim dla jego czytelników i wielbicieli, ta nic nie znacząca banalność przybiera gigantyczne proporcje. Niepostrzeżenie powstaje cały świat z wszystkich tych rozmów, włóczęg, fantazjowań. Każdy szczegół nabiera znaczenia i „ciężaru". Czuję, że analogia między najbardziej ubogą, archaiczną mitologią i najbardziej znaczącą powieścią dwudziestego wieku kryje w sobie sens głębszy, niż mogę to sobie w tej chwili uświadomić. […] James Joyce powraca do monotonii pełnej znaczeń religijnych, właściwej wędrówkom australijskich bohaterów. Jesteśmy zachwyceni i podziwiamy dokładnie tak samo jak Australijczycy moment, kiedy Leopold Bloom zatrzymuje się w jakimś barze i zamawia piwo[37].

Fascynujący antropologicznie jest ten zapis. Oto znakomity historyk religii, autor wielu fundamentalnych dzieł z zakresu fenomenologii religii (w tym, co niebagatelne, monografii o religiach australijskich![38]), odnajduje w świecie współczesnym w obszarze literatury narrację, która ze swoją zwykłością, nudą, banalnością zdarzeń, ostentacyjnym „niedzianiem się" – podobna jest do opowieści australijskich. To jest, przypomnijmy, zapis dziennikowy, zawiera więc myśli i spostrzeżenia, które autor „rzuca na papier" spontanicznie, skrótowo, bez stosownego pogłębienia. I taka jest też porywająca i dająca do myślenia – zwłaszcza w kontekście naszych uwag o współczesności – myśl dotycząca głębokiego znaczenia stwierdzonej wcześniej analogii pomiędzy mitologią australijską a *Ulissesem*, flagową powieścią europejskiego modernizmu, esencją XX-wiecznej wrażliwości. W tym świetle jeszcze innego wymiaru nabiera – rzucona niezobowiązująco na marginesie – uwaga Chatwina, że fenomen „ścieżek śpiewu" być może najlepiej przybliża Europejczykowi właśnie *Odyseja* Homera! Brytyjski pisarz sugeruje, że w próbach zgłębienia ich niejawnych znaczeń być może najlepiej jest wyobrażać je sobie „jako mapę podróży Odyseusza, na której każdemu «zdarzeniu» odpowiada jakiś element topografii"[39]. To doprawdy niesłychane: „ścieżki śpiewu" okazują się starym / nowym konceptem rozpiętym między antyczną *Odyseją* a nowoczesnym *Ulissesem*. Może więc archaika nie została bezpowrotnie dla nas stracona, a dystans nie unieważnia całkowicie bliskości.

Jeśli wolno zrobić parę kroków za rumuńskim religioznawcą i pozwolić sobie na kilka zdań rozwinięcia tego odkrycia, to trzeba by od razu dopowiedzieć kryjącą się w sformułowaniach Eliadego czytelną, ale niewyrażoną wprost myśl mówiącą o paradoksalnej bliskości (bliskości w oddaleniu!) pomiędzy paleolitycznymi narracjami a współczesną wyobraźnią. Chodzi mi o tę ledwie zaznaczoną, szybko skreśloną i z trudem przebijającą się na poziom świadomej percepcji autora („kryje w sobie sens głębszy, niż mogę to sobie w tej chwili uświadomić") sugestię dotyczącą wspólnoty (uniwersalnej, ogólnoludzkiej, dawnej i dzisiejszej) wyobraźni, schematów, wzorców narracyjnych. Zauważmy: Eliade nie prowadzi do aberracyjnego wniosku o całkowitej tożsamości światów mentalnych: współczesnego i paleolitycznego, ale dostrzegając właśnie ich odmienność i w pełni zdając sobie z nich sprawę, jest zadziwiony własnym odkryciem, które niedwuznacznie prowadzi w stronę myślenia o wspólnocie wrażliwości archaicznej i współczesnej na głębszym poziomie. Tę ważną dla nas intuicję Eliadego potwierdza jeszcze z innej strony Carl Gustaw Jung. W swojej niebywale oryginalnej (i wciąż aktualnej) impresji psychoanalitycznej na temat *Ulissesa* („*document humaine* naszych czasów"[40]) notuje na bieżąco i komentuje swoje uwagi z lektury tej oszałamiającej, niepodobnej do innych książki. I wtedy, i dzisiaj. Książki, powiedzmy od razu, która go irytuje, ale i fascynuje; książki, która go – patrz: glosa Eliadego – bezbrzeżnie nudzi („Joyce znudził mnie do łez"[41]); książki, która wciąż mu się wymyka i wypada z rąk. I w pewnym momencie swoich zmagań z *Ulissesem* rzuca to zaskakujące, niebywałe spostrzeżenie:

> Wprawdzie wszystko, co w pierwszej chwili możemy w tej książce pojąć, ma charakter negatywny i rozkładowy, niemniej wyczuwamy w niej coś niepojętego, jakiś ukryty cel, który nadaje jej sens, a w tym wysoką rangę. Czy ten barwny kobierzec słów i obrazów miałby być w końcu „symboliczny"? Nie mam tu – broń Boże! na myśli żadnej alegorii, lecz symbol jako wyraz niepojętej istoty. Gdyby tak było, to poprzez tę osobliwą tkankę dzieła musiałby przebłyskiwać gdzieś jego ukryty sens, tu i ówdzie dałoby się słyszeć tony, które słyszeliśmy już w innych czasach i miejscach, choćby **w rzadkich snach lub ciemnej mądrości zapomnianych ludów**. Nie można odrzucić takiej możliwości, ale nie mogę znaleźć klucza do tej książki[42].

To słowa o kardynalnym znaczeniu dla prezentowanych dalej sugestii. W tym fragmencie Jung jak gdyby komentuje i dopowiada wprost (*avant la lettre* w dodatku) nieśmiałe intuicje Eliadego. Tak, XX-wieczny, ultranowoczesny epos okazuje się tu nie tylko zwierciadłem epoki, ale w jakiś niepojęty sposób odnosi się także do „ciemnej mądrości zapomnianych ludów", którą rumuński religioznawca odnajduje w nudnych i zwyczajnych włóczęgach bohaterów powieści po XX-wiecznym Dublinie i identyfikuje z równie zwyczajnymi i pozbawionymi dramatyzmu przechadzkami niebiańskich bohaterów z Epoki

---

[37] M. Eliade, *Religia, literatura, komunizm*, s. 290 (jak w przyp. 29).

[38] Idem, *Religie australijskie. Wprowadzenie*, tłum. E. i W. Łagodzcy, Warszawa 2004.

[39] B. Chatwin, *Ścieżki śpiewu*, s. 19 (jak w przyp. 6).

[40] C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 506.

[41] Ibidem, s. 495.

[42] Ibidem, s. 507, podkreślenie moje.

Snu! Współczesność przegląda się w archaice i w jej lustrze zyskuje oryginalny komentarz. To, co – zdawać by się mogło – radykalnie obce, przy zmianie perspektywy okazuje się niepokojąco bliskie. Rozpoznajemy się w bohaterach australijskich opowieści, a oni w nas. Obcość i egzotyka tych dwóch odmiennych światów nie zostają na moment ani uchylone, ani zanegowane, raczej: uzupełnione o pewną okoliczność, która zbliża je do siebie i pozwala spojrzeć na nie jak na dwie różne ekspresje tej samej duchowo rzeczywistości. Ta hermeneutyka znosi dystans do pewnego stopnia, ale nie uprawomocnia tożsamości. W wyniku uwag Eliadego i Junga mitologia australijska nie stała się integralną częścią naszego doświadczenia, ale o t w o r z y ł a się na doświadczenie współczesne, zdawać by się mogło – całkowicie odległe od Epoki Snu. W tych rozpoznaniach tkwi ogromna siła i potencjał poznawczy.

To niejedyna próba zbliżenia się do australijskich *songlines*. Kiedy czytam natchnione pasaże George'a Steinera (wrażliwego na muzykę wybitnego filologa), w których jednoznacznie i bez zasłon pisze on o metafizycznym substracie sztuki, a muzyki w szczególności („poezja, sztuka i muzyka zbliżają nas najbardziej bezpośrednio do tego, co w istnieniu nie jest nasze"[43]), to odnoszę wrażenie, że mogłyby być znakomitym komentarzem do australijskiej mitologii i fenomenu aborygeńskich „pieśni stworzenia". To Steiner, nie zapominajmy, wielokrotnie i z entuzjazmem cytuje w swoich pismach – jak świecką mantrę – stwierdzenie Claude'a Lévi-Straussa, że „wynalezienie melodii stanowi najwyższą tajemnicę człowieka", w pełni potwierdzając jej poznawczą wartość jako istotnego antropologicznie rozpoznania. To Steiner w autobiograficznej książce *Errata* pisze o nieuchronnie ambiwalentnej, dwuznacznej naturze pieśni: „Pieśń jest równocześnie najbardziej cielesną i najbardziej duchową realnością. Angażuje przeponę i duszę. Już od pierwszych dźwięków może wpędzać w rozpacz albo doprowadzać do stanu ekstazy"[44]. To on odnotowywał, że głos ludzki (dając przykład *Winterreise* Franza Schuberta czy pieśni z III symfonii Gustava Mahlera) ma tę wyjątkową zdolność bezpośredniego podprowadzania słuchacza na pogranicze „inności" (*otherness*), w przestrzeń trudną już do pojęciowego nazwania[45]. To on wreszcie jest autorem tego zagadkowego, wstrząsającego zdania: „Pieśń prowadzi nas w stronę domostwa (*home*), w którym nie byliśmy jeszcze"[46]. A choć nie bardzo wiemy, o jakim dokładnie domu mówi Steiner, to nie ma wątpliwości, że natura tego „obiektu" ma wyraźnie duchowe parametry. Ta uwaga, odczytywana w kontekście – widzianych z zachodniej perspektywy – australijskich *songlines*, nabiera jeszcze większego znaczenia.

Wszystkie te sformułowania prowadzą, jak się zdaje, w jednym kierunku: odsłaniają nam esencjalną dwudzielność świata naszego doświadczenia, sugerują istnienie poza rzeczywistością postrzegalną zmysłowo jakiejś formy świata duchowego, którego przebłyski zdeponowane są w dźwiękach pieśni, w architekturze melodii. Należące do Epoki Snu australijskie *songlines* (światy chyba nieznane Steinerowi, choć pisał z emfazą o sztuce naskalnej Lascaux) mogłyby dostarczyć – i to w nadmiarze – licznych dowodów trafności tego rodzaju pieśniowej intuicji. Zauważmy także przy tym rzecz osobliwą: zarówno dla Whitleya, jak i dla Eliadego fenomeny archaicznej religijności jakoś jednak rezonują ze współczesną wrażliwością. W ich perspektywie teraźniejszość okazuje się materią o porowatej naturze, powierzchnią pełną zerwań i szczelin, poprzez które przenika do nas głos z otchłani dziejów[47]. Głos, którego moc jest dla nas uchwytna i nie wydaje się złudzeniem.

4.

Nie ma powodu udawać: twierdzenia podobne do powyższych wciąż jednak należą w humanistyce do rzadkości. Dlatego tak dużą rolę w przywracaniu nam tych pierwotnych wzruszeń przypisywałbym dziełom Chatwina i Herzoga. Z całą pewnością: nie są to dzieła naukowe, ani też nie zamierzają z nimi konkurować. To dwie wypowiedzi w pełni artystyczne. To dzieła poetów, jeśli tylko pamiętać o szerokim zakresie znaczeniowym greckiego *poiesis*. Powiedzieć można by nawet, że to dzieła amatorów, w najszlachetniejszym znaczeniu tego określenia (przypomnijmy, że słowo „amator" pochodzi od łacińskiego *amo* – kocham). Przy czym, dopowiedzmy od razu, że książki Chatwina i filmu Herzoga nie da się zamknąć w szufladzie „dzieło literackie" czy „sztuka filmowa". I w tym może ich największa siła. Są dla nas istotne dlatego, że obok wymiaru artystycznego mocno obecny jest w nich także wymiar poznawczy, bez względu na to, na ile ich autorzy byli tego faktu świadomi. Zauważmy: Chatwin i Herzog wchodzą na scenę, kiedy swoją robotę zakończyli egzegeci (w naszym przypadku: religioznawcy i archeolodzy). Eksperckie głosy tych ostatnich to oczywiście ważna i niezbywalna część książki i filmu. I nie dość podkreślać tej okoliczności. Ale Chatwin i Herzog wychodzą w swoich rozpoznaniach poza rutynowo rozumianą naukowość. Książka i film nie są przecież żadną popularyzacją wiedzy ani wyrafinowaną produkcją oświatową. To dwie przemyślane propozycje artystyczne. Owszem, przynoszą one „pozytywną" wiedzę, pojmowaną jako prosty

[43] G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, tłum. O. Kubińska, Gdańsk 1997 (= Idee – Słowo/Obraz Terytoria), s. 187.

[44] Idem, *Errata. An Examined Life*, New Haven–London 1997, s. 74–75.

[45] Ibidem, s. 75.

[46] Ibidem.

[47] Zdaje się, że o czymś podobnym pisał Zbigniew Herbert po wyjściu z jaskini Lascaux: „Wracałem z Lascaux tą samą drogą, jaką przybyłem. Mimo że spojrzałem, jak to się mówi, w przepaść historii, nie miałem wcale uczucia, że wracam z innego świata. Nigdy jeszcze nie utwierdziłem się mocniej w kojącej pewności: jestem obywatelem Ziemi, dziedzicem nie tylko Greków i Rzymian, ale prawie nieskończoności", Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie. Szkice literackie*, Warszawa 1973 (= Głowy Wawelskie), s. 26.

przyrost informacji, zarysowują „obowiązujący stan wiedzy" (oczywiście w stopniu, w jakim mogą to uczynić utwory popularne) w przedmiocie, którym się zajmują, ale może przede wszystkim otwierają w nas przestrzeń jedynego w swoim rodzaju doświadczenia, a nie jest ono już mierzalne w parametrach dających się precyzyjnie opisać i skwantyfikować. To dzieła, w pełnym znaczeniu słowa, hermeneutyczne. Praca hermeneutyczna, jak wiemy, pojawia się wtedy, kiedy znaczenie jakiegoś przekazu z przeszłości jest dla nas zatarte, nieczytelne albo martwe. Zadaniem hermeneuty jest właśnie przełamanie dystansu, jaki dzieli nas od dokumentów przeszłości; dokumentów, których sensy już „nie pracują" albo wydają się dla nas bezpowrotnie stracone. Wówczas do gry wkracza sztuka interpretacji. Próbuje w jakimś stopniu przełamać historyczną obcość, dokonać transkrypcji i translacji jej znaczenia na język współczesności.

Może więc jeszcze inaczej: *Songlines* i *Cave of Forgotten Dreams* są p y t a n i e m skierowanym do nas: czytelników i widzów. Angażują nasze myślenie i naszą wrażliwość. Ich autorzy, poruszeni (w głębokim sensie) przez archaiczne artefakty religijne, o których opowiadają, stawiają nas wobec tej egzotycznej dla nas rzeczywistości. Pytają: co zrobicie z tą wiedzą, o której wam opowiadamy? I dzieje się rzecz zadziwiająca: oto dzięki nim paleolityczna wrażliwość zaczyna w nas rezonować. Oczywiście tylko w tych, którzy mają chęć i odwagę wejścia w hermeneutyczne koło wiary i rozumienia. Dla tych, którzy utrzymują wyniosłą postawę obiektywną, ani obrazy naskalne, ani „ścieżki śpiewu" nie mówią oczywiście nic. Więcej: nie są w stanie niczego powiedzieć! Przyswojenie idei przychodzących z zewnątrz możliwe jest tylko wtedy, gdy istnieje wewnętrzna gotowość na ich przyjęcie.

Przy czym, dodajmy: ta lekcja przyswojenia archaicznej obcości nie dokonuje się tutaj według kojąco rozumianej formuły „fuzji horyzontów", jakiegoś bezkolizyjnego uzgodnienia dwóch obcych sobie światów mentalnych czy siłowego wpasowania „obcego" elementu w „nasz" świat. Chatwin i Herzog zapraszają raczej do uczestnictwa w obcym dla nas świecie. Dokonują, na modłę hermeneutyczną, jakiegoś p r z y s w o j e n i a (niem. *Aneignung*) archaicznej sztuki, ale mam wrażenie, że nie jej o s w o j e n i a. Chodzi mi o ten rodzaj hermeneutyki, która nie próbuje (jałowo i nierealnie) doprowadzić do całkowitego zniesienia obcości badanych światów, ale stara się o częściową przynajmniej defamiliaryzację czasoprzestrzeni, z której usiłujemy rozumieć inne niż „nasze". O takim – niezwykle mi bliskim – projekcie hermeneutyki przekonująco pisała Marcia Schuback:

> Kiedy myślenie zostaje określone na nowo jako sztuka rozumienia, celem jest nie tylko uczynienie obcego „przedmiotu poznania" znanym, ale też wy-obcowanie i zakwestionowanie znanego już sposobu zdobywania i opanowywania wiedzy na jakiś temat. Jeśli relację między podmiotem a przedmiotem da się w kategoriach teoriopoznawczych trafnie opisać jako relację między własnym a obcym, to hermeneutyka uzupełnia to stanowisko teoretyczne wymiarem, w którym to, co własne, zostaje wy-obcowane, natomiast to, co obce, zostaje po-znane. […] Możliwość wy-obcowania własnych kategorii myślenia, własnego wymiaru albo horyzontu w spotkaniu z obcym stanowi jednocześnie możliwość samoprzemiany[48].

Przenosząc te uwagi na omawiane zjawiska: trzeba pamiętać, że zarówno obrazy naskalne, jak i „ścieżki śpiewu", wchodząc w „nasz" świat, w nasz horyzont rozumienia, wciąż w jakiejś mierze pozostają dla nas „obce", egzotyczne. Intencja wprowadzenia ich do naszego świata, jak rozumiem, nie polegała na całkowitym pokonaniu ich obcości, ale na takim ich umieszczeniu w naszej współczesności, by miały one moc zmieniania naszego życia. Nie chodziło więc o to, by nieznane sprowadzić do tego, co znane, ale raczej o użycie archaicznej obcości do swoistej dekonstrukcji naszego świata. Rezultatem tych działań miało być zdystansowanie się wobec założeń, na których wspiera się nasza rzeczywistość, a w konsekwencji podanie w wątpliwość i rozspojenie oczywistości naszego świata. Przyswojenie archaicznych dzieł sztuki prezentowanych nam przez obu autorów (bo przecież „ścieżki śpiewu" to także dzieła sztuki!) miało prowadzić do rozsadzenia ram naszej wiedzy i porzucenia dobrego samopoczucia, dyktowanego przez świadomość bycia częścią nowoczesności ufundowanej na odcięciu się od źródeł, tradycji, przeszłości. Mówiąc jeszcze inaczej: obydwaj autorzy stawiają nas wobec n i e z n a n e g o, wobec nieprzekraczalnej granicy, wobec „inności", *otherness*, o której pisał Steiner. Wobec rzeczywistości, która drastycznie opiera się oswojeniu. A to zawsze budzi w nas bojaźń i drżenie. Raz jeszcze Carl Gustaw Jung, jeszcze jeden wielki pracownik ducha i wyobraźni:

> Chwila, w której pojawia się sytuacja mitologiczna, zawsze charakteryzuje się szczególną intensywnością emocjonalną – wydaje się nam wtedy, że poruszono w nas struny, które nigdy w nas nie rozbrzmiewały, lub że nagle rozpętały się moce, których istnienia nie przeczuwaliśmy. Walka o przystosowanie się jest żmudnym zadaniem, gdyż nieustannie musimy rozprawiać się z indywidualnymi, tj. nietypowymi warunkami. Toteż nic dziwnego, że tam, gdzie spotykamy się z sytuacją typową, nagle albo doznajemy uczucia szczególnego wyzwolenia, jakbyśmy unosili się w powietrzu, albo czujemy się porwani przez jakąś potężną siłę. W takich chwilach nie jesteśmy już poszczególnymi istotami, lecz gatunkiem – słyszymy głos całej ludzkości[49].

Jung ma rację, istnieje wiele dowodów na prawdziwość tego opisu. W obliczu spotkania z obrazami paleolitycznymi i „ścieżkami śpiewu" potwierdza się też w pełni konstatacja Gadamera, że wielkie dzieła sztuki (a z takimi

---

[48] M. Schuback, *Pochwała nicości. Eseje o hermeneutyce filozoficznej*, tłum. L. Neuger, wstęp M.P. Markowski, Kraków 2008 (= Hermeneia – Centrum Studiów Humanistycznych), s. 177.

[49] C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, s. 397 (jak w przyp. 40).

mamy tu do czynienia) są „absolutną teraźniejszością dla każdej teraźniejszości”[50], co oznacza, że w spotkaniu z nimi kontekst kulturowy i pierwotne odniesienie stają się kompletnie bez znaczenia. Dzieło sztuki transcenduje swój czas powstania i dotyka tego, kto wychodzi mu naprzeciw. Potwierdza się także to fundamentalne rozpoznanie wielkiej mocy: „W dziele sztuki stykamy się z czymś bliskim, a jednocześnie to zetknięcie w zagadkowy sposób wstrząsa nami i burzy zwyczajność”[51].

Wracając do początku tych rozważań – co ma zrobić z powyższym dziedzictwem dzisiejszy *homo saecularis*, plączący się bezładnie po wyzutej z boskich iskier teraźniejszości? Mówiąc ironicznym skrótem: nie chodzi o to, by w przypływie współczucia dla „dzikich” wyuczyć się repertuaru pieśni australijskich tubylców albo by zacząć pokrywać ściany jaskiń w manierze właściwej paleolitycznemu malarstwu. Jak rozumiem (o ile coś z tego rozumiem), chodzi raczej o szczególne p o w t ó r z e n i e, o twórcze odtworzenie w sobie, w doświadczeniu wewnętrznym, tego duchowego gestu, który stał u źródeł tamtej twórczości. O poczucie, że *homo spiritualis*, którego istnienie – niezależnie od siebie – odkryli i nazwali Chatwin i Herzog, mieszka wciąż w nas. Innymi słowy, że źródła twórczości i postrzegania świata odkryte przez naszych braci (i siostry) w górnym paleolicie nie wyschły całkiem. Odwrotnie, że są – wciąż stojącą przed nami – realną, a na pewno zasługującą na uwagę duchową m o ż l i w o ś c i ą. W ostatnich latach pojawiły się dzieła, które mogą świadczyć, że ta intuicja nie jest urojeniem[52].

Kiedy zagłębiam się w – zdeponowane w gestach twórczych o wielkiej mocy – dziedzictwo świata paleolitycznego, przychodzą mi na myśl tajemnicze zdania Brunona Schulza, wyprzedzającego swój czas mistagoga z Drohobycza, pracującego w bocznych odnogach czasu teraźniejszego. We wciąż olśniewającym szkicu *Mityzacja rzeczywistości* (1936) pozostawił on zdania, które dalej stanowią wyzwanie dla rozumu wykarmionego jedynie oświeceniową strawą: „Umitycznienie świata nie jest zakończone. Proces ten został tylko zahamowany przez rozwój wiedzy, zepchnięty w boczne koryto, gdzie żyje, nie rozumiejąc swego istotnego sensu”[53]. Książki takie jak *Songlines*, filmy takie jak *Cave of Forgotten Dreams* – mam niedające się stłumić wrażenie – samym swoim istnieniem k o n t y n u u j ą ów proces umityczniania świata. Performatywnie pokazują świat archaicznego mitu nie jako świat utracony, lekcję martwego języka, ale jako rzeczywistość pełną mocy, w jakimś sensie współ-czesną. To zupełna odwrotność myślenia uchodzącego za nowoczesne (a więc oczyszczone z mitycznej domieszki), w ramach którego odwołania do mitu, powołanie na mit traktowane są jako strategia regresywna. Jako rodzaj konserwatywnej utopii. W myśleniu, którego zręby starałem się przedstawić, wizja mityczna jest rzeczywistością pierwszą. Nauka naprawdę nie ma tu nic do rzeczy, tę rzeczywistość poznaje się bowiem sercem, Pascalowskim *l'ordre du coeur*. Jak w swojej rozprawie o mitologii indyjskiej pisała Maryla Falk, wybitna filolożka i natchniona badaczka tekstów wedyjskich, sanskryckich i palijskich: „Początków wszechświata szuka się w sercu”[54]. Innymi słowy, to nie rozum tłumaczy mit, jak chcieliby miłośnicy dogmatycznej wersji racjonalizmu, raczej on sam tłumaczy się w micie. Przypomina to nieprzedawnioną lekcję udzieloną nam niegdyś przez Hansa-Georga Gadamera, który ostentacyjnie – wbrew oświeceniowej pewności – oświadczał, że nie istnieje nic takiego jak naukowa interpretacja mitów. Nie istnieje, bo to nie my – jak nam się wielkopańsko wydaje – objaśniamy mity, to raczej mity nas objaśniają[55]. Nie pamiętamy albo nie chcemy pamiętać, że rozum jest tylko pewną możliwością historyczną i pewną szansą. W dodatku ów rozum nie rozumie do końca ani siebie, ani świata mitycznego. Odwrotnie – to raczej mądrość mitu obejmuje rozum i go wspiera, czy ten ostatni wie o tym, czy nie.

> Wszechmoc oświecenia historycznego jest tylko pozorem. Właśnie w tym, co opiera się oświeceniu, w tym, co daje dowód swoistego trwania, stałej obecności, leży właściwa istota dziejów. Mity nie są maskami dziejowej rzeczywistości, które rozum mógłby zerwać z rzeczy, by spełnić się jako rozum historyczny. Mity ujawniają raczej właściwą siłę dziejów. Horyzont naszej świadomości dziejów nie jest oczyszczoną z mitów, bezkresną pustynią oświeconej świadomości. Oświecenie jest uwarunkowane historycznie i ograniczone, jest tylko fazą w spełnianiu się naszego losu. Ulega złudzeniu co do samego siebie, gdy pojmuje siebie nie jako niezależną od losu wolność historycznej świadomości[56].

---

[50] H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, [w:] idem, *Rozum, słowo, dzieje*, s. 140 (jak w przyp. 2).

[51] Ibidem.

[52] Ducha tego rodzaju myślenia odnajduję w znakomitej książce Roberta Macfarlane'a *The Old Ways*, arcydziele „literatury pieszej”. W tej wielowarstwowej opowieści autor odkrywa duchowe właściwości współczesnego europejskiego krajobrazu: odnajduje niewidzialne w widzialnym. To jakby materializacja marzenia Chatwina (jego australijska książka jest zresztą wspominana w tekście Macfarlane'a!) o tym, by owe „ścieżki śpiewu” – rozumiane już nieco metaforycznie, jako ślady duchowej ekspresji – móc odkryć także na innych kontynentach. Por. R. Macfarlane, *The Old Ways. A Journey on Foot*, London 2012.

[53] B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] idem, *Opowiadania; Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989 (= Biblioteka Narodowa. Seria 1, 264), s. 367.

[54] M. Falk, *Mit psychologiczny w starożytnych Indiach*, tłum. I. Kania, red. M. Mejor, Kraków 2011, s. 7.

[55] H.-G. Gadamer, *Problem dziejów w nowszej filozofii niemieckiej*, s. 34 (jak w przyp. 2).

[56] Ibidem.

Żeby to pojąć (pojąć to, co dzieci pojmują bezrefleksyjnie!), myślenie współczesne musi wyzwolić się z pozornych oczywistości, które stały się podstawą myślenia o przeszłości. Musi więc przyjąć do wiadomości, że historyzm jako humanistyczny dogmat jest już nie do utrzymania. Warto uświadomić sobie, że „nasze przekonanie o historyczności człowieka «w ogóle», jest produktem historycznym"[57]. Mówiąc dokładniej: jest w historii gatunku ludzkiego ideą względnie nową! Nie ma więc powodu, by uznawać je za pogląd oczywisty i bezrefleksyjnie konserwować. Odwrotnie: wiele wskazuje na to, że jest zaledwie chwilową, wspieraną ideologicznie fiksacją epoki, a zatem może być przedmiotem krytyki i kontestacji. Ewolucyjnie pojmowana zmienność nie musi więc być niepodważalnym dogmatem. Możliwe jest stanowisko, zgodnie z którym historia nie jest (a w każdym razie nie musi być) rozwijającą się linią, z wektorem twardo wymierzonym w przyszłość. Doświadczenie historyczne mówi co innego. Pomijając wymiar czysto technologiczny (mający bez wątpienia charakter liniowy), l u d z k a historia w swoim wymiarze egzystencjalnym ma raczej naturę repetytywną (czego świadom był Giambattista Vico), biegnie wyraźnie po kole:

> W kulturze nie ma kumulacji, mamy raczej *ricorso* do pierwotnych pytań, wobec których stają wszyscy ludzie we wszystkich czasach i miejscach, a które wywodzą się ze skończoności kondycji ludzkiej oraz napięć, biorących początek w trwałym pragnieniu, by wyjść *poza* nią. To pytania egzystencjalnej natury[58].

Dlatego właśnie kultury – mimo r e a l n i e dzielących je różnic – jednak się jakoś rozumieją. Dlatego jesteśmy w ogóle w stanie reagować na artefakty z przeszłości, mimo że nasz respons musi być uwikłany (w jakimś stopniu) w „nasz" czas, a często niestety podlega wątpliwym dogmatom aktualności. Dlatego nasza teraźniejszość, wbrew historystycznym dekretom epoki, nie jest samotną wyspą w morzu historii. I dlatego też nasza współczesność nie tylko ufundowana jest na rozmaitych warstwach przeszłości (czego bodaj nikt nie kwestionuje), ale może być także lunetą skierowaną w daleką przeszłość. W przeszłość, w której możemy się na różne sposoby rozpoznać.

Gdy patrzymy z tej perspektywy, okazuje się, że czas teraźniejszy nie jest jednorodny. Jest raczej uwarstwiony, zawiera w sobie różne osady czasu. Mentalność potoczna, bezrefleksyjna ujednolica ten czas, dowartościowując przesadnie to doświadczalne, boleśnie umykające „teraz". Ale za tą zasłoną codzienności biegną, trwają, pulsują starsze odnogi czasu. Bramą do nich (jedną z bram, oczywiście) jest mit, jego egzystencjalne przyswojenie. Albo sfera, która Grecy nazywali *poiesis*. Greckie pojęcie *poiesis* to coś więcej niż tylko poezja. To mocny gest twórczy, ustanawiający coś, czego wcześniej nie było. Mamy do niego dostęp w rzadkich momentach ek-stazy (*ekstasis*), w tych wyłomach czasu, które Grecy nazywali *kairoi*. *Kairos* to wymiar czasu subiektywnego, momentalnego (*Augenblick*), niedającego się zmierzyć zegarkiem; jest on radykalnie inny niż *chronos*, czas obiektywny, jednostajny, mierzalny. To właśnie *kairos*, ten moment prześwitu na nie-znane, nie-policzalne, nie-oswojone, jest punktem wyzwalającym hetero-chronię, ana-chronię, poli-chronię, chwilą, w której czas teraźniejszy doznaje jak gdyby swoistego przesilenia i otwiera się na trwanie, w starych dobrych czasach nazywane powiewem wieczności.

To w tych właśnie momentach objawia się nam ta przez wieki idąca, „wieczna" opowieść mitu; opowieść, która wciąż zwraca uwagę na to, co pomimo historycznej, uchwytnej gołym okiem zmienności jest w kondycji ludzkiej stałe i niezbywalne.

> Mit jest bowiem pytaniem, które kieruje człowiek do człowieka, pytaniem wychodzącym z takiej głębi, która jest przed *logosem*. To pytanie radykalne, które **nie my stawiamy**, lecz w którym sami zostajemy postawieni pod znakiem zapytania […][59].

Niewielu badaczy umie zobaczyć czas historyczny w tej złożoności, w jego esencjalnej poli-chronii (pisma Eliadego i Junga, które uwrażliwiały nas na ten wymiar czasowości, popadły dziś chyba w zapomnienie). Ważne jest to, że dostrzeżenie tego wymiaru czasu może być dobrym punktem wyjścia do skonstruowania wiarygodnej antropologii. Dlatego projekt adekwatnej antropologii współczesności musi wyjść poza wymiar czysto historyczny, trzeba uzupełnić go o wymiar czasu niemierzalnego zegarowo i kalendarzowo. I wskazać na nieprzemijającą, wbrew hałaśliwej narracji postoświeceniowej, wartość mitu. Mitu, który żyje *in potentia* i który wciąż gotowy jest na gest przyswojenia.

To jest właśnie zasadnicza myśl, która przyświecała mi od początku tego wywodu. Nie chodzi w niej przecież o przekreślenie wymiaru historycznego ludzkiej egzystencji (myśl jawnie idiotyczna), ale raczej o u z u p e ł n i e n i e jej o ideę „długiego trwania". To ostatnie określenie można oczywiście wypełniać treścią na różne sposoby (od świeckiej wykładni po teologiczne rozumienie), ważne, by zachować pamięć o istnieniu tego wymiaru czasowego i jego znaczenia dla rozumienia naszej współczesności, która wielu jawi się jako byt zamknięty w sobie, samoistny, impregnowany jakoby z definicji (kto ją ustanawia?) na wymiar czasu jawnie ją przekraczający.

5.

I już na koniec. Jak wiadomo, mit o jaskini opowiedziany przez Platona w *Państwie* należy do kanonicznych narracji świata zachodniego, do jego mitów założycielskich. Skonstruowana przez filozofa parabola mówi o świecie fundamentalnej złudy, w jakiej na co dzień żyjemy. Według tej

[57] H. Jonas, *Zmiana i trwałość*, s. 30 (jak w przyp. 33).

[58] D. Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, London 1979, s. 166.

[59] J. Patočka, *Trzy fazy legendy Fausta*, tłum. I. Krońska, „Twórczość", 1973, nr 8, s. 91, podkreślenie moje.

hipotezy nie widzimy realnego wymiaru rzeczy; postrzegamy jedynie cienie rzeczy podświetlone przez jaskiniowe pochodnie, zmieniające kształt widziadła. Ale to tylko pozór realnego świata. „Mit-alegoria obrazuje stan umysłu tych, którzy znajdują się jakby we śnie – w niewiedzy, która wydaje się im wiedzą”[60]. Bo wedle tej paradygmatycznej opowieści świata zachodniego prawdziwym światem jest rzeczywistość wiecznych idei tkwiących gdzieś *hyperouranios topos*, „za grzbietem nieba”. Konkluzja jest jasna: aby zobaczyć świat realny, świat w jego esencjalnej prawdzie, trzeba zrzucić kajdany, zrzucić brzemię snu, o b u d z i ć s i ę, wyjść z jaskini i skierować wzrok ku światłu, w stronę wiecznych idei.

W kontekście tego, co powiedziałem, moja propozycja jest całkiem odwrotna: wejdźmy do jaskini[61]. Bo właśnie tam, gdzie – zdawać by się mogło – jest najciemniej, najsilniej pulsuje światło. Myślę o jaskini najdawniejszej, paleolitycznej, dużo starszej niż dzieło Platona (albo zapoznajmy się ze ścieżkami pieśni, co na jedno wychodzi!), bo tam zdeponowana jest wiedza o nas, o naszym człowieczeństwie, którego ostatnią edycją, teraz, dzisiaj, jesteśmy. Zanurzmy się głęboko w ten paleolityczny sen. Sen jako okno na niemożliwe. Przywołajmy bez strachu, ale i nadmiernych oczekiwań cienie zapomnianych przodków[62].

> Sztuka paleolityczna – piszą znakomici badacze malarstwa naskalnego – nie jest po prostu archeologiczną układanką jakich wiele. Jakkolwiek byśmy chcieli zdefiniować pojęcie „sztuki”, jest jasne, że stajemy tutaj wobec początku (albo jednego z wielu początków zjawiska z zasady ludzkiego, które odróżnia nas od zwierząt i wcześniejszych hominidów). Części tej układanki nie tkwią zatem wyłącznie w odległej przeszłości, dotyczy ona także współczesnej ludzkości i naszego wyobrażenia o nas samych[63].

Jean Clottes i David Lewis-Williams mają rację, paleolityczne obrazy to także n a s z a sprawa, archaiczne *songlines* również. To nasze początki i wiedza o nas tam zdeponowana. Dlatego namysł nad nimi jest dziś tak ważny.

Naiwnością byłoby sądzić, że możemy w pełni pojąć i zrozumieć minione – ufundowane na micie – światy duchowe, że możemy w nich w pełni uczestniczyć. Ale równie niedorzeczne jest utrzymywać, że tamta mityczna przeszłość – widziana z wyniosłego punktu oświeconej i stechnologizowanej teraźniejszości – nie dotyka nas wcale. Próbowałem pokazać, że wzruszenie, jakie towarzyszy nam w kontakcie z nią, jest kruchym – to prawda – ale żywym i namacalnym dowodem na to, że wspólnota ta na pewnym poziomie istnieje. Że t a m t a przeszłość jest jakoś w nas obecna. Potwierdza to także rokująca poznawczo obserwacja Gerardusa van der Leeuwa, według którego terminy „prymitywny” i „nowoczesny” wbrew językowemu uzusowi nie są (a na pewno nie muszą być) opozycyjne. W jego rozumieniu: „«prymitywny» nigdy nie oznacza sytuacji umysłowej dawnych czasów albo innych krajów, tak jak «nowoczesny» nigdy nie odnosi się do tu i teraz. Nie są też opisem pewnego etapu ewolucji ducha ludzkiego; obydwa pojęcia odnoszą się raczej do struktur”[64].

Jeśli tak, jeśli określenie *primitive* oznacza pewien poziom świadomości, pewną strukturę percepcji świata, to zdaje mi się, że ta okoliczność stwarza dzisiaj dla nas jakąś szansę. Zobaczmy więc siebie w blasku pochodni, popatrzmy, do czego zdolny jest tkwiący wciąż w nas, w tym jednowymiarowym *homo saecularis*, osobnik, którego trafnie nazwano *homo spiritualis*. Może to jest nasza niezrealizowana szansa. Może potencje zdeponowane w tej figurze wciąż czekają na urzeczywistnienie. Jakie? W tej materii wszelkie odpowiedzi z natury rzeczy muszą być pewnym przybliżeniem, kruchą hipotezą. Moja odpowiedź byłaby taka: może chodzi o reaktywację owego fundamentalnego dla kształtowania się naszego człowieczeństwa (i skutecznie zaciemnionego przez wieki) realnego poczucia istnienia rzeczywistości przekraczającej świat zmysłowy. Bo też malarstwo naskalne i „ścieżki śpiewu” stawiają nas wprost wobec trzech wymiarów: czegoś całkiem innego (*das ganz Andere*), realnej obecności niewidzialnego i objawienia mocy. Być może zresztą są to trzy określenia na tę samą realność, której nie potrafimy do końca opisać i nazwać. Że doznanie tego wymiaru jest dzisiaj możliwe, upewniał nas o tym Walter Friedrich Otto, przez lata zapoznany, ale powracający do łask historyk greckiej starożytności:

> W przypadku sztuk pięknych wciąż jeszcze można zaobserwować, w jaki sposób rozluźniały one swoje związki z kultem i nabierały świeckiego charakteru. Niewątpliwie jednak zostały one p o w o ł a n e do życia za sprawą potężniejszego i głębiej odczuwanego tchnienia Cudownego, o którego istnieniu jeszcze dziś wszędzie tam, gdzie sztuka zdaje się całkowicie skupiać na sobie samej, świadczy uczucie głębokiego wzruszenia i poczucie

---

[60] W. Wolicka, *Mimetyka i mitologia Platona. U początków hermeneutyki filozoficznej*, Lublin 1994 (= Prace Wydziału Historyczno-Filologicznego – Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 64), s. 79. Zauważmy, że tym razem metafora snu nie jest miejscem objawienia, ale przestrzenią zaciemnienia, obszarem zapomnienia, śmierci.

[61] Szerzej rozwijam ten platoński wątek w tekście *Duch na skale. Filmowa podróż do źródeł*, s. 341–344 (jak w przyp. 13).

[62] W tym zdaniu przywołuję oczywiście tytuł legendarnego filmu Siergieja Paradżanowa *Cienie zapomnianych przodków* (1964). W swoim oryginalnym, i wtedy, i dzisiaj, dziele reżyser podejmuje ryzykowną próbę wejścia w duchowy świat karpackiej kultury huculskiej, usiłuje zatrzymać w przekazie filmowym przemijający czas „starowieku” – według znakomitego określenia Stanisława Vincenza z jego sagi huculskiej *Na wysokiej połoninie*.

[63] J. Clottes, D. Lewis-Williams, *Prehistoryczni szamani*, s. 148–149 (jak w przyp. 16).

[64] G. van der Leeuw, *Sacred and Profane Beauty. Holy in Art*, tłum. D.E. Green, przedmowa M. Eliade, London 1963, s. 7.

> bycia obdarzonym łaską. Kiedy więc spoglądamy na to, co pierwotne i będące źródłem pramocy, wszelkie twórcze działania człowieka musimy uznać bez wyjątku za taki czy inny rodzaj czynności kultowych[65].

Te słowa wielkiego badacza, trudne do przełknięcia dla naukowca wykarmionego dogmatami wąsko pojętego racjonalizmu, można by uznać za kongenialny komentarz do najgłębszego sensu paleolitycznych obrazów naskalnych i archaicznego fenomenu „ścieżek śpiewu" oraz osobliwej w i e d z y w nich zdeponowanej. Potwierdzają one bowiem od innej jeszcze strony zasadniczą myśl tu wyłożoną, że mianowicie obydwa te fenomeny swoją źródłową siłę czerpią z kontaktu z czymś radykalnie „innym", z czymś, co Rudolf Otto określał jako *numinosum* i opatrywał paradoksalną formułą: *misterium tremendum et fascinans*. Doświadczane dzisiaj (bez historycznych uprzedzeń i specjalistycznej zachowawczości), obrazy naskalne i „ścieżki śpiewu" mówią wprost o istnieniu szczelin w przestrzeni immanencji, świadczą o realności świata wychodzącego poza czysto zmysłową percepcję. Zauważmy, że ów *transcendens* nie ma barw konfesyjnych, jest poza przynależnością do jakiejkolwiek religijnej denominacji. Wskazuje tylko, i to wskazuje mocno, poza widzialne, uzmysławiając (tak!) nam, że rzeczywistość owego niewidzialnego (jakakolwiek byłaby jego ontologia), do którego się odnosi – n i e j e s t pozorem.

Co istotne: tego fundamentalnego odczucia (przekonania?) nie jest w stanie podważyć ani sfalsyfikować żaden dyskurs naukowy, zwłaszcza ten oparty na – z gruntu antymetafizycznych – przesądzeniach rodem z pozytywistycznych rojeń. Ma więc rację Walter F. Otto, kiedy proponuje, by w ocenie tego rodzaju przekonań wziąć w nawias wiedzę naukową, a zaufać mitycznym realnościom i wielkim umysłom, które dokonały najgłębszego wglądu w te światy. Ma rację także wtedy, gdy aprobatywnie przywołuje uwagi Friedricha Schellinga z jego *Philosophie der Mythologie*, nie spodziewając się zapewne, jak wciąż aktualne okażą się one wobec wszelkiej maści metod redukcyjnych w humanistyce, metod, które z niezmąconą pewnością i dogmatyczną wyższością podchodzą do zjawisk uchodzących dziś za archaiczne, anachroniczne, nie na czasie, nienowoczesne. Obecna w wypowiedzi niemieckiego filozofa strategia demistyfikacji *à rebours*, podania w wątpliwość niewątpliwych jakoby racji wszelkich strategii podejrzeń, a więc przekonań uchodzących dziś w konfraterni humanistów za „naturalne" i „oczywiste", przyświeca i moim uwagom:

> Tu nie chodzi o pytanie, w jaki sposób dany fenomen należy przenicować, zdeformować, uczynić jednostronnym i spłycić, by w oparciu o zasady, które niegdyś uznaliśmy za nieprzekraczalne, uczynić go jako tako zrozumiałym, lecz: jak bardzo n a s z w ł a s n y sposób myślenia musi ulec poszerzeniu, by był on zdolny do ogarnięcia owego fenomenu[66].

Nic dodać, nic ująć. Tak, Walter Otto i Friedrich Schelling wyznaczają kierunek. Pomijając wymierne korzyści poznawcze wywiedzione z takiego podejścia, być może tym sposobem budować będzie można enklawy myślenia niepodległe wobec szalejącej zarazy sekularyzmu. Zapewne nie jest to propozycja dla wszystkich. Może tylko dla tej nielicznej grupy ludzi, których Calasso określa jako ludzi n i e p r z y n a l e ż n y c h, apatrydów z powołania, tych, którzy zamieszkują „od niepamiętnych czasów szczeliny społeczeństwa"[67].

W oczekiwaniu na realizację tej wizji powtarzajmy sobie poetycką mantrę, tajemniczy początek *Czterech kwartetów* Eliota, w których pobrzmiewają echa Koheleta i św. Augustyna, a kto ma dobry słuch, usłyszy w nich może dalekie echo kwartetów Ludwiga van Beethovena (do których Eliot miał dużą słabość[68]):

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.
[…]
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.

Czas przeszły i obecny czas
Oba obecne są chyba w przyszłości.
A przyszłość jest zawarta w przeszłym czasie.
Jeśli cały czas jest wiecznie obecny,
To cały czas jest nie do odkupienia.
[…]
To, co być mogło i to, co było,
Wskazują jeden kres, co zawsze jest obecny[69].

---

[65] W.F. Otto, *Dionizos. Mit i kult*, s. 43 (jak w przyp. 31), podkreślenie autora.

[66] Ibidem, s. 62, podkreślenie autora.

[67] R. Calasso, *Nienazwana teraźniejszość*, s. 66 (jak w przyp. 4), podkreślenie autora.

[68] W. Juszczak, *Muzyka u Eliota. Posłowie do* Zaufanego sekretarza, „Konteksty", 2014, nr 2, s. 273.

[69] T.S. Eliot, *Burnt Norton*, [w:] idem, *Szepty nieśmiertelności. Poezje wybrane*, tłum., wprow. i koment. K. Boczkowski, Kraków 2001, s. 141.

SUMMARY

Dariusz Czaja
A PALAEOLITHIC DREAM (HOW FAR AWAY, HOW NEAR)

The present essay is an attempt to answer the fundamental question: whether communication with the sphere of the sacred, as experienced in old cultures, is still possible in the present-day period of the proliferation of 'religion of secularism' (Roberto Calasso). The above question is almost synonymous with another one: is a return to the past – especially to the most remote one, whose manifestations the present author has searched for in the Palaeolithic – still possible? In other words: have we, in our thinking and feelings, been entirely submerged in the notions and categories developed in our time, or can various voices from the past still reach us in some way?

At the empirical level, the author has turned to the following two cultural testimonies, which are reliable as far as the problems under discussion are concerned: *The Songlines* (1987), an unusual genre-bustling book by Bruce Chatwin, and the documentary film *Cave of Forgotten Dreams* (2010) by Werner Herzog. This choice was determined by a tension, clearly revealed in these works, between archaic mentality, immersed in the world of myth, and the technologised present, based on the decrees of enlightened reason. *The Songlines* is a sort of recording of an initiation into a cognitive and spiritual world of the eponymous 'songlines', radically different from ours, while the *Cave of Forgotten Dreams* is a filmic account of a process of getting to know and experiencing cave paintings dating from 32 thousand years ago, by contemporary people with their present-day sensitivity.

In this paper, the author reveals in detail the cognitive strategies adopted by both of the artists ('amateurs') who, by artistic means, try to get the present-day audiences acquainted with the spiritual worlds that are utterly remote from contemporary mentality, and also to influence performatively our attitude towards our existential situation. He demonstrates that a work of art – even one originating in the past as remote as the Palaeolithic – always transcends its creation date and touches those who go out to meet it. And this could mean – this suggests – that the present is not a tightly sealed off historical formation, and that (against all the odds) it may be able to 'meet' the Palaeolithic past. Obviously, what is meant here is not a literal imitation of the religious universe of the Palaeolithic. Rather, something more subtle is intended: a peculiar r e p e t i t i o n, an innovative reproduction within oneself, in one's inner experience, of the spiritual gesture that had stood at the origin of that former creation. What is meant here is a conviction that the *Homo spiritualis* – whose existence had been independently discovered and named by Chatwin and Herzog – still dwells in us. In other words, it is suggested that the sources of creation and perception of the world, discovered by our predecessors in the Upper Palaeolithic, have not entirely dried up; conversely, they are a still available, real, spiritual o p p o r t u n i t y arising before us, one that should surely be given some thought.

Finally, the paper expresses a strong disapproval of the detrimental and sterile methodology of historicism, and at the same time subscribes to the study of the humanities that radically breaks up with all relics of positivist ideology. Because – contrary to inflated declarations – its spirit has been still faring well in the research practice in the humanities.

Folia Historiae Artium
Seria Nowa, t. 21: 2023 / PL ISSN 0071-6723

PIOTR PAJOR
Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie, Instytut Historii Sztuki i Kultury

TRIUMF JAGIEŁŁY, TRIUMF KONSTANTYNA, TRIUMF KRZYŻA

UWAGI O OFIAROWANIU RELIKWIARZA BRODNICKIEGO KOLEGIACIE W SANDOMIERZU

W skarbcu dzisiejszej katedry, a dawniej kolegiaty w Sandomierzu zachował się wykonany ze złoconego srebra krzyż, dziś prezentowany w tamtejszym Muzeum Diecezjalnym. Jest to dzieło pokaźnych rozmiarów – mierzy przeszło 86 cm wysokości, rozpiętość jego ramion sięga 44 cm[1] – a także niezwykle bogate, zdobione przy użyciu nie tylko najróżniejszych technik obróbki kruszcu, ale też emalii, drogich kamieni i korali [il. 1–2]. Krzyż jest w istocie relikwiarzem – w przymocowanej do skrzyżowania ramion puszce o krzyżowym przezroczu przechowywana jest bowiem relikwia Prawdziwego Krzyża. W obecnym kształcie jest to dzieło dwufazowe – puszka oraz stopa zostały dodane wtórnie do zasadniczej części krzyża, która jednak już przed tym zabiegiem pełniła funkcję relikwiarza. Pierwotne repozytorium, mające postać zagłębienia o kształcie krzyża z treflowymi zakończeniami ramion, widoczne jest po zdemontowaniu wtórnej puszki [il. 3].

Od czasu badań Adama Bochnaka i Juliana Pagaczewskiego powszechnie przyjmuje się, że przechowywany w Sandomierzu zabytek, choć znalazł się w Małopolsce jeszcze w średniowieczu, jest tożsamy z dziełem ufundowanym dla kościoła parafialnego w Brodnicy przez jego proboszcza, Mikołaja Wolweliniego, *nota bene* z pochodzenia sandomierzanina[2]. Oznacza to, że krzyż powstał przed 12 marca 1343 roku, kiedy rada miejska Brodnicy potwierdziła dar proboszcza[3]. Co do artystycznej genezy krzyża formułowano rozbieżne tezy – jakkolwiek jego związek ze złotnictwem Górnej Nadrenii nie budzi wątpliwości, jedni badacze uważali relikwiarz za wyrób pruski, powstały w wyniku oddziaływania tego dalekiego

[1] Za U. Stępień, *Krzyż relikwiarzowy*, [w:] *Na znak świetnego zwycięstwa. W sześćsetną rocznicę bitwy pod Grunwaldem*, Kraków 2010 [katalog wystawy], t. 2: *Noty katalogowe*, red. D. Nowacki [et al.], Kraków 2010, s. 149.

[2] Zob. zwłaszcza A. Bochnak, J. Pagaczewski, *Relikwiarz Krzyża świętego w katedrze sandomierskiej*, „Prace Komisji Historii Sztuki", 7, 1937, s. 9–12; K. Szczepkowska-Naliwajek, *Złotnictwo gotyckie Pomorza Gdańskiego, Ziemi Chełmińskiej i Warmii*, Wrocław [et al.] 1987, s. 94–95, 246–247; U. Stępień, *Krzyż relikwiarzowy*, s. 149–155 (jak w przyp. 1); G. Regulska, *Brodnicki relikwiarz Drzewa Krzyża Św. i inne XIV-wieczne relikwiarze pruskie*, „Biuletyn Historii Sztuki", 74, 2012, nr 3/4, s. 483–500; eadem, *Gotyckie złotnictwo w Polsce*, t. 1: *Katalog zabytków*, Warszawa 2015 (= Dzieje Sztuki Polskiej, 2, cz. 4), s. 142–144.

[3] Trzeba tu zaznaczyć, że w literaturze spotkać można pogląd, że relikwię i relikwiarz ofiarowały dwie różne osoby – zob. zwłaszcza U. Stępień, *Krzyż relikwiarzowy*, s. 149 (jak w przyp. 1): „Zapewne tożsamy z krzyżem, który legował kościołowi w Brodnicy proboszcz Mikołaj Wolwelini (zm. przed III 1343) dla przechowywanej w tamtejszej świątyni relikwii Drzewa Krzyża Świętego. Relikwię darował kościołowi w Brodnicy jego fundator (budowę rozpoczęto w 1285) i ówczesny proboszcz Mikołaj z Sandomierza"; opinię tę trzeba jednak uznać za nieporozumienie – proboszcz Mikołaj w związku z omawianymi relikwiami pojawia się w dwóch dokumentach z roku 1343 – dyplomie rady miejskiej Brodnicy zatwierdzającym podarowanie relikwiarza i innych precjozów tamtejszemu kościołowi oraz dokumencie wielkiego mistrza krzyżackiego Ludolfa Königa cedującym na brodnicką radę patronat nad farą (*Preußisches Urkundenbuch*, t. 3, cz. 2: *1342–1345*, wyd. H. Koeppen, Marburg 1958, nr 542, s. 413–414 i nr 619, s. 507); to ostatnie źródło informuje też, że kościół był wówczas w budowie. W pierwszym z dokumentów Mikołaj występuje pod nazwiskiem, zaś w drugim z przydomkiem „de Sandomiria", nie ulega jednak wątpliwości, że chodzi o tę samą osobę.

1. Relikwiarz Prawdziwego Krzyża z Brodnicy, awers. Muzeum Diecezjalne w Sandomierzu. Fot. Anna Stankiewicz, Zamek Królewski na Wawelu

2. Relikwiarz Prawdziwego Krzyża z Brodnicy, rewers. Muzeum Diecezjalne w Sandomierzu. Fot. Anna Stankiewicz, Zamek Królewski na Wawelu

3. Relikwiarz Prawdziwego Krzyża z Brodnicy, awers po zdemontowaniu wtórnego repozytorium na relikwie. Muzeum Diecezjalne w Sandomierzu. Fot. Anna Stankiewicz, Zamek Królewski na Wawelu

4. Relikwiarz Prawdziwego Krzyża z Brodnicy. Herby Orzeł Biały i Pogoń oraz Władysława Jagiełły zdobiące stopę. Fot. Anna Stankiewicz, Zamek Królewski na Wawelu

ośrodka, inni zaś za import[4]. Problem ten pozostaje zresztą na marginesie rozważań prezentowanych w niniejszej pracy; jej celem jest bowiem próba pogłębionej analizy zagadnienia, które w toku dotychczasowych badań nie zostało chyba jeszcze zadowalająco wyzyskane – mianowicie okoliczności i treści, jakie wiązały się z samym faktem znalezienia się brodnickiego relikwiarza w Sandomierzu.

Historia krzyża wydaje się stosunkowo dobrze uchwytna. W roku 1343 Mikołaj Wolwelini ofiarował swojemu kościołowi, wówczas zapewne będącemu na stosunkowo wczesnym etapie budowy, relikwiarz wraz z partykułą relikwii Prawdziwego Krzyża, która zdążyła już zasłynąć cudami: „[…] crucem ex auro et argento fabricatam gemmisque preciosis adornatam, cui insitum est signum unifice crucis, quo multorum miraculorum insigniis pollet”[5]. W miejscu swojego przeznaczenia relikwiarz pozostawał najpewniej do wydarzeń wielkiej wojny roku 1410. Nie wiadomo, co działo się z nim bezpośrednio po bitwie grunwaldzkiej, jednak do jego dalszych losów powszechnie odnosi się spis dzieł, które 21 sierpnia roku 1410 na zamku w Wąbrzeźnie (Fredek) komtur brodnicki Wilhelm von Rosenberg przekazał Władysławowi Jagielle – „Primo vunam magnam crucem argenteam, desuper deauratam et lapidibus preciosis ornatam, cum notabili pede argenteo”[6]. Krzyż wymieniono więc na pierwszym miejscu listy – choć zaskakujące jest zupełne pominięcie jego relikwiarzowego charakteru, tym bardziej że chodziło o prestiżową i słynącą cudami relikwię pasyjną – dalej wymieniono natomiast „magnam tabulam cum reliquijs” i jeszcze kilka podobnych przedmiotów, zapewne przenośnych ołtarzyków z repozytoriami na święte szczątki. Wreszcie Jan Długosz, opisując zajęcie przez wojska Władysława Jagiełły niedługo po bitwie grunwaldzkiej zamku w Dzierzgoniu, wspomniał, że król ofiarował zdobyte tam drewniane figury kolegiacie sandomierskiej wraz z „wziętym później w Brodnicy srebrnym, pozłacanym krzyżem”; wszystkie te przedmioty „kościół sandomierski ma […] do dnia dzisiejszego jako wieczną pamiątkę zwycięstwa i obdarowania”[7]. Dodać trzeba, że także później ów drogocenny przedmiot traktowano z dużą atencją. W drugiej połowie XV wieku krzyż zyskał dzisiejszą formę – zaopatrzono go w nowe repozytorium na relikwie oraz okazałą stopę, której bogaty program heraldyczny wskazuje, że nową oprawę sprawili panowie herbu Dębno; wśród możliwych fundatorów wskazywano biskupa krakowskiego i kardynała Zbigniewa Oleśnickiego, jego bratanka, biskupa krakowskiego, włocławskiego i gnieźnieńskiego Jakuba z Sienna, a także wojewodę sandomierskiego Jana z Sienna zw. Głowaczem, starostę sandomierskiego Jana z Sienna, wreszcie arcybiskupa gnieźnieńskiego Zbigniewa Oleśnickiego młodszego. Zależnie od przyjętej osoby fundatora datowanie przerobienia krzyża waha się więc między datami około 1450 – około 1480[8]. Obok rodowego Dębna nową stopę ozdobiono również herbami państwowymi (Orłem Białym, Pogonią, herbem ziemi sandomierskiej) i podwójnym krzyżem Jagiełły [il. 4]. W tym miejscu można dodać, że Bochnak i Pagaczewski zwrócili uwagę na możliwe wątpliwości co do liczby przechowywanych w późniejszych czasach

[4] Zob. G. Regulska, *Gotyckie złotnictwo w Polsce*, s. 143 (jak w przyp. 2).

[5] Zob. przyp. 3.

[6] *Kodeks dyplomatyczny Wielkopolski*, t. 5, wyd. F. Piekosiński, Poznań 1908, nr 165, s. 172–173; zob. G. Regulska, *Brodnicki relikwiarz Drzewa Krzyża Św.*, s. 486–487 (jak w przyp. 2); eadem, *Gotyckie złotnictwo w Polsce*, s. 143 (jak w przyp. 2).

[7] J. Długosz, *Roczniki czyli kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, ks. 10–11: *1406–1412*, red. S. Gawęda [et al.], Warszawa 2009, s. 150–151.

[8] Zob. G. Regulska, *Gotyckie złotnictwo w Polsce*, s. 143 (jak w przyp. 2).

5. Monstrancja relikwiarzowa z kościoła Bożego Ciała w Poznaniu. Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu, nr MAdP 8449. Fot. Sotis Art – Tomasz Mroczkowski

w kolegiacie krzyży relikwiarzowych o podobnej formie. W inwentarzu skarbca z roku 1681 odnotowano „krzyż srebrny pozłacany, w którym się znajduje drzewo krzyża świętego. Na końcach tegoż krzyża są obrazy czterech ewangelistów różnego koloru kamieniami i koralami przyozdobione”[9]. Badacze dopuścili możliwość błędu autora inwentarza, który mógł w ten sposób omyłkowo opisać sceny pasyjne. Wydaje się to bardzo prawdopodobne. Inwentarz notuje jeszcze co prawda kilka złotniczych krzyży (1. wielki z figurą Chrystusa, 2. procesyjny, 3. relikwiarzowy z herbem Tomickich, 4. z relikwiami św. Jacka, 5. z obrazem męki Pańskiej, 6. przyozdobiony perłami i kamieniami, 7. z ewangelistami, złamany)[10], ale spośród nich wszystkich właśnie ów krzyż zdobiony wizerunkami ewangelistów i koralami zdaje się łączyć najwięcej cech charakterystycznych dzieła dziś uważanego za krzyż brodnicki – obecność relikwii, korale i różnorodną kameryzację oraz dekorację figuralną. Źródłem nieporozumienia może być omyłkowe powtórzenie opisu dekoracji ostatniego z wymienionych krzyży, wówczas już złamanego. Wydaje się zresztą, że niejasności w interpretacji inwentarza nie mają wielkiego znaczenia dla identyfikacji zachowanego dzieła. Wspomniane herby jednoznacznie wskazują, że to właśnie ten krzyż uważano za dar Jagiełły kilkadziesiąt lat po bitwie grunwaldzkiej, prawdopodobnie jeszcze za życia bliskiego Oleśnickim Długosza. Rozstrzyga to, jak sądzę, że w istocie mamy do czynienia z tym samym przedmiotem, który został zdobyty w Brodnicy i ofiarowany przez Jagiełłę kolegiacie, nawet jeśli kronikarz również przemilczał jego relikwiarzowy charakter. Także pod względem stylowym zachowany krzyż pasuje do czasu fundacji relikwiarza brodnickiego w pierwszej połowie XIV wieku.

Sześćsetna rocznica bitwy pod Grunwaldem, która przypadła na rok 2010, przyniosła falę ponownego zainteresowania jej tematyką także wśród historyków sztuki, a zagadnienia artystycznych upamiętnień batalii i jej ogólniej pojętego oddziaływania na sztukę zostały wówczas znakomicie opracowane przez Marka Walczaka[11]. Wydaje się jednak, że w odniesieniu do przechowywanego w Sandomierzu krzyża relikwiarzowego z Brodnicy wątki te można pogłębić, co pozwoli na pełniejsze zrozumienie znaczenia aktu przekazania kolegiacie tyleż samego dzieła, co zawartych w nim relikwii Prawdziwego Krzyża.

Krzyż sandomierski należy do nader szczupłej grupy zachowanych do dziś dzieł, o których można z całą pewnością powiedzieć, że przynależą do bogatego niegdyś zbioru darów otrzymanych przez polskie kościoły z trofeów wielkiej wojny z zakonem krzyżackim. Jak podsumował tę kwestię Walczak, „Wątpliwości nie budzą Biblia w Bibliotece Kapitulnej na Wawelu, krzyż w katedrze sandomierskiej, monstrancja w Muzeum Archidiecezjalnym w Poznaniu [il. 5], relikwiarz komtura kowalewskiego Henryka von Bodego w krakowskim kościele Św. Floriana i dyptyk relikwiarzowy komtura elbląskiego Thielego Dagiestera von Lorischa z katedry gnieźnieńskiej”[12]. Z grupy tej należy jednak wykluczyć poznańską monstrancję, jakkolwiek gdyby rzeczywiście była ona łupem z Prus, to z uwagi na chrystologiczny charakter kultu, w którym była wykorzystywana, stanowiłaby istotny pendant do krzyża sandomierskiego. Monstrancja służyła jako relikwiarz do przechowywania cudownych hostii czczonych w poznańskim sanktuarium Bożego Ciała, jakoby sprofanowanych przez Żydów i będących przedmiotem cudu eucharystycznego[13]. Przekonanie o takiej proweniencji monstrancji

[9] A. Bochnak, J. Pagaczewski, *Relikwiarz Krzyża świętego*, s. 13–14 (jak w przyp. 2).

[10] Inwentarz opublikował M. Buliński, *Monografia miasta Sandomierza*, Warszawa 1879, s. 211–213.

[11] M. Walczak, *Bitwa grunwaldzka a sztuka od wieku XV do końca XVIII*, [w:] *Na znak świetnego zwycięstwa. W sześćsetną rocznicę bitwy pod Grunwaldem* [katalog wystawy], t. 1: *Studia*, red. D. Nowacki [et al.], Kraków 2010, s. 269–302.

[12] Ibidem, s. 273.

[13] O genezie sanktuarium zob. P. Pajor, *Chór kościoła Bożego Ciała w Poznaniu a działalność fundacyjna Władysława Jagiełły*, [w:] *Patronat artystyczny Jagiellonów*, red. M. Walczak, P. Węcowski, Kraków 2015 (= Studia Jagiellonica, 1), s. 154–157; por.

nie jest jednak uchwytne w źródłach XV-wiecznych ani wczesnonowożytnych, a zdobiące stopę herby Orzeł Biały i Pogoń znalazły się tam dopiero w XIX wieku[14]. Zdaniem Michała Woźniaka, z którym w innym miejscu zgodził się również Walczak, na wtórne wykorzystanie monstrancji wskazuje kształt *reservaculum*, przystosowanego do zamocowania jednej hostii, podczas gdy w sanktuarium czczono aż trzy[15]. Argument ten jest jednak bezzasadny – wszystkie najstarsze źródła dotyczące omawianego kultu wspominają tylko jedną cudowną hostię, co wynika także z przekazu Długosza o pochodzeniu komunikantu, rzekomo pozyskanego przez pewną mieszczkę, która przyjąwszy komunię, nie przełknęła hostii, lecz wyjęła ją z ust i przekazała Żydom[16]. Trzy hostie po raz pierwszy wzmiankuje dopiero Tomasz Rerus w dziele wydanym w roku 1583, by – jak domyślał się Tomasz Ratajczak – przydać relikwii dodatkowej, trynitarnej symboliki lub wpleść w poznańską narrację wątek zaczerpnięty z historii o sławnym XIII-wiecznym cudzie eucharystycznym w Paryżu[17]. Jakkolwiek więc monstrancja z poznańskiego kościoła Bożego Ciała rzeczywiście może być trofeum grunwaldzkim, to jednak brak dowodów potwierdzających ten pogląd[18].

KRZYŻ JAKO ZNAK ZWYCIĘSTWA I RELIKWIA

Przed podjęciem dalszej analizy aktu obdarowania kolegiaty sandomierskiej krzyżem z Brodnicy, w których to rozważaniach zasadniczą rolę będą odgrywać szerszy kontekst i wielowiekowa tradycja, ale też specyficzne modele pobożności i propagandy władzy samego Jagiełły, należy jeszcze raz podkreślić trzy fakty. Po pierwsze, omawiane dzieło ma charakter wyjątkowo bogaty – nie dość, że wykonane zostało ze złoconego srebra, to jest także zdobione emalią i drogimi kamieniami: ametystami, agatami, turkusami, lapis-lazuli, malachitami i kryształami górskimi oraz koralami[19], po drugie, ów drogocenny krzyż kryje w sobie relikwię pasyjną – partykułę Krzyża Świętego, wreszcie po trzecie, wydaje się, że został on darowany ważnemu kościołowi bezpośrednio przez władcę jako symbol jego militarnego triumfu, bez pośrednictwa innych dostojników, jak się zdaje, uczestniczących w przekazywaniu pozostałych trofeów innym kościołom[20].

W dzieje kultu Krzyża Świętego wpisane są aspekt triumfalny i związek z władzą; można wręcz powiedzieć, że to właśnie wojskowy triumf władcy był bezpośrednią przyczyną zaistnienia owego kultu. W wyniku opisanej przez Laktancjusza i Euzebiusza z Cezarei bitwy na moście Mulwijskim, stoczonej 28 października roku 312, Konstantyn Wielki, pokonawszy Maksencjusza, zdobył całkowitą władzę na zachodzie Cesarstwa Rzymskiego. Zwycięstwu miały towarzyszyć nadnaturalne okoliczności, co do których starożytni autorzy nie byli jednak zgodni. Według *De mortibus persecutorum* Laktancjusza w noc poprzedzającą bitwę cesarz został we śnie nawiedzony przez anioła, który polecił mu umieścić na tarczach jego wojska znak chi-rho, gwarantujący zwycięstwo[21]. W opowieści Euzebiusza zawartej w *Vita Constantini* rzecz rozegrała się natomiast na jawie – Konstantyn w trakcie wyprawy na Rzym ujrzał na niebie świetlisty krzyż opatrzony napisem „Pod nim zwyciężaj"[22]. Kolejnej nocy władca doznał wizji, w której Chrystus polecił mu wykonać podobiznę

T. Ratajczak, *Kościół Bożego Ciała w Poznaniu*, Poznań 2014 (= Biblioteka Kroniki Miasta Poznania. Zabytki Poznania), s. 77–78.

[14] M. Walczak, *Monstrancja*, [w:] *Na znak świetnego*, t. 2, s. 163 (jak w przyp. 1).

[15] Ibidem.

[16] J. Długosz, *Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, ks. 10: *1370–1405*, red. S. Gawęda [et al.], Warszawa 2009, s. 308.

[17] T. Ratajczak, *Kościół Bożego Ciała*, s. 22 (jak w przyp. 13).

[18] Jako trofeum wielkiej wojny z zakonem traktowane bywają też zachowane w kolegiacie w Nowym Sączu drewniane figurki przedstawiające apostołów, ponieważ jednak przekonanie to opiera się na dość mglistej wzmiance źródłowej i ma raczej późną metrykę, trzeba się zgodzić z Walczakiem, że takie pochodzenie rzeźb, choć możliwe, trudno uznać za przekonujące; M. Walczak, *Bitwa grunwaldzka a sztuka*, s. 273 (jak w przyp. 11); idem, *Figury dwunastu Apostołów*, [w:] *Na znak świetnego*, t. 2, s. 164–168 (jak w przyp. 1).

[19] Za K. Szczepkowska-Naliwajek, *Relikwiarze średniowiecznej Europy od IV do początku XVI wieku. Geneza, treści, styl i techniki wykonania*, Warszawa 1996, s. 215.

[20] Przykładowo w przypadku relikwiarza Henryka von Bodego, który to dar trafił do podkrakowskiej kolegiaty św. Floriana, badacze domyślają się inicjatywy Zbigniewa Oleśnickiego lub Mikołaja Trąby; poglądy na ten temat zebrał M. Walczak, *Relikwiarz różnych świętych*, [w:] *Na znak świetnego*, t. 2, s. 157–158 (jak w przyp. 1).

[21] „Konstantyn został we śnie upomniany, by niebieski znak Boga wypisał na tarczach i tak stoczył bitwę. Uczynił, co miał zalecone, i na najwyższym zagięciu tarcz imię Chrystusa literą X w poprzek wypisuje"; Laktancjusz, *Pisma wybrane. De mortibus persecutorum, Epitome, De ira Dei*, tłum. J. Czuj, Poznań 1933 (= Pisma Ojców Kościoła w Polskim Tłumaczeniu, 16), s. 69.

[22] „Modlącemu się o to i żarliwie błagającemu cesarzowi ukazał się zesłany przez Boga najcudowniejszy znak – gdyby opowiadał o tym kto inny, słuchacze prawdopodobnie niełatwo by uwierzyli. Lecz ponieważ zwycięski cesarz długi czas potem osobiście przekazał relację piszącemu tę historię […], kto mógłby wahać się, czy dać wiarę temu opowiadaniu, szczególnie odkąd świadectwo późniejszego czasu dowiodło prawdziwości słów? Powiedział, że w godzinach południowych, kiedy słońce zaczynało się już skłaniać ku zachodowi, zobaczył na własne oczy znak triumfalny w postaci krzyża ze światła na niebie, powyżej słońca, i był na nim umieszczony napis, mówiący «Pod nim zwyciężaj». Na ten widok zdumienie ogarnęło i jego, i całe wojsko, które szło za nim w tej ekspedycji i stało się naocznym świadkiem cudu"; Euzebiusz z Cezarei, *Życie Konstantyna*, tłum. T. Wnętrzak, Kraków 2007 (= Źródła Myśli Teologicznej, 44), s. 117.

6. Follis Konstantyna Wielkiego, rewers z wizerunkiem *labarum* i inskrypcją SPES PUBLICA. Fot. © The Trustees of the British Museum, na licencji CC BY-NC-SA 4.0

znaku[23]; w ten sposób powstało *labarum*, złoty sztandar Konstantyna, który przedstawiał znak chi-rho na długim drzewcu z poprzeczką, nadającą całości kształt krzyżowy; sztandar ów, zawsze gdy niesiono go do bitwy, miał zapewniać wojskom cesarskim łatwe zwycięstwo[24]. Bardzo szybko znak ten zaczął być traktowany jako palladium całego państwa, o czym zdaje się świadczyć bity od około 320 roku follis z umieszczonym na rewersie przedstawieniem *labarum* z wężem u stóp, które opatrzono inskrypcją SPES PUBLICA[25] [il. 6]. Według Euzebiusza z Cezarei monumentalny krzyż pokryty złotem i kamieniami szlachetnymi został też umieszczony na stropie cesarskiego apartamentu w nowym pałacu w Konstantynopolu, bowiem „pobożny cesarz chciał uczynić ten symbol obroną samego Cesarstwa"[26]. Opowieść o zjawisku astronomicznym w postaci krzyża rozświetlającego niebo, interpretowanym jako znak triumfu, powracała w późniejszych czasach; miało się ono pojawić m.in. nad Jerozolimą w roku 351, a tamtejszy biskup Cyryl opisał je w liście do cesarza Konstancjusza II, uznając niebiański znak za zapowiedź zwycięstwa nad uzurpatorem Magnencjuszem[27].

Szczególną estymą rodziny cesarskiej za czasów Konstantyna cieszył się jednak nie tylko krzyż jako symbol; to właśnie wtedy zrodził się bowiem kult materialnych relikwii Krzyża Pańskiego. Tradycja, skodyfikowana przez św. Ambrożego w mowie na pogrzeb Teodozjusza I, przypisuje zorganizowanie ekspedycji w ich poszukiwaniu cesarskiej matce, później czczonej jako św. Helena[28]. Ambroży wspomniał też o jednym z najbardziej jednoznacznych przykładów powiązania relikwii pasyjnych z władzą – wraz z krzyżem Helena miała bowiem odnaleźć także gwoździe użyte przy ukrzyżowaniu, których cząstki wprawione zostały w diadem Konstantyna oraz uzdę jego konia[29]. Ambroży podkreślał przy tym jednoznaczną asocjację gwoździ z krzyżem, a także za pomocą cytatu z Psalmu 20 przyrównywał je do klejnotów, pisząc, że Helena „umieściła krzyż na głowie władców, aby krzyż Chrystusa był wśród władców czczony. […] Niech zatem władcy uzmysłowią sobie przyzwolenie na szlachetność Chrystusa, gdy mówi się o cesarzu rzymskim [dom. wzywając] do naśladowania Pana: *Nałożyłaś na jego głowę wieniec ze szlachetnego kamienia*"[30]. Zwraca się uwagę na to, że starsze źródła wzmiankujące relikwie krzyża – pisma biskupa Cyryla czy też 85 homilia św. Jana Chryzostoma o Ewangelii św. Jana – zupełnie pomijają rolę cesarzowej, w mowie Ambrożego zaś dygresja o odnalezieniu krzyża pełni funkcję retorycznego *exemplum*, pozwalającego na powiązanie czynów Konstantyna i jego matki z biblijnymi typami i bieżącą sytuacją[31]. Nie ulega jednak wątpliwości, że relikwie Pasji z jednej strony pozostały obiektem szczególnego zainteresowania domu cesarskiego, z drugiej zaś były mocno kojarzone z władzą.

Niejaka Egeria, która odwiedziła Jerozolimę w trakcie pielgrzymki trwającej od roku 381 do 384, opisała kult relikwii Krzyża sprawowany w bazylice Grobu Świętego; już wtedy przechowywano je w srebrnym relikwiarzu[32]. Być może jeszcze za życia Konstantyna drogocenny relikwiarz kryjący partykułę Prawdziwego Krzyża znalazł

[23] Ibidem.

[24] Ibidem, s. 118. Literatura dotycząca wizji i nawrócenia Konstantyna jest olbrzymia, ale jej przytaczanie w tym miejscu nie wydaje się celowe, gdyż chodzi o przywołanie ogólnie znanych informacji bez ich dogłębnej analizy; z nowszych publikacji syntetycznych zob. B. Baert, *A Heritage of Holy Wood. The Legend of the True Cross in Text and Image*, tłum. L. Preedy, Leiden–Boston 2004 (= Cultures, Beliefs and Traditions, 22), s. 15–21; R.M. Jensen, *The Cross. History, Art, and Controversy*, Cambridge–London 2017, s. 48–55. W polskiej literaturze stan wiedzy na temat opisów wizji i ich interpretacji podsumował J. Kozłowski (*Konstantyn Wielki. Walka o władzę w latach 306–324*, Zabrze–Tarnowskie Góry 2012 [= Prace Historyczne – Inforteditions, 6]).

[25] Zob. wszechstronne opracowanie: L. Ramskold, *A Treatise on Constantine's SPES PVBLIC Coins, with Notes on the Chi-Rho, the Staurogram, and the Early Bronze Coinage of Constantinopolis*, „Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte", 69/70, 2020, s. 201–360.

[26] Euzebiusz z Cezarei, *Życie Konstantyna*, s. 193 (jak w przyp. 22).

[27] R.M. Jensen, *The Cross*, s. 56 (jak w przyp. 24); B. Baert, *A Heritage of Holy Wood*, s. 23–24 (jak w przyp. 24).

[28] Ambrosius, *De obitu Theodosii. Mowa na śmierć Teodozjusza*, tłum. A. Kotłowska, Poznań 2008 (= Rhomaioi, 2), s. 42–49.

[29] Ibidem, s. 45–47.

[30] „[…] crucem in capite regnum locauit, ut Christi crux in regibus adoretur […] Habeat hoc etiam principes Christi sibi liberalitate concessum, ut ad imitationem domini dicatur de imperatore Romano: *Posuisti in capite eius coronam de lapide pretioso*"; ibidem.

[31] B. Baert, *A Heritage of Holy Wood*, s. 23–29 (jak w przyp. 24).

[32] „[…] stant in giro mensa diacones et affertur loculus argenteus deauratus, in quo est lignum sanctum crucis […]"; *Itinerarium Egeriae* XXXVII:1, dostępne online w repozytorium Bibliotheca Augustana według wydania *Silviae vel potius Aetheriae peregrinatio*, wyd. W. Heraeus, Heidelberg 1908, https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsposto4/Egeria/ege_it37.html (dostęp: 30.09.2022).

się również w Rzymie, we wzniesionym na terenie niegdysiejszego Palatium Sessorianum kościele nazywanym Jerusalem (później Santa Croce in Gerusalemme). Według żywotu św. Sylwestra w *Liber Pontificalis* Konstantyn Wielki, ufundowawszy bazylikę, zdeponował w niej relikwie Krzyża Świętego oprawione w złoto i drogie kamienie[33]. Niezależnie od wiarygodności tej relacji (być może bazylika nie była fundacją Konstantyna, lecz Heleny, lub powstała nieco później, kontrowersyjna jest również kwestia pojawienia się w niej relikwii) w kontekście niniejszych rozważań kluczowe wydaje się, że najpóźniej w VI wieku, kiedy skompilowano najstarszą część *Liber Pontificalis*, przekonanie zarówno o wprowadzeniu kultu relikwii Krzyża do Rzymu przez Konstantyna, jak i ufundowaniu przezeń relikwiarza było już częścią ukonstytuowanej tradycji[34].

Główna partykuła relikwii Prawdziwego Krzyża pozostawała jednak w Jerozolimie, a trzy stulecia później sama stała się już nie znakiem, lecz przedmiotem kolejnego triumfu. W roku 614 Jerozolima została zdobyta przez wojska perskie dowodzone przez szacha Chosroesa II, zaś jednym ze zdobytych przez najeźdźców łupów były przechowywane w mieście relikwie Krzyża Świętego[35]. Piętnaście lat później odzyskał je cesarz bizantyński Herakliusz. Wydarzenia te na średniowiecznym Zachodzie znane były z szeregu źródeł[36], które w XIII wieku skompilował Jakub de Voragine, włączając narrację o utracie i odzyskaniu relikwii do opowieści przyporządkowanej w *Złotej legendzie* świętu Podwyższenia Krzyża Świętego. Jakub przedstawił dwie opowieści o Herakliuszu; na uwagę zasługuje to, że w pierwszej z nich, utrzymanej w cokolwiek baśniowej konwencji, także Chosroes traktuje krzyż jako znak triumfu i wyjątkowej mocy – po powrocie z wyprawy władca ogłosił się Bogiem Ojcem i zasiadł na tronie w zbudowanej ze złota wieży, z krzyżem po prawicy. Jednak to dopiero Herakliusz doświadczył nadnaturalnej mocy relikwii. Po pokonaniu Persów cesarz zamierzał wjechać w pełni majestatu do Jerozolimy, ale triumf został przerwany przez zawalenie się bramy miejskiej i interwencję anioła trzymającego znak krzyża. Nakazał on Herakliuszowi wejście do miasta na podobieństwo Chrystusa – miał iść boso i dźwigać krzyż[37].

KRZYŻ I WŁADZA W DOJRZAŁYM I PÓŹNYM ŚREDNIOWIECZU

Zarysowane wyżej narracje w późniejszych wiekach przełożyły się na dwa istotne aspekty kultu relikwii Prawdziwego Krzyża, ale też krzyża jako znaku. Po pierwsze, krzyż stał się palladium chrześcijańskiej armii, zapewniającym jej zwycięstwo, jak również był symbolem zwycięstwa w różnego rodzaju praktykach triumfalnych. Po drugie, zwłaszcza krzyż kosztowny, złocony i wysadzany drogimi kamieniami – *crux gemmata* – pozostawał w ścisłym związku z ideą władzy, przede wszystkim cesarskiej, ale również królewskiej. Znajdował się często wśród paramentów wykorzystywanych przy koronacjach, bywał też darem ofiarowywanym przez władców szczególnie ważnym instytucjom kościelnym (często również w szczególnych okolicznościach), a także darem dla władców. Warto prześledzić funkcjonowanie tych tradycji w dojrzałym i późnym średniowieczu na kilku istotnych przykładach.

Krzyż jako gwarant militarnego zwycięstwa osiągnął szczególne znaczenie w okresie wypraw krzyżowych. Od samego początku ruchu krucjatowego był symbolem starań o odzyskanie Ziemi Świętej, a papież Urban II już podczas synodu w Clermont w roku 1095 wezwał krzyżowców do umieszczania znaku krzyża na odzieży, co w istocie stało się powszechną praktyką[38]. Znak krzyża odgrywał również zasadniczą rolę w ikonografii wodzów wypraw krzyżowych, np. sławnej miniaturze dedykacyjnej w rękopisie „Historia Hierosolymitana" (Vat. Lat. 2001) z około roku 1188, w której krzyż zdobi płaszcz i tarczę Fryderyka Barbarossy[39] [il. 7], i krucjatowych bitew. Do wczesnych przedstawień bitew toczonych w Ziemi Świętej, ukazujących wojska chrześcijańskie pod sztandarem z krzyżem, należy niezachowany, ale znany z ikonografii witraż z przedstawieniem bitwy pod Askalonem podczas pierwszej wyprawy, powstały około połowy XII wieku i zdobiący kościół Saint-Denis pod Paryżem[40] [il. 8]. Jednocześnie relikwie Prawdziwego Krzyża, przejęte po zdobyciu Jerozolimy przez pierwszą krucjatę, oprawione w złoto, srebro i drogie kamienie, stały się nie tylko obiektem kultu, lecz także palladium nowo utworzonego Królestwa Jerozolimskiego, a liczne źródła świadczą, że armia jerozolimska nosiła je ze sobą podczas

---

[33] „Eodem tempore fecit Constantinus Augustus basilicam in palatio Sessoriano, ubi etiam de ligno sanctae Crucis domini nostri Iesu Christi in auro et gemmis conclusit […]"; *Libri pontificalis pars prior*, wyd. T. Mommsen, Berolini 1898 (= Gestorum Pontificum Romanorum, 1), s. 61.

[34] Zob. S. de Blaauw, *Jerusalem in Rome and the Cult of the Cross*, [w:] *Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag*, red. R.L. Colella, Wiesbaden 1997, s. 55–74.

[35] Zob. R.M. Jensen, *The Cross*, s. 116–118 (jak w przyp. 24).

[36] Zob. komentarz w Jakub de Voragine, *Złota legenda. Wybór*, tłum. J. Pleziowa, oprac. M. Plezia, Warszawa 1983, s. 400–401.

[37] *Legenda aurea. Vulgo historia Lombardica dicta*, wyd. J.G.T. Grässe, Vratislaviae 1890, s. 605–607; zob. też przekład polski: Jakub de Voragine, *Złota legenda*, s. 402–408 (jak w przyp. 36).

[38] T.F. Madden, *The Concise History of the Crusades*, Lanham–Boulder–New York–Toronto–Plymouth 2014 (= Critical Issues in World and International History), s. 77.

[39] J. Dendorfer, *Barbarossa als Kreuzfahrer im Schäftlarner Codex*, [w:] *Barbarossabilder. Entstehungskontexte, Erwartungshorizonte, Verwendungszusammenhänge*, red. K. Görich, R. Schmitz-Esser, Regensburg 2014, s. 160–174.

[40] L. Grodecki, *Études sur les Vitraux de Suger à Saint-Denis (XIIe siècle)*, Paris 1995 (Corpus Vitrearum. France, 3), s. 100–102; E.A.R. Brown, M.W. Cothren, *The Twelfth-Century Crusading Window of the Abbey of Saint-Denis: Praeteritorum Enim Recordatio Futurorum est Exhibitio*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 49, 1986, s. 1–40.

7. Miniatura dedykacyjna w rękopisie „Historia Hierosolymitana" (Vat. Lat. 2001). Fot. za *Der Kreuzzug Friedrich Barbarossas 1187–1190. Bericht eines Augenzeugen*, wyd. A. Bühler, Stuttgart 2002 (= Fremde Kulturen in Alten Berichten, 13), s. 17

bitew[41]. Z kolei historiografowie muzułmańscy z satysfakcją odnotowali, że utrata bezcennych relikwii podczas katastrofalnej dla łacinników bitwy pod Hattin w roku 1187 spowodowała załamanie morale armii krucjatowej; mimo późniejszych zabiegów dyplomatycznych nie udało się już ich odzyskać[42]. Warto odnotować, że ze szczególnego znaczenia zdobytego relikwiarza zdawali sobie sprawę także muzułmanie – miał on być bowiem wyeksponowany podczas triumfalnego wjazdu Saladyna do Damaszku[43].

Relikwie Prawdziwego Krzyża bywały też szczególnie cennym trofeum w wojnach toczonych między krajami chrześcijańskimi; szczególnie interesujące wydają się tu poczynania króla Anglii Edwarda I, który zdobył dwa takie przedmioty w wojnach z sąsiadami. Podczas kampanii walijskiej w latach osiemdziesiątych XIII wieku w posiadaniu Edwarda znalazł się *Croes Naid*, krzyż relikwiarzowy odebrany Dafyddowi ap Gruffudd, księciu Gwynedd; w roku 1285 król po triumfalnym wjeździe do Westminsteru uroczyście przekazał ów przedmiot tamtejszemu opactwu, którego kościół pełnił zarazem funkcje

[41] Zob. G. Constable, *The Cross of the Crusaders*, [w:] idem, *Crusaders and Crusading in the Twelfth Century*, London–New York 2016, s. 81–83.

[42] Ibidem, s. 83–85.

[43] R.M. Jensen, *The Cross*, s. 119–120 (jak w przyp. 24).

8. Niezachowana kwatera witraża w obejściu kościoła opackiego Saint-Denis pod Paryżem, rysunek wg L. Grodecki, Études *sur les Vitraux de Suger à Saint-Denis (XIIe siècle)*, Paris 1995 (= Corpus Vitrearum. France, 3), s. 100

koronacyjne[44]. W roku 1291 Edward wkroczył do Edynburga jako arbiter między zwaśnionymi kandydatami do szkockiego tronu. Po sporządzeniu inwentarza skarbca zamkowego angielski władca nakazał wywiezienie do Berwick szeregu przedmiotów, wśród których znalazł się relikwiarz znany jako *Crux nigra* lub krzyż św. Małgorzaty, mający kształt złoconego krzyża i przechowywany w srebrnej kasecie. Relikwiarz uważany był za własność zmarłej w roku 1093 królowej Małgorzaty i ogniskował pobożność władców Szkocji – sama Małgorzata miała trzymać go na łożu śmierci; również jej syn Dawid I modlił się przed relikwiarzem w ostatnich godzinach życia. Ten sam władca był również fundatorem położonego pod Edynburgiem opactwa o znamiennym wezwaniu Holyrood[45]. Po najeździe Anglii na Szkocję w roku 1296 krzyż włączono do mobilnego zbioru relikwii, który towarzyszył Edwardowi I w kampanii. Na mocy traktatu pokojowego z roku 1328 relikwiarz został zwrócony Szkotom. Ci jednak utracili go ponownie w przegranej bitwie pod Krzyżem Neville'a w roku 1346, podczas której król Dawid II niósł go ze sobą do boju[46]. Oba wspomniane relikwiarze szczególnie mocno były więc związane z władcami Walii i Szkocji, którzy za ich pomocą manifestowali swoją pobożność, ale też traktowali je jako palladium zabierane na wojnę. Wydaje się również, że przez najeźdźców zostały

[44] J. Grigg, *The Black Rood of Scotland: A Social and Political Life*, „Viator", 48, 2007, s. 69–70.

[45] Ibidem, s. 68–69.

[46] Zob. ibidem; F. Marzella, *'In me porto crucem': a New Light on the Lost St Margaret's Crux Nigra*, „Anglo-Saxon England", 47, 2018, s. 351–364.

9. Krzyż relikwiarzowy ofiarowany bazylice św. Piotra na Watykanie przez cesarza Justyna II. Fot. za C. Hahn, *Strange Beauty. Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400 – circa 1204*, University Park 2012, s. 72

one włączone do grona przedmiotów symbolizujących suwerenność podbitych krajów, podobnie jak sławny koronacyjny kamień ze Scone.

Prezentacja chociaż niewielkiej części wystawnych relikwiarzy Krzyża Świętego, które europejscy władcy przekazali ważnym instytucjom kościelnym, dalece przekracza możliwości niniejszego studium. Należy jednak wspomnieć przynajmniej o złotym krzyżu ufundowanym przez cesarza Justyna II i jego żonę Zofię (około 570 roku), zachowanym w skarbcu watykańskim [il. 9]. Ów okazały *crux gemmata* jednoznacznie podkreśla związek z władzą, jako że na jego ramionach umieszczono wizerunki i imiona ofiarodawców, ale też triumfalny aspekt znaku i relikwii Krzyża – inskrypcja na pionowej belce informuje bowiem, że jest to drzewo, za sprawą którego Chrystus pokonał nieprzyjaciela (*Ligno quo Christus humanum subdidit hostem* […])[47]. Zwyczaj ofiarowania wotywnych krzyży, zarówno relikwiarzowych, jak i pozbawionych takiej zawartości, w kolejnych stuleciach upowszechnił się we wczesnych państwach germańskich, a także Cesarstwie (np. krzyż Henryka III w katedrze w Spirze)[48]. Za najbardziej znaczące dzieła w typie *crux gemmata*, których program koncentruje się na istocie i triumfalnym aspekcie władzy, trzeba jednak uznać tzw. Krzyż Lotara oraz Krzyż Rzeszy. Pierwsze z dzieł [il. 10], jakkolwiek nie

[47] C. Hahn, *Strange Beauty. Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400 – circa 1204*, University Park 2012, s. 73–74 i 251, tam zebrana dawniejsza literatura.

[48] Ibidem, s. 77–83.

10. Krzyż Lotara w skarbcu katedry w Akwizgranie. Fot. © CEphoto, Uwe Aranas

zawiera relikwii, należy przywołać z uwagi na jednoznaczne powiązanie krzyża i władzy – krzyż, powstały pod koniec X wieku, może z fundacji Ottona III, na rewersie zawiera stosunkowo skromny ryt wyobrażający Ukrzyżowanie; uwagę przykuwa jednak niesłychanie bogaty awers, na którym pośród niezliczonych klejnotów znalazły się gemmy wyobrażające Oktawiana Augusta (z uwagi na centralne położenie oraz rozmiar stanowi ona główny akcent krzyża) oraz Lotara II[49]. Krzyż Rzeszy, wchodzący w skład garnituru insygniów cesarskich i przechowywany dziś w Kaiserliche Schatzkammer w Wiedniu, powstał zapewne w latach dwudziestych XI wieku z fundacji Konrada II Salickiego. Jest to potężny (77 cm wysokości, nie licząc późnośredniowiecznej stopy) krzyż pokryty złotymi blachami i licznymi kamieniami, opatrzony inskrypcją odwołującą się do triumfu Chrystusa jako źródła zwycięstw cesarza: *Ecce crucem Domini fvgiat pars hostis. Hinc*

[49] K.G. Beuckers, *Das Lotharkreuz im Aachener Domschatz. Zur Datierung mit ikonologischen, stilistischen und historischen Methoden*, [w:] *Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen*, t. 1: *Mittelalter*, red. K. Marek, M. Schulz, Paderborn 2015, s. 79–107.

Chvonradi tibi cedant omnes inimici[50]. Szczególną cechą krzyża jest fakt, że mieści on w sobie nie tylko wyjątkowo dużą partykułę Prawdziwego Krzyża, lecz także repozytorium do przechowywania grotu Włóczni św. Maurycego, która sama w sobie należała do kluczowych insygniów legitymizujących władzę cesarską, a także zapewniała powodzenie militarne – np. według tradycji Otton I miał ją przy sobie podczas bitwy na Lechowym Polu (955)[51].

RELIKWIE KRZYŻA ŚWIĘTEGO I WŁADCY POLSCY

Omówione wyżej zjawiska i sposoby postępowania znane były także w Polsce. Już najstarsza wzmianka o relikwiach Krzyża Świętego na ziemiach polskich dotyczy podarowania ich partykuły opactwu Zwiefalten przez Salomeę, wdowę po Bolesławie Krzywoustym; zasadne wydaje się przypuszczenie Marii Starnawskiej, która sugerowała, że księżna zapewne zachowała część relikwii dla siebie[52]. Podobne dary otrzymywała też katedra krakowska. Według wzmianki żywotu św. Kingi z około 1320 roku, później rozbudowanej w żywocie Długosza, owdowiała władczyni przekazała tej świątyni (jakkolwiek najstarszy żywot nie precyzuje, o który kościół chodzi, informację tę zawiera dopiero żywot Jana Długosza) klejnoty, między którymi znalazł się jej diadem, z intencją wykonania z nich krzyża, być może relikwiarzowego[53]. Nie wiadomo, czy życzenie księżnej zostało zrealizowane. W ślad za Adamem Bochnakiem i Julianem Pagaczewskim ze wzmianką tą często łączy się zachowany w skarbcu katedry krzyż wykonany z dwóch diademów pokrytych niezwykle wyrafinowaną dekoracją w technice *opus duplex*, a także dekoracją figuralną – w przypadku diademu, z którego wykonano ramię poziome – ilustrującą epizod z dziejów arturiańskiego rycerza Ereka[54]. Same diademy datowane są powszechnie na pierwszą połowę XIII wieku, co można by uznać za poszlakę potwierdzającą tę tezę, jednak wprawiony w pionowe ramię krzyża herb biskupa Jana Rzeszowskiego, umieszczony obok herbów kapituły katedralnej i Orzeł Biały, świadczy, że obecną postać nadano temu przedmiotowi w latach siedemdziesiątych lub osiemdziesiątych XV wieku.

Inny drogocenny krzyż przekazał katedrze krakowskiej w spisanym w ostatnich dniach życia testamencie Kazimierz Wielki, o czym informuje Jan z Czarnkowa, zarazem określając wartość daru na ponad 10 tysięcy florenów[55]. Darowiznę tę odnotowano także w *Kronice katedralnej krakowskiej* (w partii opublikowanej jako *Rocznik kujawski*), precyzując, że był to relikwiarz zawierający fragment Krzyża Świętego[56]. Najpewniej był to ten sam okazały, złoty krzyż z dużą partykułą relikwii, którego zdobycie w skarbcu książęcym we Lwowie w roku 1340 odnotowano w *Roczniku Traski*[57]. Opis okazałego złotego krzyża (*crux magna*) z relikwią *de ligno Domini* przechowywanego w katedrze znalazł się także w *Kalendarzu*

[50] H. Reiter, *Die Reichskleinodien – Beschreibung der Hauptstücke*, [w:] *„…die keyserlichen zeychen…" Die Reichskleinodien – Herrschaftszeichen des Heiligen Römischen Reiches*, red. J. Keupp, Regensburg 2009, s. 46–48.

[51] P.E. Schramm, *Die „Heilige Lanze". Reliquie und Herrschaftszeichen des Reiches und ihre Replik in Krakau. Ein Überblick über die Geschichte der Königslanze*, [w:] idem, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert*, Stuttgart 1954 (= Schriften der Monumenta Germaniae Historica, 13/3), s. 527–537; H. Adelson, *The Holy Lance and the Hereditary German Monarchy*, „Art Bulletin", 48, 1966, s. 177–192; C. Hahn, *Strange Beauty*, s. 101–102 (jak w przyp. 47).

[52] M. Starnawska, *Świętych życie po życiu. Relikwie w kulturze religijnej na ziemiach polskich w średniowieczu*, Warszawa 2008, s. 107.

[53] „[…] pewną koronę, którą nosiła, jednego razu, wszedłszy do kościoła, zaraz zdjęła z głowy i przeznaczyła na sporządzenie świętego Krzyża"; „[…] quood etiam coronam, quam ad ecclesiam traseundo ferret, illico ipsam de capite suo deponenns pro fabrica sancte crucis assignavit"; *Żywot świętej Kingi księżnej krakowskiej. Vita sanctae Kyngae ducissae cracoviensis*, wyd. B. Przybyszewski, Tarnów 1997, s. 55 i 140; I. Dlugossius, *Vita S. Stanislai – Vita B. Kunegundis – Vitae episcoporum poloniae – Vita Sbignei de Oleśnica cardinalis – Clenodia. Banderia Prutenorum – Epistolae*, wyd. I. Polkowski, Ż. Pauli, Cracoviae 1887 (= Joannis Dlugossii Senioris Canonici Cracoviensis Opera Omnia, 1), s. 222.

[54] A. Bochnak, J. Pagaczewski, *Dary złotnicze Kazimierza Wielkiego dla kościołów Polskich*, „Rocznik Krakowski", 25, 1934, s. 74–76; krzyżowi poświęcona jest ogromna literatura, na czele z monografią: J. Mühlemann, *Artus in Gold. Der Erec-Zyklus auf dem Krakauer Kronenkreuz*, Petersberg 2013 (= Studien zur Internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 104); zwięzłe omówienie stanu badań w: D. Nowacki, *Krzyż z diademów*, [w:] *Skarby epoki Piastów. W siedemsetną rocznicę koronacji Władysława Łokietka 1320–2020*, styczeń–kwiecień 2020 [katalog wystawy], red. J. Ziętkiewicz-Kotz, Kraków 2020, s. 98–114; szerokie podsumowanie stanu wiedzy (niestety bez aparatu naukowego) w: D. Nowacki, M. Piwocka, *Klejnoty w dawnej Polsce*, Warszawa 2011, s. 45–55.

[55] *Monumenta Poloniae Historica* (dalej: MPH), t. 2, wyd. A. Bielowski, Lwów 1872, s. 365; Jan z Czarnkowa, *Kronika*, tłum. J. Żerbiłło, oprac. M.D. Kowalski, Kraków 2012, s. 25.

[56] „decidit […] crucem auream gemmis preciosis ornatam cum ligno Domini ecclesie Cracoviensi"; MPH, t. 3, wyd. A. Bielowski, Lwów 1878, s. 211.

[57] MPH, t. 2, s. 860 (jak w przyp. 55); zob. E. Dąbrowska, *Królów polskich relikwiarz koronacyjny Krzyża Świętego*, [w:] *Kultura średniowieczna i staropolska. Studia ofiarowane Aleksandrowi Gieysztorowi w pięćdziesięciolecie pracy naukowej*, kom. red. D. Gawinowa [et al.], Warszawa 1991, s. 67–87; J. Pietrusiński, *Królów Polskich złoty krzyż dla katedry krakowskiej*, [w:] *Artes atque humaniora. Studia Stanislao Mossakowski sexagenario dicata*, red. A. Rottermund [et al.], Warszawa 1998, s. 15–24.

katedry krakowskiej[58]; słuszna wydaje się opinia Jerzego Pietrusińskiego, że chodzi tu o przedmiot zdobyty we Lwowie, jakkolwiek według informacji zawartych w *Kalendarzu* krzyż powstał z fundacji Kazimierza i został przekazany katedrze już w roku 1369. Ozdabiało go 12 rubinów, 31 balasów, 102 szafiry, 1 szmaragd i 4 chryzolity. Później krzyż poddawano zapewne naprawom i przerabiano, jako że w opisie sporządzonym w roku 1523, krótko przed zniszczeniem dzieła, wykaz kamieni nieco różni się od tego z kalendarza katedralnego[59]. Wkrótce potem krzyż został przetopiony, a z pozyskanego materiału złotnik Jan wykonał na zlecenie Zygmunta Starego nowy relikwiarz, zniszczony w XVIII lub XIX wieku[60]. O formie krzyża średniowiecznego nie można niestety powiedzieć nic bliższego poza jego znacznymi rozmiarami i masą, bogatą kameryzacją, a także obecnością odnotowanych w opisie w kalendarzu katedralnym dwóch *curvaturas sub ymaginibus*, a więc zapewne ramion z rzeźbami. Ten sam opis wskazuje, że kamienie zdobiły obie strony krzyża, był to więc zapewne wyrób bliższy czasowo jego ofiarowaniu katedrze, a nie wczesnośredniowieczny *crux gemmata*. Nie sposób jednak określić, czy Kazimierz Wielki bezpośrednio podarował katedrze relikwiarz zdobyty we Lwowie, czy też z trofeum postąpiono podobnie jak z krzyżem kazimierzowskim w czasach Zygmunta Starego. Niemniej za czasów Władysława Jagiełły jednym z największych skarbów stołecznej katedry był relikwiarzowy *crux magna* ofiarowany jej przez Kazimierza Wielkiego. Warto dodać, że nie był to jedyny królewski dar tego rodzaju przechowywany w katedrze – kolejny relikwiarz Krzyża Świętego prawdopodobnie przekazała temu kościołowi królowa Jadwiga[61].

W czasach Jagiełły złotnicze krzyże zawierające relikwie Krzyża Świętego znajdowały się także w zasobie skarbca koronnego. Najważniejszy z nich był używany jako pacyfikał podczas obrzędu koronacji. Jest to wedle wszelkiego prawdopodobieństwa ten sam relikwiarz, który po swojej abdykacji Jan Kazimierz wywiózł do Francji, gdzie po śmierci króla był w posiadaniu Anny Gonzagi, następnie opactwa Saint-Germain-des-Prés w Paryżu, ostatecznie zaś znalazł się w skarbcu tamtejszej katedry [il. 11]. Krzyż ów został odnotowany w najstarszym zachowanym inwentarzu skarbca na Wawelu z roku 1475 i od tego momentu jego dzieje, gruntownie

11. Krzyż relikwiarzowy fundacji cesarza Manuela I Komnena w skarbcu katedry w Paryżu, dawny polski pacyfikał koronacyjny. Fot. Fr. Lawrence Lew O.P.

prześledzone przez Elżbietę Dąbrowską, wydają się dość dobrze uchwytne, jakkolwiek otwartą sprawą pozostają jego przemiany artystyczne – zachowany dziś niewielki podwójny krzyż wykonany ze złotej blachy jest niewątpliwe XII-wiecznym wyrobem bizantyńskim, ale oprawiony był w większy krzyż ze złoconej blachy i kryształu ozdobiony drogimi kamieniami[62]. Nie wiadomo natomiast, kiedy i w jaki sposób relikwiarz, wedle umieszczonej na nim inskrypcji wykonany z fundacji cesarza Manuela I Komnena (pan. 1143–1180), trafił do Krakowa. Zdaniem Dąbrowskiej również ten krzyż pochodził ze skarbca książąt halickich zdobytego przez Kazimierza Wielkiego; Marek Derwich argumentował z kolei, że był on dyploma-

[58] *Najdawniejsze roczniki krakowskie i kalendarz*, wyd. Z. Kozłowska-Budkowa, Warszawa 1978 (= Pomniki Dziejowe Polski. Seria 2, t. 5), s. 119–120. Źródła te bywały jednak odnoszone do różnych dzieł, zob. np. A. Bochnak, J. Pagaczewski, *Dary złotnicze Kazimierza Wielkiego*, s. 87 (jak w przyp. 54).

[59] Zob. A. Bochnak, *Mecenat Zygmunta Starego w zakresie rzemiosła artystycznego*, „Studia do Dziejów Wawelu", 2, 1960, s. 249–250, przyp. 140.

[60] J. Pietrusiński, *Królów polskich złoty krzyż*, s. 19–24 (jak w przyp. 57).

[61] T. Wojciechowski, *Kościół katedralny w Krakowie*, Kraków 1900, s. 50.

[62] E. Dąbrowska, *Królów polskich relikwiarz* (jak w przyp. 57), s. 67–87; E. Dąbrowska, *Deux notes sur la croix appartenant a Manuel Comnene*, „Cahiers de la Civilisation Medievale", 40, 1997, s. 253–259; zob. też M. Derwich, *Pacyfikał koronacyjny królów polskich*, „Kwartalnik Historyczny", 98, 1991, s. 3–20, tam też starsza literatura; tekst inwentarza ostatnio opublikowany w: M. Myśliński, *Klejnoty Rzeczypospolitej. Zawartość skarbca koronnego na Wawelu w świetle jego inwentarzy z lat 1475–1792*, Warszawa 2007, s. 139–141.

tycznym darem złożonym Jagielle przez poselstwo cesarza Manuela II Paleologa w roku 1420[63]. Druga z przytoczonych tez wydaje się szczególnie frapująca w kontekście niniejszego artykułu, jednak jednoznaczne rozstrzygnięcie tej kwestii nie wydaje się możliwe. Niemniej można uznać za dobrze potwierdzone fakty, że już w roku 1404 Władysław Jagiełło podczas zjazdu we Wrocławiu otrzymał od króla Czech Wacława IV inną partykułę relikwii Prawdziwego Krzyża oraz Korony Cierniowej, oprawione w złoty relikwiarz w kształcie krzyża; Derwich sugerował, że relikwiarz ów również przechowywany był w skarbcu koronnym[64].

Szczególne znaczenie dla Jagiellonów – zarówno samego Władysława Jagiełły, jak i jego następców, zwłaszcza Kazimierza, miała jednak inna partykuła relikwii Prawdziwego Krzyża, przechowywana w klasztorze Benedyktynów na Łyścu. Samo pochodzenie relikwii nie jest dobrze uchwytne źródłowo. Według legendy przekazanej po raz pierwszy w *Roczniku świętokrzyskim* (vel *Roczniku mansjonarzy krakowskich*) były one darem królewicza węgierskiego św. Emeryka. Jak jednak wykazał Marek Derwich, najbardziej prawdopodobnym ofiarodawcą relikwii wydaje się Władysław Łokietek, który musiał przekazać je klasztorowi pomiędzy 1306 a 1308 rokiem, a więc bezpośrednio po odzyskaniu władzy nad Sandomierzem i Krakowem. Brak jednak przesłanek, by stwierdzić, jak w posiadanie relikwii wszedł sam książę; zdaniem Derwicha partykuła ta mogła trafić na dwór krakowski w roku 1270 jako dar dyplomatyczny króla Węgier Stefana V dla Bolesława Wstydliwego i św. Kingi[65].

KRZYŻ ŚWIĘTY I KONSTANTYN WIELKI W POBOŻNOŚCI I PROPAGANDZIE WŁADZY WŁADYSŁAWA JAGIEŁŁY

Nie ulega wątpliwości, że Władysław Jagiełło żywił wyjątkową cześć dla relikwii przechowywanych w klasztorze świętokrzyskim, a zagadnieniu temu poświęcono już dość bogatą literaturę. Jako podsumowanie dotychczasowych ustaleń posłużyć mogą słowa Urszuli Borkowskiej: „Drzewo Krzyża było przez króla traktowane jako źródło mocy pozwalającej zwyciężyć wrogów rządzonego przezeń kraju. Dlatego zapewne Jagiełło odbywał peregrynacje przed Święty Krzyż, zanim wyruszył na wyprawę wojenną"[66].

Jan Długosz odnotował w *Rocznikach* siedem pielgrzymek Jagiełły na Łysiec, podczas których król modlił się przed relikwiami, a także przekazywał hojne darowizny na rzecz opactwa i rozdawał jałmużnę ubogim[67]. Jakkolwiek pielgrzymek w rzeczywistości było zapewne więcej, na szczególną uwagę zasługuje ta poprzedzająca wyprawę wojenną w roku 1410, kiedy to władca „pieszo piął się w górę o świcie do klasztoru św. Krzyża na Łysej Górze i przez cały dzień na klęczkach odprawiał modły i rozdawał jałmużny, powierzając siebie i swoją sprawę opiece Boskiej i Świętego Krzyża"[68]. W *Liber beneficiorum dioecesis Cracoviensis* historiograf wskazał zaś bardziej ogólnie, że król „otaczał tak wielką czcią [Krzyż Święty], że nie podejmował żadnej wyprawy wojennej zanim nie nawiedził pieszo miejsca przechowywania relikwii"[69].

Odbiciem szczególnego znaczenia kultu Krzyża Świętego dla Władysława Jagiełły wydaje się też znak krzyża z dwiema belkami poziomymi używany przez króla od początku panowania jako herb osobisty [il. 12]. Jakkolwiek wskazuje się różne możliwe wersje jego genezy, z uwagi na charakterystyczny kształt jedną z nich jest wzorowanie godła na bizantyńskim relikwiarzu przechowanym na Łyścu; w tym kontekście niewątpliwie istotny jest fakt, że już w roku 1386 świętokrzyski opat Mikołaj Drozdonek pełnił funkcję kapelana królewskiego[70]. W funkcjonowa-

[63] E. Dąbrowska, *Królów polskich relikwiarz*, s. 82–86 (jak w przyp. 57); eadem, *Deux notes sur la croix*, s. 256–259 (jak w przyp. 62); M. Derwich, *Pacyfikał koronacyjny królów*, s. 7–13 (jak w przyp. 62).

[64] J. Długosz, *Roczniki czyli Kroniki*, ks. 10, s. 341–342 (jak w przyp. 16); idem, *Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae*, ks. 10: *1370–1405*, red. S. Gawęda [et al.], Warszawa 1985, s. 260; M. Derwich, *Pacyfikał koronacyjny królów*, s. 8–9 (jak w przyp. 62).

[65] M. Derwich, *Polska legenda o świętym Emeryku*, „Przegląd Historyczny", 81, 1990, s. 430–435; idem, *Benedyktyński klasztor św. Krzyża na Łysej Górze w średniowieczu*, Warszawa–Wrocław 1992, s. 242–244, 543–555.

[66] U. Borkowska, *Dynastia Jagiellonów w Polsce*, Warszawa 2012, s. 405–406.

[67] J. Długosz, *Roczniki czyli Kroniki*, ks. 10–11, s. 70–71, 74 (jak w przyp. 7); idem, *Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, ks. 11: *1413–1430*, red. S. Gawęda [et al.], Warszawa 2009, s. 44–45, 103–104, 192–193, 204; J. Długosz, *Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, ks. 11–12: *1431–1444*, red. K. Baczkowski [et al.], Warszawa 2009, s. 67; szczególnie interesująco wypadają informacje o wizycie w roku 1422, mówiące, że król po każdej kampanii wojennej wizytował chrystologiczne sanktuaria w Poznaniu i na Łysej Górze (ks. 10–11, s. 193), oraz wzmianka w podsumowaniu rządów Jagiełły, gdzie Długosz podkreślił, że władca nigdy nie nawiedzał klasztoru inaczej niż pieszo (ks. 11–12, s. 142). Inne źródła pozwalają rozszerzyć liczbę udokumentowanych wizyt do dziewięciu; A. Gąsiorowski, *Itinerarium króla Władysława Jagiełły 1386–1434*, Warszawa 1972, s. 106.

[68] J. Długosz, *Roczniki czyli Kroniki*, ks. 10–11, s. 70–71 (jak w przyp. 7); idem, *Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae*, ks. 10–11: *1406–1412*, red. C. Baczkowski [et al.], Warszawa 1997, s. 60.

[69] Tłum. za U. Borkowska, *Dynastia Jagiellonów w Polsce*, s. 406 (jak w przyp. 66). W oryg.: „Quod Vladislaus Secundus Poloniae rex tam scrupulosa veneratione coluit, ut ad nullam expeditionem transiverit, nisi loco per prius pedestri itinere visitato"; I. Dlugossius, *Liber Beneficiorum Dioecesis Cracoviensis*, t. 3, wyd. A. Przezdziecki, Cracoviae 1863–1864, s. 229.

[70] Zwłaszcza M. Derwich, *Benedyktyński klasztor św. Krzyża*, s. 441 (jak w przyp. 65). Problem ten obszerniej przeanalizował Z. Piech (*Monety, pieczęcie i herby w systemie symboli władzy Jagiellonów*,

12. Zwornik sklepienia apsydy z podwójnym krzyżem – herbem osobistym Władysława Jagiełły – w kaplicy zamkowej w Lublinie. Fot. Piotr Pajor

13. Triumfalny wizerunek Władysława Jagiełły w arkadzie tęczowej z kaplicy zamkowej w Lublinie. Fot. Piotr Pajor

14. Malowidło na klatce schodowej prowadzącej na emporę – Jagiełło i św. Mikołaj przed Matką Boską z Dzieciątkiem i Konstantynem (?) – w kaplicy zamkowej w Lublinie. Fot. Piotr Pajor

niu tego herbu zaznaczył się też aspekt militarny; nieweryfikowalna, ale intrygująca jest teza Zenona Piecha, który uznał, że oprócz innych treści podwójny krzyż Jagiełły był swego rodzaju przeciwwagą dla łacińskiego krzyża krzyżaków[71]. Według Długosza takim samym znakiem miała się posługiwać w bitwie pod Grunwaldem doborowa chorągiew gończa wojsk polskich[72]. W czasach Jagiełły został on też wprowadzony na tarczę jeźdźca litewskiej Pogoni, nadając rycerzowi jednoznacznie chrześcijański charakter[73].

Na dworze Władysława Jagiełły była też niewątpliwie znana opowieść o wydarzeniach poprzedzających bitwę na moście Mulwijskim i związanym z nią triumfalnym aspekcie krzyża. Co więcej, wszystko wskazuje na to, że wiedza ta była aktywnie wykorzystywana w propagandzie władzy pierwszego Jagiellona. Marek Walczak wykazał w erudycyjnym i obszernym studium, że to właśnie do takiego, konstantyńskiego rozumienia tego symbolu odwołuje się malowidło z konnym wizerunkiem władcy umieszczone w arkadzie tęczowej kaplicy na zamku w Lublinie[74] [il. 13]. Król ukazany został na nim jako jeździec dosiadający białego rumaka w galopie; partia twarzy monarchy uległa destrukcji, jednak wydaje się, że postać ta jest raczej wyidealizowanym typem niż przedstawieniem odwołującym się w jakikolwiek sposób do fizyczności Jagiełły; o identyfikacji przesądza tarcza z podwójnym krzyżem, skądinąd budząca też skojarzenia z wizerunkami

Warszawa 2003, s. 261–267); autor dopuszcza też możliwość zapożyczenia godła podwójnego krzyża z heraldyki węgierskiej (wraz z imieniem św. Władysława) lub ruskiej, ale tak czy inaczej, chodzi o przedstawienie krzyża jako symbolu religijnego, ponieważ „podobnie jak imię królewskie, również herb króla neofity powinien być «święty»" (ibidem, s. 264).

[71] Z. Piech, *Monety, pieczęcie i herby*, s. 265–267 (jak w przyp. 70).

[72] J. Długosz, *Roczniki czyli Kroniki*, ks. 10–11, s. 102 (jak w przyp. 7); zob. A. Nadolski, *Grunwald 1410*, Warszawa 1993 (= Historyczne Bitwy), s. 65–68; Z. Piech, *Monety, pieczęcie i herby*, s. 247–248 (jak w przyp. 70).

[73] Z. Piech, *Monety, pieczęcie i herby*, s. 230–232 (jak w przyp. 70).

[74] M. Walczak, *Sic enim Constantinus… Portret konny króla Władysława Jagiełły w kaplicy Trójcy Świętej na zamku w Lublinie*, [w:] idem, *Do źródła*, Kraków 2020 (= Studia z Historii Sztuki Dawnej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego i Muzeum Narodowego w Krakowie, 9), s. 61–76.

15. Fryz heraldyczny na północnej ścianie zachodniego przęsła chóru w kolegiacie (ob. katedrze) w Sandomierzu. Fot. za M. Smorąg-Różycka, *Bizantyńskie malowidła w prezbiterium katedry pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny – odkrycia niespodziewane i doniosłe*, „Modus. Prace z historii sztuki", 12/13, 2013, s. 67

krzyżowców. Kluczowym elementem przedstawienia są jednak przedmioty, które władca otrzymuje od anioła wyłaniającego się z nieba – boski posłaniec prawą ręką nakłada na królewską głowę koronę, lewą zaś wsuwa w dłoń władcy krzyż osadzony na długim drzewcu.

W kaplicy lubelskiej znajduje się jeszcze jeden wizerunek Władysława Jagiełły, tym razem ukazanego jednak bez insygniów władzy i z odsłoniętą głową, klęczącego przed Matką Boską z Dzieciątkiem. Suplikanta poleca jej względom św. Mikołaj, natomiast po drugiej stronie Madonny stoi mężczyzna z głową otoczoną nimbem, współcześnie identyfikowany, choć nie bez wątpliwości, z Konstantynem Wielkim[75] [il. 14]. W tym samym wnętrzu pojawia się więc nie tylko Jagiełło, niejako w roli Konstantyna – zwycięzcy pod znakiem krzyża – lecz także sam cesarz, którego postrzegać można jako patrona zarówno władcy neofity oraz jego akcji chrystianizacyjnej, jak i jego triumfu militarnego. Jakkolwiek lubelskie malowidło jest jedynym znanym przykładem bezpośredniego odwołania do wzoru Konstantyna w propagandzie władzy Władysława Jagiełły, to jednak polskiego króla właśnie do tego cesarza przyrównał na soborze w Bazylei Zygmunt Luksemburski; wzór ten przywoływał też w rozważaniach o ideale władcy Stanisław ze Skalbmierza[76].

Nieco uwagi trzeba wreszcie poświęcić szczególnemu znaczeniu, jakie dla Władysława Jagiełły miał Sandomierz. Król odwiedził to miasto kilkadziesiąt razy, co zdaje się wynikać nie tylko z jego administracyjnej rangi i położenia na północny wschód od Krakowa, a więc po drodze na Litwę, lecz może także z pobudek religijnych, jako że dwadzieścia dwa spośród tych pobytów przypadły na święto Narodzenia NMP[77]. Przestronny chór tamtejszej kolegiaty ozdobił najbardziej monumentalny spośród ufundowanych przez Jagiełłę zespół bizantyńsko-ruskich malowideł. Małgorzata Smorąg-Różycka jego powstanie sytuuje w latach 1403–1416, a więc w okresie trwania małżeństwa króla z Anną Cylejską. Przesłanką do takiego datowania jest herb królowej, umieszczony na północnej ścianie zachodniego przęsła chóru w towarzystwie szeregu herbów ziemskich (ziemi sandomierskiej, Rusi, Polski, Litwy, ziemi dobrzyńskiej, Kujaw, Wielkopolski) oraz podwójnego krzyża samego Jagiełły [il. 15][78]. Samo wprowadzenie bizantyńskiego wystroju malarskiego zdaje się wskazywać na wysoką rangę kolegiaty sandomierskiej wśród najważniejszych kościołów Królestwa Polskiego – podobne zespoły malowideł król ufundował bowiem także w katedrach w Gnieźnie i Krakowie, kościele Benedyktynów na Łyścu, chórze kolegiaty w Wiślicy, być może w nie-

[75] Monografistka zespołu, A. Różycka-Bryzek (*Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły w kaplicy Zamku Lubelskiego*, Lublin 2000, s. 139), uznała omawianą postać za niemożliwą do jednoznacznej identyfikacji, zwłaszcza wobec zniszczenia inskrypcji na trzymanym przez nią zwoju; jako Konstantyna identyfikują ją P. Grotowski (*Lublin*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 2: *Katalog zabytków*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004 [= Dzieje Sztuki Polskiej, 2, cz. 3], s. 117) i M. Walczak (*Sic enim Constantinus…*, s. 62 [jak w przyp. 74]).

[76] Kwestię tę ostatnio omówił szeroko M. Walczak (*Sic enim Constantinus…*, s. 70–73 [jak w przyp. 74]).

[77] A. Gąsiorowski, *Itinerarium króla Władysława Jagiełły*, s. 104 (jak w przyp. 67); badacz na podstawie znanych dokumentów wykazał czterdzieści osiem pobytów Jagiełły w Sandomierzu. Wskazał też na szczególne znaczenie kolegiaty sandomierskiej w pobożności króla, który nie tylko dokonywał na jej rzecz fundacji, ale też co najmniej dwadzieścia dwa razy spędził tam święto Narodzenia NMP, zbieżne z wezwaniem kościoła; idem, *Święta Pańskie w praktyce objazdów króla Władysława Jagiełły*, [w:] *Europa Środkowa i Wschodnia w polityce Piastów. Materiały z sympozjum, Toruń 14–15 grudnia 1995 r.*, red. K. Zielińska-Melkowska, Toruń 1997, s. 293–294.

[78] M. Smorąg-Różycka, *Bizantyńskie freski w sandomierskiej katedrze: królewski dar na chwałę bożą czy odblask idei unii horodelskiej?*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne", 141, 2014, z. 2, s. 247–248; T. Giergiel, J. Ptak, *Fryz heraldyczny odkryty w katedrze sandomierskiej*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego", 10 (seria nowa), 2011, s. 23.

16. Klejnot herbu ziemi dobrzyńskiej na wsporniku sklepienia frontowej sali parteru tzw. kamienicy Hetmańskiej w Krakowie. Fot. Piotr Pajor

doszłej kaplicy królewskiej przy kościele Dominikanów w Krakowie, a wreszcie w królewskiej izbie sypialnej na Wawelu[79]. Warto podkreślić, że większość wymienionych budowli powstała (przynajmniej częściowo) z fundacji Kazimierza Wielkiego[80]. Budowle kazimierzowskie (kolegiaty w Wiślicy i Sandomierzu, fara w Stopnicy, tzw. kamienica Hetmańska w Krakowie [il. 16]) były też niewątpliwie podstawowym źródłem inspiracji i punktem odniesienia dla pojawiających się w fundacjach Jagiełły programów heraldycznych – oprócz tego w Sandomierzu wskazać tu trzeba zespół herbów ziemskich na bokach sarkofagu króla

[79] Zob. podstawowe informacje w: A. Różycka-Bryzek, *Malowidła ścienne bizantyńsko-ruskie*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1: *Synteza*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004 (= Dzieje Sztuki Polskiej, 2, cz. 3), s. 155–184.

[80] Wyjątkiem prócz katedry gnieźnieńskiej jest klasztor Benedyktynów na Łyścu, jakkolwiek Kazimierz pośrednio wsparł jego budowę przywilejami (M. Derwich, *Benedyktyński klasztor św. Krzyża*, s. 277–279 i 416–417 [jak w przyp. 65]; istotny jest tu zwłaszcza dokument z roku 1366, zwalniający benedyktynów z wszelkich powinności finansowych, co miało posłużyć „pro edificatione monasterii"); niejasno rysuje się natomiast kwestia fundacji malowideł w kaplicy przy kościele Dominikanów w Krakowie, zob. M. Szyma, *Kaplica Kazimierza Wielkiego przy krakowskim kościele Dominikanów*, [w:] *Narodziny Rzeczypospolitej. Studia z dziejów średniowiecza i czasów wczesnonowożytnych*, t. 2, red. W. Bukowski, T. Jurek, Kraków 2012, s. 969–970.

17. Wspornik sklepienia z herbem Andegawenów odkryty w kościele Bożego Ciała w Poznaniu. Fot. Piotr Pajor

w katedrze krakowskiej[81], a być może także niezachowaną dekorację kościoła Karmelitów w Poznaniu, w którym czczono cudowną hostię. W sanktuarium zachował się do dziś pojedynczy wspornik wydobyty spod posadzki kościoła, ozdobiony herbem królowej Jadwigi [il. 17]. Brak jednoznacznych dowodów, że także pozostałe wsporniki ozdobione były herbami, zwłaszcza ziemskimi, jednakże fundacja poznańskiego kościoła miała miejsce już po śmierci królowej, wydaje się więc, że jej herb musiał wchodzić w skład większego zespołu znaków legitymizujących władzę Jagiełły w Królestwie Polskim[82]. Trzeba jednak podkreślić, że w kolegiacie sandomierskiej zespół herbów ziemskich i królewskich w chórze sąsiadował z kazimierzowską dekoracją heraldyczną na zwornikach sklepień korpusu nawowego, jednoznacznie manifestując prawa Władysława Jagiełły do schedy po poprzednikach.

[81] M. Walczak, *The Gothic Tombs of the Kings of Poland in the Wawel Cathedral*, [w:] *Italien – Mitteldeutschland – Polen. Geschichte und Kultur im europäischen Kontext vom 10. bis zum 18. Jahrhundert*, red. W. Huschner [et al.], Leipzig 2013 (= Schriften zur Sächsischen Geschichte und Volkskunde, 42), s. 546–547.

[82] Zob. P. Pajor, *Chór kościoła Bożego Ciała*, s. 154–157 (jak w przyp. 13); por. T. Ratajczak, *Kościół Bożego Ciała*, s. 77–78 (jak w przyp. 13).

KONKLUZJA – KRZYŻ BRODNICKI A POBOŻNOŚĆ I WŁADZA WŁADYSŁAWA JAGIEŁŁY

Ofiarowanie kolegiacie sandomierskiej zdobytego w Brodnicy relikwiarza Prawdziwego Krzyża było zaledwie jednym z elementów akcji dystrybucji łupów z wielkiej wojny z zakonem. Jednocześnie jednak wydaje się ogniskować bardzo wiele wątków obecnych w działalności fundacyjnej Władysława Jagiełły, nie tylko zresztą tych będących emanacją jego pobożności. Podarowanie tak ważnemu i często odwiedzanemu kościołowi relikwii Krzyża wpisuje się w szczególną cześć żywioną przez króla dla tego narzędzia męki Pańskiej. Opowieść o wizji cesarza Konstantyna i wynikające z niej znaczenie krzyża jako znaku i źródła militarnego triumfu były natomiast powszechnie znane i trudno zakładać, by kontekstu tego nie brano pod uwagę przy przekazaniu omawianego daru. Jagiełło nie złożył co prawda krzyża w sąsiadującej z jego główną rezydencją katedrze krakowskiej, jak stało się to chociażby ze sławnymi *Banderia prutenorum* czy biblią Lutera z Brunszwiku, ale ten kościół szczycił się już podobnym przedmiotem – drogocennym krzyżem książąt halickich, zdobytym przez Kazimierza Wielkiego. Powtórzenie gestu ostatniego władcy z męskiej linii Piastów na polskim tronie, i to we wzniesionym przez niego prestiżowym kościele, dobrze wpisuje się w swego rodzaju dialog, jaki z fundacjami Kazimierza zdawał się prowadzić Jagiełło w swojej działalności. Tym samym krzyż brodnicki stał się w powojennej rzeczywistości nośnikiem treści odwołujących się zarówno do wczesnochrześcijańskiego mitu o wielkim zwycięstwie pobożnego władcy, jak i lokalnych zabiegów legitymizacyjnych, ukazujących Jagiełłę jako prawowitego następcę wygasłej dynastii. W kolegiacie sandomierskiej, uważanej za drugą świątynię diecezji, królewski dar nie miał konkurencji, która przyćmiewałaby jego doniosłe znaczenie.

Do złożenia w Krakowie trofeów wielkiej wojny doszło skądinąd dość późno, bo dopiero 25 listopada 1411 roku, kilka miesięcy po zawartym w lutym pokoju toruńskim[83]. Opóźnienie to spowodowane było szeroko zakrojonym objazdem ziem litewskich, który poprzedził przyjazd Jagiełły do stolicy Królestwa. Na objazd ów król wyruszył jednak z Sandomierza, do którego przybył bezpośrednio z Prus i w którym w towarzystwie królowej spędził zapusty[84]. Wydaje się prawdopodobne, że to właśnie wtedy doszło do ofiarowania kolegiacie krzyża z Brodnicy[85]; jeśli tak, to krzyż byłby pierwszym znaczącym trofeum przekazanym polskiemu kościołowi, co jeszcze podnosi jego rangę. Skądinąd warto odnotować także formę wspomnianego triumfu w Krakowie – jego niezwykłym elementem był fakt wkroczenia Jagiełły do miasta pieszo, nie zaś, jak nakazywałaby utarta formuła triumfów, konno i w pełni chwały. Wojciech Fałkowski uznał ten zabieg za szczególny wyraz królewskiej pobożności i pokory, okazanej w obliczu patronów państwa, których sanktuaria znalazły się na trasie przemarszu. Jako precedensy dla takiej formuły badacz wskazał przede wszystkim piesze wejście Karola Wielkiego do Rzymu po pokonaniu Longobardów, a także triumf cesarza Henryka III w Ratyzbonie po obaleniu władcy węgierskiego Samuela Aby[86]. Wydaje się jednak, że w przypadku triumfów Henryka III i Jagiełły (wkroczenie Karola Wielkiego do Rzymu przywodziło na myśl raczej wjazd Jezusa do Jerozolimy) istotnym archetypem takiego postępowania było uwiecznione w *Złotej legendzie* piesze, choć przecież triumfalne wejście cesarza Herakliusza do Jerozolimy po zwycięskiej wojnie z Persją; tym samym zwycięstwo Jagiełły w wojnie z zakonem po raz kolejny splotło się z dziejami Prawdziwego Krzyża.

***

Już po złożeniu niniejszego artykułu do druku ukazał się poświęcony temu samemu dziełu artykuł Pawła Stróżyka (P. Stróżyk, *Heraldyczny program na relikwiarzowym gotyckim krzyżu sandomierskim. Studium źródłoznawcze*, „Roczniki Historyczne", 88, 2022, s. 77–121). Tematem tego studium jest młodsza faza dzieła, którą badacz datuje na okres jeszcze przed połową XV wieku, a więc wcześniejszy, niż uważano to dotychczas. Propozycja ta opiera się głównie na szczegółach redakcji herbów i liternictwa inskrypcji (s. 85–99), ale wydaje się przekonująca, choć wymagałaby wsparcia analizą dekoracji ornamentalnej i figuralnej stopy oraz puszki na relikwie. Dalsza część rozważań Stróżyka jest natomiast nad wyraz kontrowersyjna. Autor zawęża datowanie dekoracji heraldycznej do zaledwie dwóch tygodni marca roku 1440. Przerobienie krzyża było według badacza fundacją Władysława Warneńczyka, zaś sam relikwiarz posłużył do odebrania przysięgi rycerstwa ziemi sandomierskiej przed wyjazdem króla na Węgry (s. 100–109). Jednak samo zaistnienie tego wydarzenia jest wyłącznie domysłem badacza; wiadomo tylko, że król odwiedził w tym okresie Wiślicę. Stróżyk dopuszcza zresztą, że to tam mogło dojść do przysięgi – ale jeśli krzyżem posłużono się w ważnej kolegiacie w Wiślicy, to brak wyjaśnienia, jak trafił do

---

[83] J. Dlugossius, *Annales seu Cronicae*, ks. 10–11, s. 186–187 (jak w przyp. 68); idem, *Roczniki czyli kroniki*, ks. 10–11, s. 214–215 (jak w przyp. 7).

[84] Idem, *Annales seu Cronicae*, ks. 10–11, s. 181 (jak w przyp. 68); idem, *Roczniki czyli kroniki*, ks. 10–11, s. 207 (jak w przyp. 7).

[85] Jest to o tyle prawdopodobne, że był to pierwszy pobyt króla w Sandomierzu po kampanii pruskiej (poprzedni przypadł na luty 1410), a po raz kolejny Jagiełło odwiedził to miasto dopiero we wrześniu 1412; zob. A. Gąsiorowski, *Itinerarium króla Władysława Jagiełły*, s. 104 (jak przyp. 67).

[86] W. Fałkowski, *Adventus regis. Powrót króla Władysława Jagiełły do Krakowa po zwycięstwie grunwaldzkim*, [w:] idem, *Pierwsze stulecie Jagiellonów*, Kraków 2017 (= Mistrzowie Historiografii), s. 61–93.

Sandomierza. Problem niemożności wykonania stopy i repozytorium w tak krótkim czasie badacz rozwiązał karkołomnym założeniem, że przypadkiem akurat wtedy ukończono z fundacji królewskiej przerabianie – pierwotnie bez związku z domniemaną przysięgą – starszego krzyża i po decyzji o wyprawie węgierskiej *ad hoc* dodano do niego herby (s. 105–106); najwidoczniej królewska fundacja miała pierwotnie być pozbawiona odniesienia do osoby fundatora. Datowanie herbów na rok 1440 ma też wynikać z dwukrotnego powtórzenia herbu Dębno, co ma się odnosić do krótkiego okresu piastowania sandomierskich urzędów kasztelana i wojewody przez współrodowców Jana Głowacza i Dobiesława z Sienna (s. 99). Mało zasadne wydaje mi się uznanie, że fakt ten nie mógł zostać upamiętniony nieco później – przykładowo: herby rycerskie na sklepieniu kolegiaty z Wiślicy ewidentnie odnoszą się do konkretnych urzędników, ale nie mogły powstać za życia ich wszystkich (zob. P. Pajor, *O budowaniu królestwa. Książęce i królewskie fundacje architektoniczne w Małopolsce jako środek reprezentacji władzy 1243–1370*, Kraków 2020, s. 320–321). Nie wydaje się także trafne wykluczenie, że ktoś z Oleśnickich upamiętnił dawny królewski dar poprzez ufundowanie stopy z herbem królewskim i własnym – kard. Zbigniew Oleśnicki umieścił własny herb na sklepieniu empory kolegiaty w Wiślicy, choć w przestrzeni tego kościoła jego właściwy fundator, Kazimierz Wielki, był reprezentowany przez liczne znaki. Dębno było tam, jak na stopie krzyża sandomierskiego, pozbawione insygniów biskupich (por. s. 91–92); Oleśnicki nie wahał się też umieścić swojego herbu na sklepieniu kruchty kościoła św. Katarzyny w Kazimierzu, choć z pewnością to nie on wzniósł tę wyrafinowaną budowlę. Skądinąd podobny program heraldyczny, obejmujący znaki państwowe i królewskie oraz herb osobisty, znalazł się także na chrzcielnicy z kościoła św. Szczepana w Krakowie, fundacji proboszcza Stanisława Roja z roku 1425 (F. Kopera, *Pomniki Krakowa Maksymiliana i Stanisława Cerchów z tekstem Feliksa Kopery*, t. 1, Warszawa–Kraków 1904). Stróżyk zbyt swobodnie potraktował także kwestię samego krzyża. Jego zdaniem może być on tym z Brodnicy, ale dopuścił też jego pochodzenie ze skarbca krakowskiego lub zakupienie. Krzyż ów, wyjątkowo bogaty i już pierwotnie przeznaczony do przechowywania dużej partykuły Prawdziwego Krzyża, jest jednak przedmiotem wybitnie niepospolitym, a przy tym obcym w krajobrazie artystycznym Małopolski; dużo łatwiej byłoby wytłumaczyć jego obecność w Prusach. Stąd łączenie go z zapisem Długosza wydaje się bardziej prawdopodobne.

Powyższe uwagi nie stanowią z konieczności gruntownej polemiki, na którą frapująca rozprawa Pawła Stróżyka z pewnością zasługuje, ale pokazują, jak sądzę, że cała sprawa nie jest bynajmniej tak jednoznaczna, jak przyjął poznański badacz. Jakkolwiek zresztą by było, nie ma powodu wątpić, że do stanowiącego główny temat niniejszego tekstu aktu ofiarowania kolegiacie sandomierskiej krzyża z Brodnicy rzeczywiście doszło.

SUMMARY

Piotr Pajor

A TRIUMPH OF JAGIEŁŁO, A TRIUMPH OF CONSTANTINE, AND A TRIUMPH OF THE CROSS. REMARKS ON THE DONATION OF THE BRODNICA RELIQUARY CROSS TO THE COLLEGIATE CHURCH OF SANDOMIERZ

The paper examines the meaning and circumstances of King Ladislaus's Jagiełło's donation of a heavily decorated reliquary cross to the collegiate church in Sandomierz. The cross, originally commissioned for the parish church of Brodnica, belongs to a small group of surviving objects that can be legitimately identified as booty taken during the war with the Teutonic Order in 1410–1411. It seems likely that the king personally gifted the cross to the collegiate church on his visit in Sandomierz at the beginning of 1411. Treating the relics of the True Cross as a particularly valuable booty and a token of victory has precedents in medieval Europe. Above all, however, it seems to be a reference to the story about Constantine's victory over Emperor Maxentius, preceded by a vision of a cross that was to have appeared in the sky. Another widely-known narrative was an account about Emperor Heraclius who, having recovered the relics of the Cross stolen from Jerusalem by the Persians, had to carry them back to the town on foot. Additionally, the donation of the reliquary is compatible with Jagiełło's special veneration of the Cross, attested, for instance, by his numerous pilgrimages to the shrine of the Holy Cross on Mount Łysiec. The king donated the relics to the church considered to be the second most important in the diocese, emulating, in a way, King Casimir the Great who presented a reliquary cross, stolen from the treasury of the Princes of Halych, to Cracow Cathedral. It was probably not long afterwards that Jagiełło had the chancel of the collegiate church decorated with Byzantine-Ruthenian wall paintings, thus emphasising the importance of this church in his programme of artistic foundations.

Thus, Jagiełło's donation of the cross of Brodnica encapsulates the most important aspects of his foundations: his veneration of the Cross, his self-representation as a worthy Christian monarch who emulated Constantine, and as a successor to Casimir the Great, who continued his actions.

Folia Historiae Artium
Seria Nowa, t. 21: 2023 / PL ISSN 0071-6723

IRENA BUCHENFELD
Muzeum Narodowe w Krakowie

JAN BUKOWSKI W TOWARZYSTWIE „POLSKA SZTUKA STOSOWANA" (1901–1934?) W ŚWIETLE NAJNOWSZYCH USTALEŃ*

Jan Bukowski (1873–1943) pracy artystycznej poświęcił ponad czterdzieści lat [il. 1][1]. Jego wszechstronny i niezwykle bogaty dorobek obejmuje przykłady malarstwa monumentalnego i sztalugowego, grafiki użytkowej, typografii, elementów wyposażenia wnętrz, w tym mebli oraz rzemiosła artystycznego, a nawet architektury. Ten wciąż jeszcze pomijany i niedoceniany artysta krakowski był niestrudzonym orędownikiem rozwoju i upowszechniania polskiej sztuki stosowanej. Przez ponad cztery dekady podejmował starania, by uświadomić współczesnym, że sztuka powinna być integralną częścią codzienności, kształtującą każdą przestrzeń, w której się funkcjonuje, i formującą każdy przedmiot, którego się używa. Działania skoncentrowane na upowszechnianiu piękna w najbliższym otoczeniu człowieka były odpowiedzią Bukowskiego

* Niniejszy artykuł jest rozszerzoną i uzupełnioną wersją referatu pt. *Jan Bukowski w Towarzystwie „Polska Sztuka Stosowana"* wygłoszonego podczas sesji naukowej *Twórczość Jana Bukowskiego. W 150. rocznicę urodzin*, zorganizowanej 10 stycznia 2023 roku w gmachu Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie. Sesja, przygotowana przez prof. dr. hab. Wojciecha Bałusa przy udziale prof. dr. hab. Piotra de Bończa Bukowskiego oraz prof. dr. hab. n. med. Artura Jurczyszyna, zainicjowała „Rok Jana Bukowskiego".

Prezentacja dokonań Bukowskiego na polu polskiej sztuki stosowanej w ramach jego działalności w krakowskim stowarzyszeniu stała się pretekstem do ukazania dziejów Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana" w szerszej, niż przyjmowano dotąd, perspektywie czasowej i w świetle nowych ustaleń faktograficznych. Ze względu na wagę i jasność przekazu znane z literatury przedmiotu wiadomości na temat artysty, jak i samego stowarzyszenia zostały przywołane ponownie bądź też powtórzone z odwołaniem każdorazowo do źródła, autora czy publikacji, co znajduje uwidocznienie w przypisach; równocześnie zagadnieniom mniej rozpoznanym albo dotąd pomijanym starano się poświecić więcej uwagi.

[1] Spośród publikacji poświęconych życiu i twórczości Jana Bukowskiego na szczególną uwagę zasługują: J. Kanciasty [W. Feldman], *Życie i sztuka (list z Krakowa)*, „Wędrowiec", 1906, nr 19, s. 352–353; P. Smolik, *Jana Bukowskiego prace graficzne*, Łódź 1930; W. Chomicz, *Jan Bukowski*, „Dziennik Literacki", 1947, nr 9, s. 2; K. Czarnocka, *Bukowski Jan*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1, red. J. Maurin-Białostocka [et al.], Wrocław [et al.] 1971, s. 274–276; A. Młodzikowska, *Polskie Deesis. Proszowicki zespół polichromii i witraży Jana Bukowskiego*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach", 23, 2007, s. 26–44; I. Buchenfeld-Kamińska, *Ścienne malarstwo sakralne Jana Bukowskiego w Krakowie*, [w:] *Sztuka sakralna Krakowa w XIX wieku*, cz. 3, red. J. Wolańska, W. Bałus, Kraków 2010 (= Ars Vetus et Nova, 30), s. 207–304; eadem, *O dekoracjach malarskich dwóch kościołów Nowego Sącza*, „Rocznik Sądecki", 39, 2011, s. 73–127 oraz wydana niedawno książka – jedyna w całości poświęcona Janowi Bukowskiemu, z omówieniem stanu badań, przedrukiem zachowanego maszynopisu pracy syna artysty, Marcina, na temat życia, edukacji i twórczości ojca, zamierzonej jako prezentacja zagadnień sztuki książki, oraz ze studiami innych autorów poświęconymi wnętrzom świeckim i meblarstwu Bukowskiego, jego witrażom oraz przyjaźni z Władysławem Orkanem; całość wzbogacona znakomitej jakości ilustracjami wykonanymi przez dr. Tadeusza Łyczakowskiego, któremu w tym miejscu pragnę podziękować za udostępnienie zdjęć i zgodę na ich wykorzystanie w niniejszym artykule – *Sztuka Jana Bukowskiego*, red. P. de Bończa Bukowski, A. Jurczyszyn, Kraków 2022. Jedyną dotąd monografią artysty, obejmującą katalog jego dzieł, jest niepublikowana rozprawa doktorska Anny Marii Goli pt. *Jan Bukowski – synteza sztuk*, przygotowana pod kierunkiem prof. dr. hab. Lechosława Lameńskiego i obroniona w Instytucie Historii Sztuki na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego im. Jana Pawła II w Lublinie w 2013 roku. Autorce dziękuję za udostępnienie pracy w wersji cyfrowej.

1. Jan Bukowski, fotografia, ok. 1920, w zbiorach Narodowego Archiwum Cyfrowego, sygn. 1-N-2535, domena publiczna

na rozwijający się od połowy XIX stulecia ruch odnowy rzemiosł oraz propagowane idee Johna Ruskina i Williama Morrisa[2]. Poczynania krakowskiego artysty stały się przede wszystkim jego wyrazem walki o równouprawnienie różnorodnych form sztuki i doprowadzić miały do zatarcia granic między tzw. sztuką „czystą" a „stosowaną". Ten jasno i zdecydowanie obrany cel widoczny był od początku jego kariery artystycznej. Świadczy o tym choćby świadomy wybór dróg kształcenia. Bukowski studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych aż siedem lat (między 1893 a 1900)[3] i już wówczas szczególnie interesował się sztuką dekoracyjną oraz grafiką. Ponieważ ówczesny program przyszłej akademii nie obejmował tych dziedzin, Bukowski postanowił uzupełnić swoje studia za granicą, co mogło się ziścić dzięki uzyskanemu czteroletniemu stypendium z fundacji dr. Franciszka Urbańskiego. Najistotniejsze dla ukształtowania przyszłej kariery artysty okazały się dwa ostatnie lata studiów: rok 1899, kiedy odbył podróż do Strasburga i Paryża, i kolejny – w którym ponownie wyjechał do stolicy Francji. Wstąpił wówczas do szkoły prowadzonej przez szwajcarskiego artystę specjalizującego się w sztukach dekoracyjnych i użytkowych, Eugene'a Samuela Grasseta, znanego ze swych upodobań do idei Morrisa i Waltera Crane'a. W tym samym roku przebywał w Monachium, gdzie uczył się w Szkole Graficznej Ernsta Neumanna i Heinricha Wolffa[4]. Stamtąd przeniósł się do oficyny Eugena Diederichsa, prowadzonej przez wydawcę we Florencji, co było okazją do zapoznania się dodatkowo z włoską typografią książkową. Dzięki nowym możliwościom udało się Bukowskiemu zaznajomić nie tylko z technikami graficznymi i drukarskimi czy artystycznym introligatorstwem, ale także z malarstwem dekoracyjnym, sztuką witrażową, a nawet meblarstwem kilku ośrodków europejskich włączonych w ruch reformy rzemiosł i przemysłu artystycznego[5]. Wszechstronną wiedzę oraz umiejętności zdobyte podczas wieloletniej nauki i licznych podróży[6] wykorzystał Bukowski na gruncie krakowskim, obierając sztukę stosowaną jako główne pole swej różnorodnej działalności.

Przełomowy był dla artysty zwłaszcza rok 1901, a zdominowały go dwa wydarzenia, które miały miejsce w Krakowie: powstanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana" (TPSS) oraz otwarcie prywatnej Szkoły Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego dla Kobiet. Szkołę tę założył Bukowski wraz z Włodzimierzem Tetmajerem[7]. Mieś-

[2] Trwałym dziedzictwem Ruskina i Morrisa było zainicjowanie potężnego, ogólnoświatowego ruchu (obejmującego zwłaszcza kontynent europejski oraz Amerykę Północną), który doprowadził do wprowadzenia sztuki do projektowania i produkcji przemysłowej, a tym samym przyczynił się do jej demokratyzacji i przeniesienia do życia codziennego w myśl tworzenia sztuki użytkowej służącej społeczeństwu. Zob. m.in. E. Cumming, W. Kaplan, *The Arts and Crafts Movement*, London 1991.

[3] Kształcił się pod kierunkiem profesorów: Władysława Łuszczkiewicza, Leopolda Loefflera, Floriana Cynka, Józefa Unierzyskiego, Teodora Axentowicza, Leona Wyczółkowskiego, Jana Stanisławskiego i Jacka Malczewskiego. Por. K. Czarnocka, *Bukowski Jan*, s. 274 (jak w przyp. 1); *175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, red. J.L. Ząbkowski [et al.], Kraków 1994, s. 355, 358, 359; I. Buchenfeld-Kamińska, *Ścienne malarstwo sakralne*, s. 217 (jak w przyp. 1).

[4] H. Stępień, M. Liczbińska, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828–1914. Materiały źródłowe*, Warszawa 1994 (= Studia z Historii Sztuki, 47), s. 32.

[5] P. Smolik, *Jana Bukowskiego prace graficzne*, s. 13 (jak w przyp. 1).

[6] Poza wymienionymi podróżami Bukowski odbył i inne: w roku 1905 zwiedził północne Włochy, w 1907 przebywał w Dreźnie, ponownie w Monachium i Norymberdze, w 1909 zwiedził Włochy środkowe, a w następnym udał się do Rawenny (tam szczególne studia poświęcił mozaikom), Ferrary i Rimini. Poza tym często odbywał kilkudniowe podróże, by zwiedzać intersujące go wystawy i zabytki.

[7] Julia Grabowska Tetmajerowa tak pisała 13 IX 1901 roku o początkach szkoły pasierba: „Horyzont przed nim [tj. Włodzimierzem Tetmajerem] rozwidnia się. Ponieważ dostał telegraficzne zawiadomienie o pozwoleniu na szkołę, więc poszedł dziś do delegata w tym interesie i do And[rzeja] Potockiego o subwencję i upaństwowienie szkoły. Mieszkanie już mają wspaniałe, pożyczkę Kotarski przyrzekł pięćset złr na imię Włodzia i Bukowskiego,

ciła się przy ul. Jabłonowskich 22[8] i składała się z dwóch wydziałów: sztuk pięknych z nauką malarstwa i rysunku z natury, kierowanego przez Tetmajera, oraz – co szczególnie warte jest podkreślenia – sztuki stosowanej, obejmującego bogaty program różnorodnych zajęć, nad którymi czuwał Bukowski. Spis przedmiotów wchodzących w zakres drugiego wydziału zamieszczono na łamach „Chimery", reklamującej nowo powstałą szkołę:

> *intarsja* (wykładanie) z drzewa, blachy, masy perłowej; *witraż*, nauka komponowania, cięcia szkła, tudzież malowania na szkle; *litografia artystyczna w połączeniu z drzeworytem*, nauka nowych technik litograficznych; *haft*, nauka wszystkich technik haftu, komponowanie ornamentu haftowanego i aplikacja; *emalia*; *malowanie na porcelanie*; *wyroby z blachy*; *wyroby snycerskie* (głębokie) w drzewie i polerowanie; *indyjskie malowanie materii* (batik) na portiery, zasłony, pokrycia mebli, wachlarze, parasolki i t. p.; *wyrób papierów wzorzystych* na okładki i tapety[9].

Uczennice mogły też zgłębiać tajniki „malowania klejowego (dekoracyjnego), robienia i komponowania szablonów, etykiet, ozdób książek, kart tytułowych, pocztowych, afiszów, monogramów i t. p. przedmiotów zastosowanych do codziennego użytku"[10]. Wiadomo, że zajęcia z modelowania i rzeźby stosowanej prowadził Jan Szczepkowski[11], natomiast haftu, aplikacji, tkactwa i robót ręcznych uczyły instruktorki pod kierownictwem Marii Sporn[12]. Wykłady z historii sztuki głosił Lucjan Rydel, z anatomii dr med. Adam Maria Langie, a naukę o stylach powierzono doktorowi prawa i kolekcjonerowi dzieł sztuki Adolfowi Sternschussowi. Kobiety kształcące się w szkole bez względu na wybór wydziału obowiązkowo uczestniczyły w wykładach oraz zajęciach z malarstwa i rysunku z natury (w miesiącach letnich obejmowały one także krajobraz). Dodatkowo uczennice wydziału przemysłu artystycznego uczyły się „specjalnego rysunku ornamentacyjnego"[13]. Tak szeroka oferta szkoły świadczy dobitnie o tym, że Bukowski dbał o rozwój i zainteresowanie dziedzinami, które pozostawały w owym czasie poza programem wiodących szkół artystycznych[14].

Organizacja szkoły oparta była na klasycznym podziale roku szkolnego na dwa półrocza, obejmujące okres od 1 października do końca czerwca (zajęcia prowadzono od godziny ósmej rano do południa, a po dwugodzinnej przerwie kontynuowano je do szesnastej). W miesiącach zimowych można było uczęszczać na „rysunki wieczorne"[15]. Zarząd uczelni po zakończonym roku szkolnym urządzał pokazy prac uczennic w salach Muzeum Narodowego, a wybrane obiekty były dodatkowo eksponowane na wystawach[16]. Specjalnie powołany Komitet pośredniczył w sprzedaży przedmiotów i prac o szczególnej wartości artystycznej wykonanych przez młode adeptki sztuki. Głównym celem krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego dla Kobiet było – jak pisał Władysław Orkan w szkicu o prywatnej uczelni Bukowskiego i Tetmajera – „wyrugowanie przemysłu obcego i zastąpienie go swojskim, artystycznym, wyprowadzonym z motywów ludowych"[17]. Upowszechnianie się „niemieckiej tandety",

---

słowem jest pewność tego, że szkoła wejdzie w życie". Cyt. za: J. Dużyk, *Sława, Panie Włodzimierzu. Opowieść o Włodzimierzu Tetmajerze*, Kraków 1998 [wyd. II poszerzone], s. 208.

[8] Pod tym samym adresem mieszkał Bukowski wraz z rodziną, tj. żoną Marią oraz dziećmi – synem Marcinem (ur. 31 VIII 1902) i córką Ewą (ur. 8 XI 1903). Por. Archiwum Narodowe w Krakowie, sygn. 29/90/6, „Spis ludności z 1910", poz. 324.

[9] *Varia. PP. J. Bukowski i W. Tetmajer*, „Chimera", 2, 1901, z. 4/5, s. 359.

[10] *Światła i cienie*, „Wędrowiec", 1901, nr 39, s. 767.

[11] *Kronika powszechna*, „Tygodnik Ilustrowany", 1903, nr 38, s. 758.

[12] Później Bukowskiej. Jan poślubił Marię Paulinę Sporn (1878–1941), córkę Juliana i Pauliny z domu Heisak, 12 IV 1902 roku.

[13] *Światła i cienie*, s. 767 (jak w przyp. 10).

[14] Spośród uczelni wyższych w Galicji jedynie Szkoła Przemysłowa we Lwowie (założona w 1877 roku i zreformowana w 1898) mogła poszczycić się wysokim poziomem nauczania i niezwykle szerokim programem, który obejmował poza planowaniem architektonicznym, malarstwem sztalugowym i monumentalnym takie dziedziny jak: „grafika użytkowa, artystyczna obróbka żelaza i innych metali, rzeźba w drewnie i kości słoniowej, wyrób mebli, witraży, ceramiki, afiszów, tapet oraz haftowanie, tkactwo i projektowanie odzieży", J. Biriulow, *Secesja we Lwowie*, tłum. J. Derwojed, Warszawa 1996, s. 13–14.

[15] Minimalny czas uczestnictwa w zajęciach wynosił trzy miesiące, a można było dokonać zapisu na pół dnia (wtedy opłata wynosiła 20 koron na miesiąc) lub na cały dzień (z czesnym 30 koron miesięcznie). Zob. *Światła i cienie*, s. 767 (jak w przyp. 10).

[16] Ówczesną siedzibą Muzeum Narodowego w Krakowie były – jak wiadomo – Sukiennice. W sierpniu 1902 roku, a zatem po pierwszym roku działalności szkoły dla kobiet, wystawiono w sali rysunków i rycin (tzw. Langierówce) prace uczennic wybrane na zaplanowaną wystawę TPSS w warszawskiej Zachęcie. Zob. *Z Tow. „Polska Sztuka Stosowana"*, „Architekt", 1902, nr 8, szp. 96. Wśród tych prac wystawiono w Warszawie kolejno pod pozycjami: „267. Stolik wykładany (motyw z pasa słuckiego), wyk. Helena Flakowiczówna […] 274. Pudełka wykładane (motywy ze skrzyni lubelskiej), 2 okazy, wyk. Anna Starzewska […] 275. Skrzynka wykładana (motyw śląski), wyk. p. Wójcicka […] 276. Teka wykładana, wyk. p. Przybyłowiczówna […] 283. Makata (aplikacja na suknie, motyw ze skrzyni śląskiej), wyk. p. Gruszowa […] 286. Firanka (aplikacja jedwabiem na tiulu, motyw z pasa słuckiego), wyk. Maria Mnejkówna […] 292. Poduszka (aplikacja na suknie, motyw ze skrzyni kujawskiej), wyk. Maria Niemetzówna […] 296. Wachlarz kolorowy (point-lace [koronka wykonana całkowicie igłą]), wyk. Maria Niemetzówna […] 297. Wachlarz biały (point-lace, motyw zakopiański), wyk. Anna Starzewska", *Katalog II-ej Wystawy krakowskiego Towarzystwa Sztuki Stosowanej*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych [katalog wystawy], Warszawa 1902, s. 37–41.

[17] W zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie zachował się rękopis Władysława Orkana pt. „Szkoła Sztuk Pięknych Jana Bukowskiego i Wł. Tetmajera" (Rkp. BJ 8554, k. 7–8), najprawdopodobniej nigdy niepublikowany drukiem. Jego transkrypcję dokonaną przez dr. Pawła Zarychtę zamieszcza w swoim artykule Piotr

kojarzonej z tanią, szablonową produkcją przemysłową przedmiotów użytkowych, które znalazły na ziemiach polskich rynek zbytu, zalewając wnętrza domów i mieszkań „ordynarnie jarmarcznymi" wyrobami, było jednym z najistotniejszych impulsów do propagowania idei tworzenia pięknych i równocześnie użytecznych przedmiotów, których projektowaniem zająć się miały wykwalifikowane artystki i rzemieślniczki. Wśród nich znalazły się zapomniane dzisiaj m.in.: Helena Flakowiczówna, Anna Starzewska, Maria Mnejkówna, Maria Niemetzówna czy nieznane z imienia panie i panny: Wójcicka, Gruszowa, Przybyłowiczówna. Źródłem twórczej inspiracji dla uczennic stały się wzory i motywy swojskie pochodzące z polskiej wsi oraz bogactwo rodzimej przyrody. Ambitne cele szkoły, idące w kierunku wykształcenia takich projektantek, nauczycielek czy instruktorek – dobrze obeznanych z materiałami i technikami – dla których funkcja tworzonych przedmiotów stawiana była na równi z ich pięknem, nie miały szans na rozwój. Na początku 1903 roku bardzo zła sytuacja finansowa zmusiła Bukowskiego do likwidacji zajęć teoretycznych, nad czym szczególnie ubolewał Lucjan Rydel[18]. W tym samym czasie Tetmajer stracił zainteresowanie szkołą i skupił się na własnej twórczości oraz karierze politycznej, podobnie zresztą Szczepkowski. Już z końcem 1903 roku pomimo stosunkowo licznej frekwencji oraz subwencji Wydziału Krajowego uczelnia została zamknięta z powodu braku funduszów.

We wrześniu 1908 roku artystka malarka Maria Niedzielska otworzyła w Krakowie (przy ul. Szpitalnej) Szkołę Sztuk Pięknych dla Kobiet, która stała się niejako „następczynią" uczelni prowadzonej wcześniej przez Bukowskiego i Tetmajera. Zbieżny był program obu szkół, obejmujący rysunek i malarstwo z natury, rzeźbę, a także szeroko pojęte sztuki dekoracyjne, na które złożyły się: witraż, mozaika, ceramika, intarsja, zdobnictwo książek, druk artystyczny, haft, kilim, plakat[19]. Wykładowcami byli uznani artyści, spośród których wspomnieć trzeba: Leona Wyczółkowskiego, Wojciecha Weissa, Jacka Malczewskiego, Stanisława Dębickiego, Józefa Czajkowskiego, Stanisława Kamockiego[20]. Kadrę zasili także związany z wcześniejszą szkołą Jan Szczepkowski oraz jej – byli już – właściciele Tetmajer i Bukowski. Ten ostatni rozpoczął pracę dydaktyczną w 1909 roku i przez kilka lat (do 1912, kiedy na tym stanowisku zastąpił go Wojciech Jastrzębowski) kierował specjalnie utworzonym działem sztuki dekoracyjnej[21]. Współpraca możliwa była dzięki zbieżności wyznawanych idei i wspieraniu działań mających na celu szerzenie polskiej sztuki stosowanej, a tej Maria Niedzielska była wierną popularyzatorką:

> Piękno, jako objaw zewnętrzny, stanowi konieczny warunek życia ludzkiego. Wszelka zewnętrzność, to, z czym się stykamy co dzień, na co co dzień patrzymy, czego dotykamy, co jest naokoło nas, żeby życie uczyniło znośnym, musi być harmonijne i estetyczne. Jakże wiele jest jeszcze w tym kierunku u nas do zrobienia, jak wiele jest jeszcze u nas brzydoty i domów gminnego gustu[22].

W szerzeniu świadomości artystycznej wśród kobiet upatrywała możliwości zmian, dlatego rozbudzała w swoich uczennicach poczucie misji tworzenia i wprowadzania polskiej sztuki użytkowej w codzienność:

> Brak prostoty w urządzaniu mieszkań, brzydota mebli, banalność ich ustawienia, niesmaczne przeładowanie, szkaradne obrazy na ścianach, brak gustu, pretensjonalność, to typ naszych mieszkań. Temu wszystkiemu powinna przeciwdziałać kobieta. […] Obowiązkiem naszych malarek jest pracować i kształcić się w kraju, rozwijać w sobie i naokoło siebie zamiłowanie do naszej przepięknej sztuki ludowej, czerpać ze swojskich motywów, ze swojskiego zdobnictwa, walczyć z zalewającą nasz kraj produkcją zagranicznej tandety i przyczynić się do bogactwa narodowego, wytwarzając przemysł artystyczny polski[23].

Malarka świadoma była jednak, jak trudne zadanie sobie wyznaczyła i jak wiele jest jeszcze do zrobienia:

> Każda z malarek uprawia u nas przeważnie malarstwo sztalugowe, nie widząc całej wspaniałej gałęzi sztuki dekoracyjnej. **Podziału sztuki na czystą i dekoracyjną (stosowaną) nie uznaję. Sztuka jest jedna.** U nas jednak ten podział słyszy się bardzo często, czemu się zawdzięcza, że sztuka dekoracyjna uważana jest za coś niższego i zapewne dlatego kobiety jej mało się poświęcają. A wszak gałęź sztuki dekoracyjnej jest bardzo bogatą, tu mają kobiety ogromne pole do pracy i w niej powinny widzieć przyszłość swojej sztuki[24].

Maria Niedzielska odegrała olbrzymią rolę w procesie upowszechniania sztuki, głównie stosowanej, wśród kobiet i umożliwiła rozwój przyszłym artystkom, zwłaszcza

---

de Bończa Bukowski. Por. P. de Bończa Bukowski, *Jan Bukowski i Władysław Orkan – literatura, sztuka, przyjaźń*, [w:] *Sztuka Jana Bukowskiego*, s. 309–311 (jak w przyp. 1).

[18] J. Dużyk, *Droga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu*, Warszawa 1968, s. 277.

[19] Pejota, *Szkoła sztuk pięknych dla kobiet*, „Tygodnik Mód i Powieści. Pismo ilustrowane dla kobiet", 1911, nr 25, s. 4–5.

[20] St, *Szkoła Sztuk Pięknych dla kobiet*, „Świat", 3, 1908, nr 38, s. 12.

[21] W gronie uczennic Bukowskiego w owym czasie znalazła się Zofia Lubańska (później Stryjeńska). Fakt ten odnotowują m.in.: M. Grońska, *Kilka słów o Zofii Stryjeńskiej i jej malarstwie*, [w:] *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, Muzeum Narodowe w Krakowie, październik 2008 – styczeń 2009 [katalog wystawy], red. Ś. Lenartowicz, Kraków 2008, s. 19; Ś. Lenartowicz, *Zofia Stryjeńska*, projekt graficzny L. Majewski, red. A. Chudzik, tłum. T. Bałuk-Ulewiczowa, Olszanica 2018, s. 26–27; A. Kuźniak, *Stryjeńska. Diabli nadali*, Kraków 2021, s. 41; P. de Bończa Bukowski, *W kręgu sztuki Jana Bukowskiego. Horyzonty badawcze*, [w:] *Sztuka Jana Bukowskiego*, s. 57–58 (jak w przyp. 1).

[22] M. Niedzielska, *„Kobiety w malarstwie nic jeszcze dotąd nie zdziałały"*, „Nasz Dom. Tygodnik mód i powieści", 1914, nr 17, s. 2.

[23] Ibidem.

[24] Ibidem, podkreślenie moje.

2. Państwowa Szkoła Przemysłu Artystycznego w Krakowie – wnętrze korytarza z wejściem do sali prof. Jana Bukowskiego, ok. 1925. Fot. archiwalna ze zbiorów Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, nr inw. MUJ-23198-F*

w czasie, kiedy ich dostęp do artystycznych szkół państwowych był zamknięty, a i potem jej uczelnia cieszyła się (choć zdecydowanie mniejszym) zainteresowaniem. Mogła jednak liczyć na wsparcie Feliksa Jasieńskiego i Towarzystwa Popierania Szkoły Sztuk Pięknych dla Kobiet w Krakowie, dzięki czemu jej szkoła przetrwała aż do śmierci pedagożki w 1947 roku.

Między 1912 a 1938 rokiem Jan Bukowski związany był z Państwową Szkołą Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie[25]. Jako wysoko ceniony artysta-pedagog i profesor kierował Wydziałem Malarstwa Dekoracyjnego, a dodatkowo w ramach tzw. wydziału ogólnego prowadził zajęcia ze studium aktu [il. 2]. Na początku lat dwudziestych wraz z powszechną reformą szkół artystycznych krakowska szkoła przeszła reorganizację, w której udział miał również Bukowski[26]. Swoje poglądy na temat nowoczesnej edukacji w zakresie sztuki stosowanej wyłożył w artykule *O kształceniu w sztuce*[27], który uznać można za teoretyczną podstawę programową jego działalności dydaktycznej. Bukowski dystansował się wobec estetyzmu kręgu Stanisława Przybyszewskiego i jako przeciwnik idei „sztuka dla sztuki" akcentował utylitarną funkcję tej dziedziny działalności człowieka. Takie jej rozumienie wpajał swoim uczniom i uczennicom – młodym adeptom i adeptkom rzemiosła artystycznego, zachęcając ich do pracy nad projektami mającymi „praktyczną użyteczność". Równocześnie apelował: „Niech więc społeczeństwo nasze uświadomi sobie ekonomiczną potrzebę popierania rzemiosła artystycznego, ale swego, nie obcego. Niech zatem stara się o wytworzenie własne-

[25] W czasie kiedy Bukowski związany był z uczelnią, przechodziła ona kolejne reorganizacje i zmieniała nazwy – początkowo jako Oddział Przemysłu Artystycznego Państwowej Wyższej Szkoły Przemysłowej, od 1921 roku już jako samodzielna placówka, lecz bez statusu akademickiego pod nazwą Państwowa Szkoła Przemysłu Artystycznego, którą w 1927 przemianowano na Państwową Szkołę Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego, a w 1938 przekształcono w Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych. Na temat dziejów szkoły zob. J. Krawczyk, *W cieniu Akademii Sztuk Pięknych. Od Oddziału Przemysłu Artystycznego Państwowej Szkoły Przemysłowej do Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego w Krakowie (1891–1921)*, „Małopolska", 23, 2021, s. 9–34 (tam też wcześniejsza bibliografia).

[26] Na temat szkoły i pracy w niej Bukowskiego zob. M. Bukowski, *O Janie Bukowskim – artyście książki*, [w:] *Sztuka Jana Bukowskiego*, s. 171–175 (jak w przyp. 1).

[27] J. Bukowski, *O kształceniu w sztuce*, „Przemysł – Rzemiosło – Sztuka", 2, 1922, nr 2, s. 7–14.

go, doskonałego rzemiosła, uszlachetnionego sztuką”[28]. Bukowski był zwolennikiem koncepcji głoszonych przez niemieckich twórców reformy nauczania w zakresie sztuki z Wilhelmem von Bodem, Hermannem Muthesiusem i Bruno Paulem na czele. Ich celem było zrewidowanie dotychczasowego programu kształcenia i wprowadzenie praktycznego rzemiosła jako podstawy edukacji artystycznej. Postulowali oni konieczność szkolenia profesjonalnych projektantów dla przemysłu sztuki użytkowej, ustanawiając precedens, który trwa w szkołach projektowania do dzisiaj. Na gruncie polskim tym pionierem i reformatorem był Jan Bukowski. Wytyczając drogi zreorganizowanej Szkoły Przemysłowej, obiecywał

> kształcić w artystycznym rzemiośle i wychowywać siły zdolne, doprowadzone do współczesnej wyżyny artystycznego rękodzieła. Uskuteczniać to zadanie przez należyte używanie materiałów w wykonaniu i zrozumieniu organicznej całości projektu, przez ćwiczenie rysunkowych i plastycznych zdolności uczniów, a to w najściślejszym związku z rękodziełem artystycznym w ogóle i jego rodzimymi wytworami w szczególności[29].

Pomimo że Bukowski związany był ze szkołą przemysłową ponad ćwierć wieku, instytucją, która go ukształtowała i której artysta poświęcił niemal całe twórcze życie, gdzie wreszcie tworzył zgodnie z własnymi przekonaniami, jak też przyjętym programem, było Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana”[30]. Dla jego powstania istotne znaczenie miała zapoczątkowana w połowie XIX stulecia przez Cypriana Norwida w poemacie *Promethidion* (1851) idea odnowy i rozwoju rzemiosła artystycznego. Grupa entuzjastów krakowskich próbowała połączyć ją – jak słusznie zauważył Andrzej Szczerski – z ideologią brytyjskiego Arts & Crafts Movement i narodowym charakterem twórczości, przyczyniając się do reformy rzemiosła artystycznego według idei Johna Ruskina i Williama Morrisa, zinterpretowanych na nowo przez Hermanna Muthesiusa[31]. Nie bez znaczenia było również oddziaływanie teorii Henry'ego Cole'a, który był rzecznikiem integracji sztuki i przemysłu poprzez stworzenie sztuki stosowanej (applied art) łączącej produkcję przemysłową z pięknem dzięki „twórczemu duchowi” działania człowieka[32]. Pierwsze plany powołania w Krakowie „instytucji dla spraw sztuki polskiej zastosowanej do przemysłu i budownictwa” przedstawiono na spotkaniu zwołanym 8 czerwca 1901 roku z inicjatywy: Edwarda Trojanowskiego, Jerzego Warchałowskiego, Włodzimierza Tetmajera, Karola Tichego, Józefa Czajkowskiego i Stanisława Golińskiego[33]. Wkrótce zaproszono do współpracy innych artystów i sympatyków, by ułożyć statut stowarzyszenia, który zatwierdziło c.k. Namiestnictwo we Lwowie reskryptem

---

[28] Ibidem, s. 8.

[29] Ibidem, s. 7.

[30] TPSS doczekało się ostatnio opracowania monograficznego, które obejmuje historię jego powstania i działalności. Autorka publikacji, Agata Wójcik, omówiła wydawany przez Towarzystwo periodyk, organizowane przez nie wystawy i konkursy, a także zgromadzoną kolekcję polskiej sztuki ludowej. Programowo ważnym zadaniem TPSS było stworzenie wzorcowych warsztatów i nawiązanie współpracy z rodzimymi firmami rzemieślniczymi oraz prywatnymi zleceniodawcami, co znalazło odzwierciedlenie w poszczególnych rozdziałach monografii. Praca oparta jest przede wszystkim na drukowanych rocznych sprawozdaniach TPSS z lat 1901–1913 oraz publikacjach jego członków, z Jerzym Warchałowskim na czele, który dodatkowo gromadził w formie wycinków prasowych wszelkie wzmianki i artykuły dotyczące samego stowarzyszenia, jak też szeroko pojętej sztuki stosowanej (składają się one na tzw. Teki Warchałowskiego i obecnie przechowywane są w zbiorach Biblioteki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie). Zasługami monografistki są kwerenda w prasie z początku XX wieku oraz badania przeprowadzone w krakowskich archiwach i muzeach. To ograniczenie się jedynie do instytucji krakowskich spowodowało, że autorka pominęła fakty dotyczące funkcjonowania samego towarzystwa i nie ustrzegła się drobnych pomyłek. Przede wszystkim jednak popełniła poważny błąd, pokutujący zresztą w literaturze przedmiotu, zamykając okres działalności TPSS w latach 1901–1913, pomijając całkowicie jeszcze długie lata jego trwania (o czym bardziej szczegółowo w dalszej części artykułu). Zob. A. Wójcik, *Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana*, Kraków 2022 (= Prace Monograficzne – Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, 1010).

[31] Nowa interpretacja brytyjskich reformatorów dokonana przez Muthesiusa zakładała m.in. wykorzystanie maszyny jako kolejnego, jedynie „ulepszonego narzędzia” w rękach artysty. Dało to „rozwiązanie sprzeczności tkwiących w programie” Arts & Crafts Movement – utopijnej wizji stworzenia warsztatów rękodzielniczych, mających zaspokajać potrzebę piękna klasy średniej, niemiecki badacz przeciwstawia warsztaty korzystające z nowoczesnych technik produkcyjnych, bo wytwarzanym za pomocą maszyn przedmiotom nie można było odmówić wartości artystycznych. I to rozwiązanie przejmuje krakowskie stowarzyszenie. Por. A. Szczerski, *Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Kraków 2002 (= Ars Vetus et Nova, 10), s. 138–140 oraz 222–224. Nadmienić trzeba, że teorie Hermana Muthesiusa znane były w środowisku krakowskim bardzo dobrze, a propagowało je Muzeum Techniczno-Przemysłowe, dzięki któremu w 1909 roku ukazała się książka Niemca w tłumaczeniu ówczesnego prezesa TPSS, Jerzego Warchałowskiego. Zob. H. Muthesius, *Sztuka stosowana i architektura*, tłum. J. Warchałowski, Kraków 1909.

[32] W latach 1849–1852 Henry Cole i jego przyjaciel Richard Redgrave publikowali „The Journal of Design and Manufactures”. Czasopismo, koncentrując się wyłącznie na sztuce dekoracyjnej i użytkowej, miało na celu poprawę standardów brytyjskiego przemysłu. Skierowane było do odbiorców z klasy średniej, dla których stało się swoistym wzornikiem kształtującym gusta. Podsumowaniem dorobku Henry'ego Cole'a jest publikacja: H. Cole, A.S. Cole, H. Cole, *Fifty Years of Public Work of Sir Henry Cole, K.C.B., Accounted for in His Deeds, Speeches and Writings*, London 1884.

[33] *1901–2 Sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie*, Kraków 1903, s. 3.

z dnia 10 lipca tego samego roku[34]. Datowany na 21 czerwca 1901 roku rękopis oficjalnej prośby o zatwierdzenie statutu podpisany przez ówczesny Komitet TPSS, w którego skład weszli: Feliks Kopera, Karol Potkański, Jan Stanisławski, Edward Trojanowski, Stanisław Goliński, Stanisław Wyspiański, Włodzimierz Tetmajer i Jerzy Warchałowski, zachował się w zbiorach Centralnego Państwowego Archiwum Historycznego Ukrainy we Lwowie[35].

Jan Bukowski brał udział niemalże we wszystkich inicjatywach TPSS, aktywnie włączając się w organizację działalności stowarzyszenia. Na samym początku wszedł w skład komitetu tymczasowego. Później, jako członek Wydziału, czyli dwudziestoosobowej grupy zarządczej[36], włączony został do Komisji Rozpoznawczej powołanej do oceny nabytków oraz obiektów darowanych do zbiorów Towarzystwa, ich wyboru na wystawy czy opiniowania w konkursach. Dodatkowo był przedstawicielem Sekcji Przemysłowej, odpowiedzialnej za współpracę artystów z zakładami przemysłowymi i warsztatami rzemieślniczymi. W latach 1904–1910 Bukowski pełnił funkcję sekretarza Towarzystwa, a do jego głównych zadań należało: przygotowywanie rocznych sprawozdań, spisywanie protokołów posiedzeń Wydziału i walnego zgromadzenia oraz dbanie o utrzymanie akt stowarzyszenia, załatwianie wszelkich spraw kancelaryjnych i prowadzenie korespondencji. Wspomnieć trzeba, że artysta był projektodawcą biletu składkowego członków zwyczajnych (wykonanego w technice drzeworytu), których udział finansowy – 10 koron rocznie – stanowił część budżetu TPSS i uprawniał m.in. do otrzymywania bezpłatnie zeszytów wydawanych przez Towarzystwo oraz korzystania z wolnego wstępu na wystawy, a także udziału w rozlosowywaniu przedmiotów artystycznych[37]. Każda odbitka biletu opatrzona była podpisami prezesa i sekretarza, a w poszczególnych latach drukowana była w różnych wersjach kolorystycznych [il. 3a–c].

a) na rok 1906, nr inw. MNK III-ryc.-38355

b) na rok 1908, nr inw. MNK III-ryc.-36212

c) na rok 1914, nr inw. MNK III-ryc.-13815

3. Jan Bukowski, bilety roczne członka zwyczajnego Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana", proj. 1903, drzeworyt barwny, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Fot. Andrzej Chęć (a, b); Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie (c)

Przede wszystkim jednak Bukowski zajął się realizacją celów TPSS. A jakie były to cele? Zgodnie z zapisem statutowym trzy główne: „szerzenie zamiłowania do polskiej sztuki stosowanej, ułatwianie jej rozwoju i wprowadzanie jej do przemysłu"[38]. Bardziej szczegółowe wytyczne

[34] Wydrukowany nakładem Towarzystwa jako osobna broszura: *Statut Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana"*, Kraków 1901. Został on zatwierdzony pod numerem porządkowym L. 69810.

[35] W Centralnym Państwowym Archiwum Historycznym Ukrainy we Lwowie (Центральний державний історичний архів України, м. Львів; dalej: CPAHUL) zachowało się także kilka innych dokumentów bezpośrednio związanych z TPSS, m.in. oświadczenie Feliksa Kopery, dyrektora Muzeum Narodowego w Krakowie, o przejęciu majątku TPSS w razie jego rozwiązania z dnia 21 VI 1901 roku, a także zmieniony uchwałą z dnia 3 XII 1910 roku statut TPSS (maszynopis w dwóch egzemplarzach) wraz z wykazem wprowadzonych zmian – rękopis z dnia 23 XII 1910 roku podpisany przez ówczesnego prezesa Towarzystwa, Jerzego Warchałowskiego, oraz jego sekretarza, Jana Bukowskiego. Por. CPAHUL, f. 146, op. 25, spr. 560, k. 1–33.

[36] Od 1910 roku zgodnie z przyjętymi zmianami Wydział rozszerzono do dwudziestu czterech członków, przy czym do akceptacji uchwał wymagana była obecność przynajmniej pięciorga członków (a nie – jak uprzednio – dziewięciorga) i uchwały zapadały większością głosów obecnych członków. Por. ibidem, k. 21 i 28: „Statut Towarzystwa *Polska Sztuka Stosowana*".

[37] *Statut Towarzystwa*, s. 2, § 11 i 12 (jak w przyp. 34).

[38] Ibidem, s. 1, § 2.

4. Jan Bukowski, *Kołyska ze Skawiny*, 1903, tempera i akwarela na papierze, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a-17547. Fot. Ignacy Pelikan-Krupiński

znalazły się w sprawozdaniu z pierwszego roku działalności TPSS, gdzie czytamy: „Najbliższym celem Towarzystwa jest budzenie oryginalnej twórczości w dziedzinie sztuki zastosowanej do przemysłu i budownictwa i nadanie jej cech odrębności narodowej, a zarazem stworzenie niezbędnej do tego atmosfery rodzimej i nastroju artystycznego”[39]. Program Towarzystwa zakładał pobudzenie rodzimej twórczości w różnych kierunkach i różnymi metodami, a szerzenie idei odnowy rzemiosła realizowano głównie przez: urządzanie wystaw, organizowanie konkursów, edukację artystyczną oraz popularyzację osiągnięć na łamach prasy, a także kolekcjonowanie i badanie dzieł polskiej sztuki stosowanej. Symptomatyczna jest w tym kontekście zwłaszcza akcja zbieractwa i inwentaryzacji, która objęła „gromadzenie materiałów z zakresu polskiej sztuki ludowej i zabytków polskich […] wszędzie, gdzie tylko brzmi mowa polska”[40]. W praktyce oznaczało to objęcie działalnością wszystkich trzech zaborów. W akcję zaangażowani byli artyści, znawcy i kolekcjonerzy, a także miłośnicy i miłośniczki, amatorzy i amatorki sztuki ludowej, a jej pokłosiem była kolekcja kilku tysięcy eksponatów, na którą złożyły się oryginalne przedmioty, jak: sitka, młynki, czerpaki, łyżniki, skrzynie, części strojów regionalnych, wycinanki, malowanki, pisanki itp., dalej rysunki i akwarele wykonywane z tych oryginałów oraz fotografie, zwłaszcza architektury dawnej[41]. Obszar poszukiwań był olbrzymi i objął tereny:

[39] *1901–2 Sprawozdanie Towarzystwa*, s. 4 (jak w przyp. 33).

[40] Ibidem.

[41] Jako pierwsza na olbrzymią kolekcję TPSS zachowaną w jednym z muzeów krakowskich – Muzeum Etnograficznym – wraz ze zbiorami przekazanymi przez Władysława Hicla zwróciła uwagę Irena Buchenfeld (zob. I. Buchenfeld, *„pierwsi zapuścili wzrok chciwy w te zaklęte sezamy chłopskie”. Źródła motywów ornamentalnych sztuki młodopolskiej na przykładzie malarskich dekoracji wnętrz kościelnych artystów Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”*, [w:] *Ornament i dekoracja dzieła sztuki. Studia z historii sztuki*, red. J. Daranowska-Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej, Warszawa 2015, s. 367). Temat kolekcji Towarzystwa przedstawiła szeroko Agata Wójcik, pomijając jednak całkowicie w swoim opracowaniu monograficznym – zarówno w części opisującej stan badań, jak i rozdziale poświęconym kolekcji (jest on niemal dosłownym powtórzeniem opublikowanego wcześniej artykułu: A. Wójcik, *Kolekcja ludowego rzemiosła i dokumentacji sztuki użytkowej początku XX wieku Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana*, [w:] *Polskie kolekcjonerstwo rzemiosła artystycznego*, red. M. Białonowska, M. Bryl, A. Frąckowska, Warszawa 2018, s. 98–103) – poczynione przez poprzedniczkę ustalenia.

Małopolski, Podhala, Beskidu Śląskiego, Podkarpacia, Kielecczyzny, Lubelszczyzny, Mazowsza, Kujaw, Mazur, dalej Polesia, Podola, Wołynia oraz Żmudzi, Grodzieńszczyzny i Wileńszczyzny. Jan Bukowski również przyczyniał się do poszerzania zbiorów – przekazywał swoje rysunki i akwarele (np. ludowych sprzętów i przedmiotów codziennego użytku [il. 4]) czy wykonane podczas licznych podróży fotografie dokumentujące starą zabudowę drewnianą (m.in. z powiatu drohobyckiego[42]). Na uwagę zasługuje fakt, że nierzadko zbiory te były dla artysty źródłem twórczej inspiracji. Zwłaszcza w projektowanych przez Bukowskiego ściennych dekoracjach malarskich da się wskazać nawiązania do konkretnych form i motywów. Przy czym nie można mówić o naśladownictwie, ale o świadomym „przywłaszczeniu", świadczącym o dobrej znajomości tego, co zostało zapożyczone i twórczo przetworzone w wyobraźni artysty[43]. Najbogatsza pod tym względem jest ornamentyka kaplicy św. Jana Nepomucena przy kościele pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Krakowie. Wypracowany wspólnie przez Włodzimierza Tetmajera i Jana Bukowskiego projekt dekoracji malarskiej z lat 1901–1902 uderza jasną i zdecydowaną kolorystyką motywów roślinnych i geometrycznych, które szczelnie wypełniają każdą wolną powierzchnię i zdecydowanie odcinają się od partii figuralnych. „Artyści – jak donosił anonimowy autor na łamach «Głosu Narodu» – podzielili się pracą w ten sposób, że p. Bukowski obmyślił i wykonał część czysto dekoracyjną, zaś p. Tetmajer malował duże obrazy ścienne"[44], ukazujące początki chrześcijaństwa w Polsce, na Rusi i na Litwie. Bukowski wyzyskał tu bogate zdobnictwo, którego źródłem była podkrakowska wieś Bronowice [il. 5]. Począwszy od skórzanego pasa nabijanego złotymi kółeczkami, ozdobionego gwiazdami z różnokolorowych płatków, z którego Bukowski utworzył fryz nad boazerią, przez ornamentykę mebli o wzorze składającym się z dużych rozet połączonych ze sobą pasami, w których przemiennie występują złote kółka oraz wstęgi imitujące plecionkę, a których malarski odpowiednik pokrył podłucze arkady, skończywszy na motywach z wycinanek, chustek i drewnianych malowanych skrzyń [il. 6]. Bogactwo ludowych motywów odnaleźć można także w wielu innych dekoracjach malarskich wnętrz sakralnych przeprowadzonych przez Bukowskiego. I tak w kaplicy zachowanej na terenie Szpitala Klinicznego im. dr. Józefa Babińskiego w Kobierzynie na dekorację ścian prezbiterium składają się malowane arkady utworzone z łączących się girland stylizowanych, wielobarwnych kwiatów, które swą formą przypominają

Por. A. Wójcik, *Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana*, s. 11–20 oraz 45–54 (jak w przyp. 30).

[42] Muzeum Narodowe w Krakowie, „Inwentarz Zbiorów – Dział I – Tow. Pols. Sztuka Stosowana", księga 1, poz. 1549, nr okazu 552.

[43] R.S. Nelson, *Appropriation*, [w:] *Critical Terms of Art History*, red. R.S. Nelson, R. Shiff, Chicago–London 1996, s. 116–128.

[44] Mrq., *Kaplica św. Jana Nepomucena w kościele Mariackim*, „Głos Narodu", 1902, nr 195, s. 6.

5. Jan Bukowski, kaplica św. Jana Nepomucena w kościele Mariackim w Krakowie – fragment dekoracji ściany północnej z przedstawieniem archanioła Michała, 1902. Fot. Tadeusz Łyczakowski

6. Skrzynia posagowa Anny z Mikołajczyków Tetmajerowej, ok. 1890, Bronowice, własność rodziny Włodzimierza Tetmajera. Fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Krakowa

ludowe palmy wielkanocne [il. 7]. W pochodzącej z 1925 roku dekoracji wnętrza domku loretańskiego przy kościele oo. Kapucynów pw. Zwiastowania Najświętszej Marii Panny w Krakowie umiejętnie przetworzył artysta motywy zaczerpnięte z pasów góralskich, haftów czy wycinanek i połączył je z własną fantazją, co dało formy nowe i oryginalne, które zarówno wpisują się w „swojski" nurt sztuki młodopolskiej, jak i stanowią o niepowtarzalnym stylu Bukowskiego [il. 8]. Styl ten ewoluował i jak pokazuje choćby pochodząca z 1928 roku dekoracja w kościele pw. Stygmatyzacji św. Franciszka z Asyżu przy klasztorze oo. Franciszkanów-Reformatów w Wieliczce, źródło inspiracji pozostało, jednak wpływ prężnie rozwijającego się w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku stylu *art déco* spowodował, że stosowane dotąd stylizowane ornamenty roślinne i ludowe zostały zastąpione przez ich zgeometryzowane i uproszczone formy. Na gurtach sklepiennych nawy wielickiej świątyni pojawiają się motywy kwiatowe przypominające barwne papierowe wycinanki, tak chętnie kolekcjonowane przez TPSS [il. 9]. Szukając środków wyrazu własnej sztuki, Bukowski poddawał się modnym tendencjom adaptacji motywów zdobnictwa wernakularnego, lecz nigdy nie stał się ich niewolnikiem. Związany z tradycją rodzimą, wprowadzał nowe formy, by stworzyć oryginalny, własny i niepowtarzalny „arsenał" ornamentów opartych na twórczo przetworzonych i stylizowanych formach roślinnych oraz ludowych, a jego „zapożyczenia" były odpowiedzią na słowa głównego teoretyka TPSS, Jerzego Warchałowskiego, który apelował: „ta sztuka prosta [ma] być dla nas tylko nauką i rozkazem, że tworzyć należy samodzielnie, że myśleć należy myślą własną, a natchnienia szukać we własnej duszy"[45].

Jednym z najważniejszych punktów programu TPSS była chęć zacieśniania kontaktów z rodzimym przemysłem, przy równoczesnym odrzuceniu wszelkich obcych produkcji i wzorów. W warunkach krakowskich proces ten – z uwagi na sytuację ekonomiczną Galicji około 1900 roku[46] – w dużej mierze musiano oprzeć na współpracy z niewielkimi warsztatami, a kooperacja polegała głównie na ogłaszaniu konkursów, dostarczaniu oryginalnych wzorów o narodowym charakterze oraz promowaniu uznanych artystów na stanowiska kierownicze[47]. Już

[45] J. Warchałowski, *O sztuce stosowanej*, Kraków 1904, s. 16.

[46] J. Purchla, *Jak powstał nowoczesny Kraków*, Kraków 1990 [wyd. II przejrz. i uzup.], s. 29–35.

[47] O inicjatywach TPSS w tym zakresie: A. Wójcik, *Działalność Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana (1901–1913) – próby nawiązania współpracy między producentami, projektantami i odbiorcami*, „Załącznik Kulturoznawczy", 6, 2019, s. 105–119, https://

7. Jan Bukowski, kościół rektoralny pw. Matki Boskiej Częstochowskiej przy Szpitalu Klinicznym im. dr. Józefa Babińskiego – dekoracja malarska prezbiterium: ściana południowa z tekstem *Bogurodzicy*, ok. 1925. Fot. Tadeusz Łyczakowski

w pierwszym roku działalności Towarzystwo przyjęło ofertę Włodzimierza Pohlmanna, właściciela warsztatów tkackich w Lipnicy w guberni kieleckiej, w kolejnym dostarczało wzory warsztatom Konstancji Lipowskiej w Nowym Sączu, a stałą współpracę nawiązało z warsztatami kilimkarskimi Antoniny Sikorskiej w Czernichowie[48]. TPSS współpracowało także, choć raczej okazjonalnie i bez większych sukcesów, z firmami stolarskimi. Ambitne zadanie już na samym początku działalności postawiła sobie Sekcja Przemysłowa, chcąca doprowadzić do podejmowania wspólnych inicjatyw przez artystów i producentów mebli „celem nadania przemysłowi stolarskiemu cech bardziej artystycznych i swojskich"[49]. Najwcześniej połączono siły z Krajową Szkołą Koszykarską w Skołyszynie, jednak pomimo pokładanych w tym nadziei nie zaowocowało to stałą współpracą. A kolejne działania, m.in. Franciszka Bruzdowicza, Józefa Czajkowskiego, Eugeniusza Dąbrowy-Dąbrowskiego, Karola Frycza, Karola Tichego, Edwarda Trojanowskiego, Henryka Uziembły czy Ludwika Wojtyczki, ograniczyły się jedynie do przygotowywania projektów, które realizowane były przez uznane krakowskie warsztaty stolarskie, m.in. Andrzeja Sydora, Józefa Zabrzdy (Zabżdy), Michała Pieli, braci Ligęzów czy Józefa Sperlinga[50]. I Jan Bukowski zaliczał się do tej grupy.

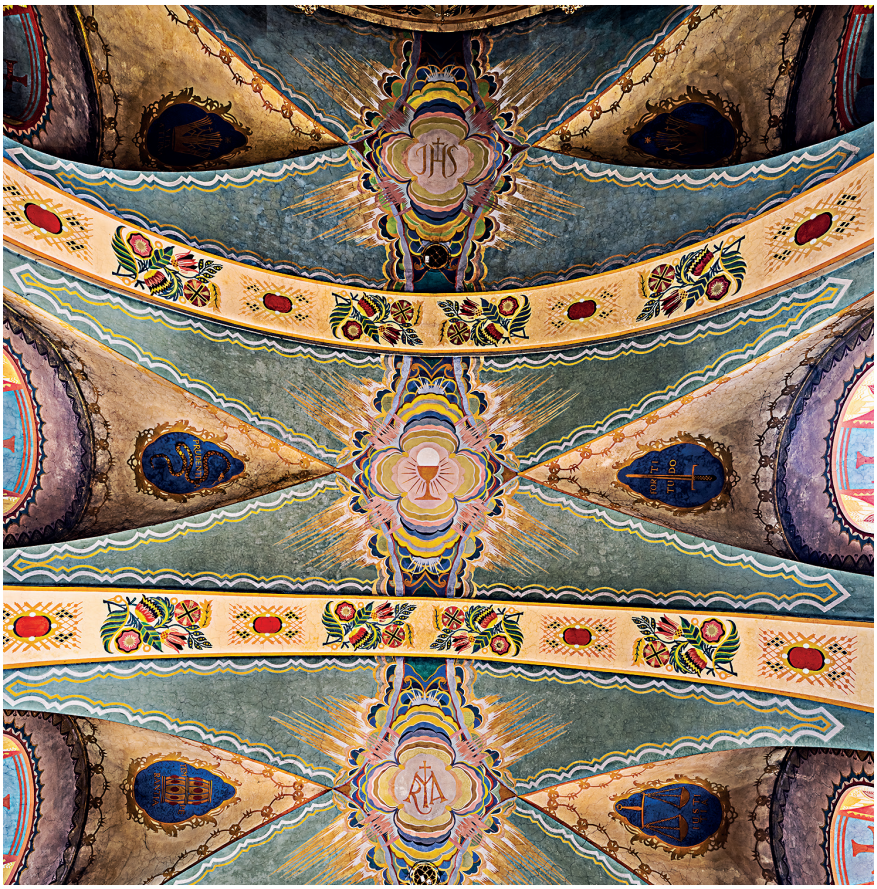
zalacznik.uksw.edu.pl/sites/default/files/zalacznik_2019_8.%20Wojcik.pdf (dostęp: 12.07.2023); eadem, *Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana*, s. 64–86 (jak w przyp. 30).

[48] *1901–2 Sprawozdanie Towarzystwa*, s. 10–12 (jak w przyp. 33). Na pionierską rolę TPSS w upowszechnieniu i wyniesieniu na wysoki poziom artystyczny sztuki tkackiej jako pierwsza zwróciła uwagę Irena Huml (*Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978, s. 39–41).

[49] *1901–2 Sprawozdanie Towarzystwa*, s. 9–10 (jak w przyp. 33).

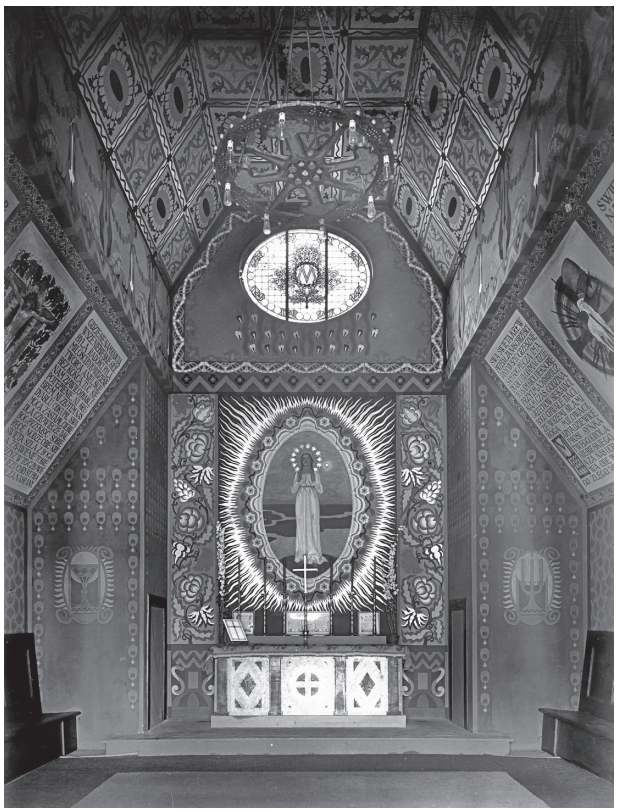
[50] A. Wójcik, *Działalność Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana*, s. 111–112 (jak w przyp. 47). Zagadnienie działalności artystów TPSS w zakresie dekoracji wnętrz i meblarstwa było przedmiotem badań Agaty Wójcik w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki „Ojcowie polskiego designu. Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana. Architektura wnętrz i meblarstwo". Pokłosiem jej prac badawczych jest szereg artykułów, które szczegółowo traktują

8. Jan Bukowski, domek loretański przy klasztorze oo. Kapucynów w Krakowie – fragment dekoracji malarskiej ściany zachodniej z przedstawieniem sceny *Zwiastowania*, 1925. Fot. Tadeusz Łyczakowski



9. Jan Bukowski, kościół klasztorny oo. Franciszkanów-Reformatów w Wieliczce, dekoracja malarska sklepienia nawy, 1928. Fot. Tadeusz Łyczakowski

10. Józef Czajkowski, kaplica domowa przy pawilonie głównym na Wystawie Architektury i Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym w Krakowie w 1912 roku. Fot. Antoni Pawlikowski, ze zbiorów Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, nr inw. MUJ 5590/F*



11. Jan Bukowski, kaplica domowa przy pawilonie głównym na Wystawie Architektury i Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym w Krakowie w 1912 roku – malarska dekoracja wnętrza i wyposażenie. Fot. Antoni Pawlikowski, ze zbiorów Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, nr inw. MUJ 570/F*

Zainteresował się meblarstwem i wyposażeniem wnętrz bardzo wcześnie, o czym świadczą wyszczególnione na zorganizowanej w 1902 roku wystawie TPSS w warszawskiej Zachęcie: „szafa do pokoju sypialnego, tył łóżka, wykonane przez stolarza Zabrzę [sic!] w Krakowie, według pomysłu i pod kierunkiem Jana Bukowskiego; jegoż pomysłu kafle do umywalni, wykonane w fabryce Niedźwiedzkiego i S-ki w Dębnikach pod Krakowem; do tego dekoracja ściany”[51]. Artysta, zachęcony pierwszymi sukcesami i nagrodami, włączył na stałe do swojej działalności projekty z zakresu stolarstwa[52]. Dziedzina ta nie stała się jednak nigdy wiodącą w niezwykle wszechstronnym *œuvre* Bukowskiego. Projektowane przez artystę meble (pojedynczo bądź całe garnitury), boazerie, a także konfesjonały, ołtarze czy ambony stawały się dopełnieniem zamierzonych całościowo, zgodnie z ideą *Gesamtkunstwerk*, wnętrz. Już w najwcześniejszych realizacjach Bukowskiego widoczne jest myślenie o wszystkich elementach składowych mebla czy wyrobu stolarskiego, czego przykładem jest zarówno komplet mebli do gabinetu z 1903 roku (zrealizowany dzięki środkom pozyskanym przez TPSS od anonimowego darczyńcy), jak i skrzynia ofiarowana w 1907 roku Elizie Orzeszkowej[53]. W pierwszym uwzględnił artysta dodatkowo projekty barwnych batików na aksamicie (inspiracją stały się dla niego motywy ludowych wycinanek, a technikę przejął ze sposobu barwienia pisanek), którymi wytapicerowano krzesła, oraz – stanowiących dodatkowy element dekoracyjny – mosiężnych gwoździ. Skrzynia natomiast – uznana przesadnie przez anonimowego redaktora „Nowości Ilustrowanych” za „jedno z najwybitniejszych dzieł polskiej sztuki stosowanej” – obita była haftowanym atłasem i „okuta w miedź, z wielkimi koralami zamiast gwoździ”[54]. Jak słusznie zauważa Wójcik, charakteryzując najwcześniejsze realizacje

o wybranych realizacjach TPSS, por. eadem, *Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana*, s. 18–20 (jak w przyp. 30) – tam szczegółowa bibliografia.

[51] *Katalog II-ej Wystawy*, s. 37, poz. 263 (jak w przyp. 16).

[52] Opracowany niedawno przez Agatę Wójcik temat ukazujący Jana Bukowskiego jako projektanta świeckich wnętrz i mebli jest pierwszym studium poświęconym tej gałęzi sztuki stosowanej w bogatym dorobku artysty. Nowe ustalenia autorki pozwalają dopełnić wciąż jeszcze fragmentaryczny i wymagający dalszych, pogłębionych badań stan wiedzy o tym artyście. Por. A. Wójcik, *Jan Bukowski – projektant wnętrz świeckich i mebli*, [w:] *Sztuka Jana Bukowskiego*, s. 225–242 (jak w przyp. 1).

[53] Na obiekty jako pierwsza zwróciła uwagę i opisała je Agata Wójcik; ibidem, s. 227.

[54] *Kraków Orzeszkowej*, „Nowości Ilustrowane”, 1907, nr 11, s. 2, fot. na s. 3.

12. Jan Bukowski, pokój panny w dworku na Wystawie Architektury i Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym w Krakowie w 1912 roku. Fot. Antoni Pawlikowski, ze zbiorów Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, nr inw. MUJ 587/F*

Bukowskiego, artysta wykorzystał osobiste studia nad ludowym rękodziełem i przejął „prostą, pozbawioną dekoracji formę sprzętów, natomiast motywów wywodzących się z ludowego zdobnictwa używał, projektując dekoracje, ale czynił to z umiarem”[55]. Tym samym wpisał się w działalność TPSS, którego i inni członkowie podejmowali się realizacji projektów mebli i wnętrz, twórczo czerpiąc ze sztuki ludowej, lecz jej nie kopiując.

Za najważniejsze projekty Bukowskiego z zakresu meblarstwa uznać trzeba realizacje bezpośrednio związane z inicjatywami Towarzystwa. Artysta już w 1911 roku rozpoczął przygotowania do jednego z największych wydarzeń wystawowych na terenach polskich pod zaborami, a mianowicie Wystawy Architektury i Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym, prezentowanej w Krakowie od maja do października 1912 roku [il. 10][56]. Bukowski zaprojektował całościowo wnętrze kaplicy, na które złożyły się: ścienne dekoracje malarskie, witraże, proste ławy o wysokich zapleckach, ołtarz oraz żyrandole [il. 11]. Zaś w pokoju panny, mieszczącym się w tzw. dworku podmiejskim autorstwa Józefa Czajkowskiego, znalazł się komplet mebli według pomysłu Bukowskiego składający się z łóżka z baldachimem, sekretarzyka, fotela i wiszącej szafki [il. 12][57]. Jeszcze w 1911 roku Urząd Miasta Krakowa zwrócił się do TPSS z propozycją urządzenia biur magistratu i sali posiedzeń rady miejskiej. Projekty przygotowane przez artystów ugrupowania: Eugeniusza Dąbrowę-Dąbrowskiego, Karola Frycza i Henryka Uziembłę – na pokoje prezydenta, wiceprezydentów i dyrektora magistratu, oraz Józefa Czajkowskiego – na salę posiedzeń i poczekalnię, pomimo uznania, jakie wzbudziły, nie mogły zostać wykonane z powodu zbyt wysokich kosztów[58]. W rezultacie urządzenie biur powierzono Janowi Bukowskiemu, który zaprojektował wnętrza gabinetu prezydenta i poczekalnię (zachowane do dzisiaj), a także biuro dyrektora magistratu[59].

[55] A. Wójcik, *Jan Bukowski – projektant wnętrz*, s. 228 (jak w przyp. 52).

[56] Wystawa powstała z inicjatywy TPSS, a zorganizowano ją wraz z Delegacją Architektów Polskich. Zob. M. Zientara, *Wystawa Architektury i Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym w Krakowie w 1912 r.*, „Krzysztofory. Zeszyty naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa”, 1991, nr 18, s. 100–110.

[57] Agata Wójcik dodaje do tego kompletu szafę na ubrania oraz stolik przyścienny i szczegółowo analizuje meble, wiążąc je z realizacjami twórców niemieckich i austriackich (m.in. z Richardem Riemerschmidem, Bruno Paulem, Carlem Witzmannem). Por. A. Wójcik, *Jan Bukowski – projektant wnętrz*, s. 228–229 (jak w przyp. 52).

[58] *X. Sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie. R. 1911*, Kraków 1912, s. 7.

[59] W realizacjach tych Agata Wójcik widzi wpływy biedermeieru i zapowiedź stylu *art déco* (gabinet prezydenta) oraz prostotę

13. Jan Bukowski, meble w poczekalni krakowskiego magistratu i w pokoju prezydenta miasta Krakowa, 1912. Fot. z „Sztuka Stosowana", 1913, z. 17, s. 7

Wykonawcami mebli byli krakowscy stolarze, m.in. Stefan Iglicki i Józef Czerski [il. 13].

Dla mebli autorstwa Bukowskiego przeznaczonych do wnętrz świeckich charakterystyczne były prosta forma i z czasem niemal zupełny brak zdobnictwa, ograniczonego jedynie do samych materiałów. Z ich oszczędnością czy wręcz surowością kontrastują projekty wyposażenia wnętrz sakralnych, których wybujałe formy dekoracyjne Bukowski opracowywał, wykorzystując przetworzone motywy roślinne i ornamentalne (także epoki gotyku, renesansu czy baroku); daleko posunięta stylizacja wyklucza czasem określenie ich proweniencji. Do najoryginalniejszych projektów Bukowskiego zaliczyć trzeba wyposażenie kaplicy Szkolnej w Nowym Sączu – ołtarz główny [il. 14], ambonę i żyrandole, a także stolarkę w kościele Jezuitów w Krakowie, zwłaszcza dekoracyjne zwieńczenia konfesjonałów [il. 15], oraz ołtarze główne w kaplicy w Kobierzynie i w kościele parafialnym pw. św. Rocha w Rzeszowie-Słocinie.

Pierwsze dziesięciolecie XX wieku to okres dynamicznego rozwoju grafiki. Zdobyte w tym zakresie doświadczenia oraz różnorakie próby realizacji zamysłów związane z nowymi możliwościami twórczymi dorowadziły do usamodzielnienia się grafiki jako dyscypliny artystycznej[60].

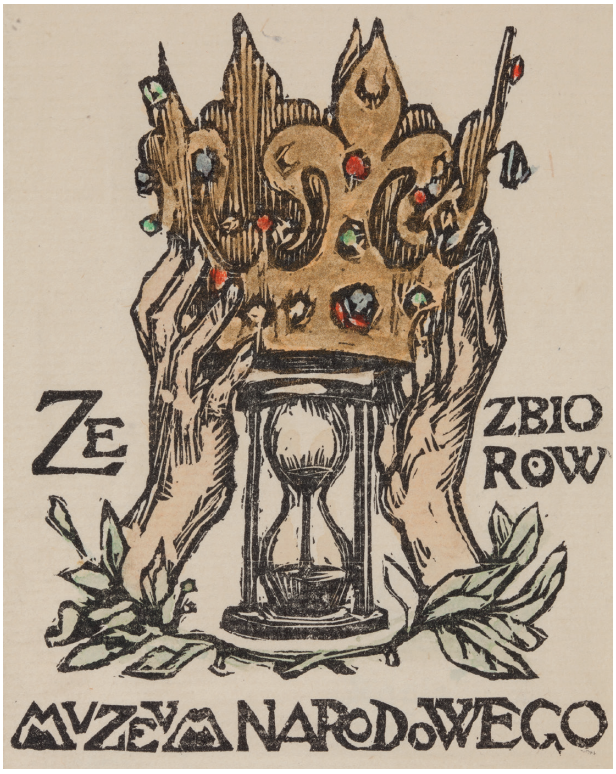
i masywność mebli charakterystyczne dla stylu Warsztatów Krakowskich (poczekalnia). Zob. A. Wójcik, *Jan Bukowski – projektant wnętrz*, s. 229–231, 235 (jak w przyp. 52).

[60] K. Czarnocka, *Początki nowoczesnej grafiki polskiej (lata 1890–1914)*, „Sztuka i Krytyka", 1956, nr 3/4, s. 139–175.

14. Jan Bukowski, kościół pw. św. Kazimierza (kaplica Szkolna) w Nowym Sączu – ołtarz główny, 1928. Fot. Tadeusz Łyczakowski

15. Jan Bukowski, kościół Jezuitów pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Krakowie – konfesjonały w nawie bocznej, 1921–1928. Fot. Tadeusz Łyczakowski

16. Jan Bukowski, ekslibris Muzeum Narodowego w Krakowie – klocek drzeworytniczy, 1902, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK III-kl.-902. Fot. Andrzej Chęć



17. Jan Bukowski, ekslibris Muzeum Narodowego w Krakowie, drzeworyt barwny, 1902, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK III-ryc.-7593. Fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie

W środowisku krakowskim to właśnie twórcy związani z Towarzystwem „Polska Sztuka Stosowana" byli głównymi inicjatorami upowszechnienia się grafiki, zwłaszcza grafiki książkowej i – traktowanej dotychczas marginalnie – grafiki użytkowej (kalendarze, plakaty, afisze reklamowe, zaproszenia itp.). Towarzystwo dążyło do podniesienia poziomu artystycznego rodzimego drukarstwa oraz ulepszenia jego techniki, a także nadania mu specyficznie polskiego charakteru. Drogą do osiągnięcia tych celów było organizowanie konkursów i wystaw, a przede wszystkim podejmowanie współpracy z krajowymi drukarniami, której przyświecało hasło „przemysł drukarski jest i powinien być sztuką"[61]. Do grona tych, którzy najżarliwiej zaangażowali się w ów proces, należał zdecydowanie Jan Bukowski[62]. Wykonywał on prace typograficzne dla drukarń m.in.: Władysława Anczyca, „Czasu", Literackiej, Narodowej, Władysława Teodorczuka, Piotra Laskauera w Warszawie czy Juliana Marchlewskiego w Monachium, czym przyczynił się do rozwoju sztuki drukarskiej w Polsce na poziomie artystycznym. Było to zgodne z przekonaniami głoszonymi przez Towarzystwo, a mianowicie, „że tylko należyte zrozumienie rzeczy przez wydawców i drukarzy, a przede wszystkim praca artystów na polu drukarstwa zapewnić mogą tej sztuce trwały rozwój w kierunku prawdziwie artystycznym i twórczym, rugując szablon, ślepe naśladownictwo i dążąc do wytworzenia odrębnego artystycznego typu książki polskiej"[63]. W ogłoszonym w 1902 roku przez grono przyjaciół Muzeum Narodowego w Krakowie za pośrednictwem TPSS konkursie na ekslibris tej instytucji Bukowski otrzymał pierwszą nagrodę [il. 16–17]. Ekspresyjny i nowatorski projekt o wymownej symbolice korony kazimierzowskiej wyłoniony został spośród kilkudziesięciu zgłoszonych prac i do dzisiaj uznawany jest za jeden z najpiękniejszych młodopolskich znaków własnościowych[64]. W latach 1904–1915 Bukowski pełnił funkcję kierownika Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Był to dla artysty najintensywniejszy okres jego działalności graficznej, który zaznaczył się szeregiem projektów opraw, okładek książek [il. 18], ilustracji, zdobników, inicjałów, sygnetów wydawniczych i drukarskich, ekslibrisów oraz artystycznie wykonanych druków akcydensowych, w tym plakatów

[61] J. Warchałowski, *Wystawa drukarska*, „Czas", 1905, nr 7, s. 3.

[62] Na temat Bukowskiego jako grafika i artysty książki zob. m.in. P. Smolik, *Jana Bukowskiego prace graficzne* (jak w przyp. 1); M. Bukowski, *O Janie Bukowskim*, s. 129–224 (jak w przyp. 26) oraz P. de Bończa Bukowski, *W kręgu sztuki*, s. 37–54 (jak w przyp. 21).

[63] *Wystawa drukarska urządzona staraniem Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana" w dawnym pałacu hr. Czapskich w Krakowie od 24 grudnia 1904 do 10 lutego 1905 r.*, Kraków 1904, s. 8.

[64] K. Podniesińska, *Ekslibris młodopolski*, [w:] M. Czubińska, K. Podniesińska, *Ekslibris polski. Między herbem a obrazem*, Kraków 2016, s. 62.

18. Jan Bukowski, okładka *Dialogów o sztuce* Oscara Wilde'a, 1906, cynkografia, druk trójbarwny wypukły, własność prywatna. Fot. Irena Buchenfeld

[il. 19] czy reklam [il. 20][65]. Zaprojektował też wówczas (1906) ekslibris Biblioteki Jagiellońskiej, który dotąd umieszczany jest na wszystkich jej woluminach [il. 21].

Kolejnym przejawem zacieśnienia współpracy „Polskiej Sztuki Stosowanej" z przemysłem jest zaangażowanie artystów Towarzystwa w działania Krakowskiego Zakładu Witrażów i Mozaiki Stanisława Gabriela Żeleńskiego (zresztą sam zakład był członkiem TPSS). I tutaj uwidoczniła się postać Bukowskiego, który został pierwszym kierownikiem artystycznym firmy (po nim kolejno Stefan Matejko i Henryk Uziembło). Budynek, w którym mieści się do dziś firma witrażownicza (a od 2004 roku także Muzeum Witrażu), zaprojektował Ludwik Wojtyczko, a głównymi projektodawcami witraży i mozaik realizowanych w firmie Żeleńskiego byli (poza wymienionymi wcześniej kierownikami): Wyspiański, Józef Mehoffer, Józef Czajkowski, Frycz, Jastrzębowski, Karol Maszkowski,

[65] Por. P. Smolik, *Jana Bukowskiego prace graficzne*, s. 28–37 (jak w przyp. 1); książka zawiera spis (wymagający jednak weryfikacji, ze względu na braki i nieścisłości) prac graficznych Bukowskiego w układzie chronologicznym. Z kolei wykaz prac artysty związanych ze sztuką książki opracował Marcin Bukowski (*O Janie Bukowskim*, s. 190–210 [jak w przyp. 26]).

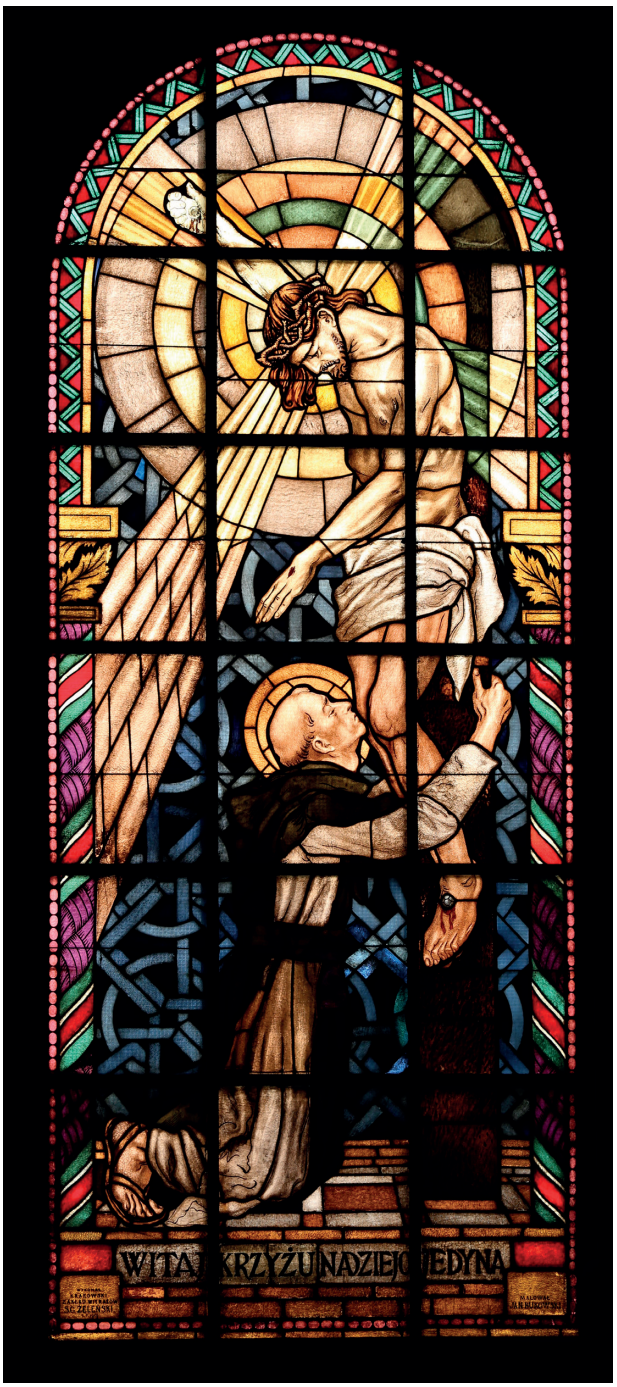
19. Jan Bukowski, plakat Pierwszej Wystawy Współczesnej Sztuki Kościelnej w Krakowie, 1911, litografia barwna, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK III-af-573. Fot. Patryk Jezierski

20. Jan Bukowski, druk reklamowy Drukarni Literackiej w Krakowie, między 1903 a 1910, litografia barwna, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK III-ryc.-33633. Fot. Ignacy Pelikan-Krupiński

21. Jan Bukowski, ekslibris Biblioteki Jagiellońskiej, 1906. Fot. Irena Buchenfeld

23. Jan Bukowski, kalendarz na rok 1909 z reklamą Krakowskiego Zakładu Witrażów i Mozaiki S.G. Żeleński, 1908, linoryt, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK III-ryc.-20458. Fot. Maciej Plewiński

22. Jan Bukowski, projekt trójdzielnego witraża do drzwi wejściowych Krakowskiego Zakładu Witrażów i Mozaiki S.G. Żeleński, 1907. Fot. z „Sztuka Stosowana", 1908, z. 11, s. 49



24. Jan Bukowski, *Wizja św. Bernarda z Clairvaux*, witraż z kościoła oo. Cystersów pw. Matki Boskiej Wniebowziętej i św. Wacława w Krakowie-Mogile, 1919, Krakowski Zakład Witrażów i Mozaiki S.G. Żeleński. Fot. Corpus Vitrearum Polska, Grzegorz Eliasiewicz i Rafał Ochęduszko

Franciszek Mączyński, Antoni Procajłowicz, Tetmajer, Tichy, Trojanowski – wszyscy związani z Towarzystwem. Bukowski kierował zakładem Żeleńskiego niewiele ponad półtora roku; ze względów zdrowotnych zrezygnował z tej funkcji w październiku 1908. Rok wcześniej zaprojektował wnętrze klatki schodowej kamienicy będącej siedzibą zakładu – dekoracyjne fryzy ornamentalne zdobiące ściany oraz drewnianą balustradę schodów, a także stanowiący wizytówkę firmy witraż reklamowy do bramy frontowej budynku [il. 22][66]. Opracowany wówczas znak firmowy (używany zresztą w nieco uproszczonej formie do dziś) umieszczany był odtąd na wszystkich drukach towarzyszących działalności zakładu (również w formie pieczęci), a dodatkowo Bukowski zaprojektował także kalendarz z reklamą zakładu na rok 1909 [il. 23].

Pomimo że Bukowski ustąpił z funkcji kierownika zakładu, zdecydowaną większość zaprojektowanych przez artystę witraży zrealizowała firma Żeleńskiego[67]. Nie ma bezpośrednich źródeł, które wskazywałyby, że podejmowane przez Bukowskiego zlecenia z zakresu witrażownictwa odbywały się za pośrednictwem Towarzystwa, jednak każda inicjatywa zmierzająca do podniesienia poziomu sztuki w Polsce, także kościelnej, znajdowała uznanie w kręgach ugrupowania. Spośród niezwykle bogatej spuścizny witrażowej Bukowskiego na uwagę zasługują: przedstawienie *Wizji św. Bernarda z Clairvaux* (1919) z kaplicy Pana Jezusa Ukrzyżowanego w kościele oo. Cystersów w Mogile [il. 24]; dwa witraże z przedstawieniami patronów Polski – św. Stanisława ze Szczepanowa i św. Wojciecha – w prezbiterium drewnianego kościoła pw. św. Wojciecha w Kąclowej (1927) oraz witraże dla dwóch podkrakowskich kościołów: Bożego Ciała w Słomnikach i parafialnego w Proszowicach[68]. Bukowski był też twórcą zespołu kilkudziesięciu witraży w kościele pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Sosnowcu (zrealizowanych w latach 1935–1939)[69]. Z początku lat czterdziestych pochodzą natomiast witraże z krakowskiego kościoła pw. św. Szczepana [il. 25][70]. Według projektów artysty wyko-

[66] Pierwotny witraż skradziono. W 2001 roku został on odtworzony według zachowanego oryginalnego projektu Bukowskiego i umieszczony w drzwiach bramy.

[67] Sztuka witrażowa Bukowskiego doczekała się ostatnio opracowania w postaci artykułu Grażyny Fijałkowskiej, która zaprezentowała w ujęciu katalogowym wszystkie rozpoznane przez siebie witraże artysty – zarówno sakralne, jak i świeckie. Zob. G. Fijałkowska, *Witraże Jana Bukowskiego*, [w:] *Sztuka Jana Bukowskiego*, s. 243–300 (jak w przyp. 1).

[68] W proszowickiej farze zachował się zespół oryginalnych witraży z lat 1936–1937 z postaciami świętych i błogosławionych polskich: bpa Stanisława, Kingi, Jacka, Wojciecha, królowej Jadwigi, Jana Kantego, Stanisława Kostki i Kazimierza, oraz wizerunkami św. św. Jana Chrzciciela i Marcina. Zob. M. Kornecki, *Zabytki sztuki*, [w:] *Proszowice. Zarys dziejów do 1939 roku*, red. F. Kiryk, Kraków 2000, s. 417 oraz A. Młodzikowska, *Polskie Deesis*, s. 26–39 (jak w przyp. 1).

[69] D. Sawicka-Oleksy, *Polichromia Włodzimierza Tetmajera i Henryka Uziembły w kościele Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Sosnowcu*, [w:] *Z dziejów sztuki Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego*, red. E. Chojecka, Katowice 1982 (= Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, 494), s. 162.

[70] Wspólnie z Bukowskim prace projektowe prowadzili Józef Januszewski (witraże w apsydzie) oraz Józef Pankowski. Zob. M. Rożek, B. Gondkowa, *Leksykon kościołów Krakowa*, Kraków 2003, s. 169; *Korpus witraży z lat 1800–1945 w kościołach*

25. Jan Bukowski, *Serce Jezusa*, witraż z kościoła parafialnego pw. św. Szczepana w Krakowie, 1941, Krakowski Zakład Witrażów i Mozaiki S.G. Żeleński. Fot. Corpus Vitrearum Polska, Grzegorz Eliasiewicz i Rafał Ochęduszko

nano witraże do okien w prezbiterium kościoła Jezuitów w Krakowie ukazujące „Żywot Chrystusa Pana, zaczynając od Zwiastowania, a kończąc na Zesłaniu Ducha Św."[71]. Jak dotąd, witraże te znane były jedynie z lakonicznych opisów i czarno-białych reprodukcji dwóch kartonów[72], gdyż oryginalne przeszklenia uległy zniszczeniu w 1945 roku. Od niedawna Muzeum Narodowe w Krakowie jest w posiadaniu czterech kartonów projektowych, które dają wyobrażenie o niezachowanych dziełach [il. 26a–d].

Bukowski, jako doświadczony kierownik artystyczny kilku zakładów i instytucji, inspirowany dodatkowo rezultatami inicjatyw, które TPSS podejmowało w celu promowania uznanych twórców na stanowiska kierownicze, postanowił nawiązać stałą współpracę z Karolem Orleckim[73], właścicielem Zakładu Malarskiego w Krakowie, specjalizującego się w „polichromii kościołów" [il. 27]. Takie posunięcie wiązało się z rozszerzeniem przez Bukowskiego działalności na polu dekoracyjnego malar-

rzymskokatolickich metropolii krakowskiej i przemyskiej, t. 1: *Archidiecezja krakowska. Dekanaty krakowskie*, oprac. D. Czapczyńska-Kleszczyńska, T. Szybisty, Kraków 2014, s. 267–268, il. na s. 273, 278–279, 281, 283.

[71] Prace nad realizacją witraży prowadzone były przez zakład Żeleńskich od marca 1923 do końca pierwszego kwartału roku następnego. Zob. J.L. Kontkowski, *Jezuicki kościół Serca Jezusa w Krakowie*, Kraków 1995 (= Studia i Materiały – Instytut Kultury Religijnej, 5), s. 299.

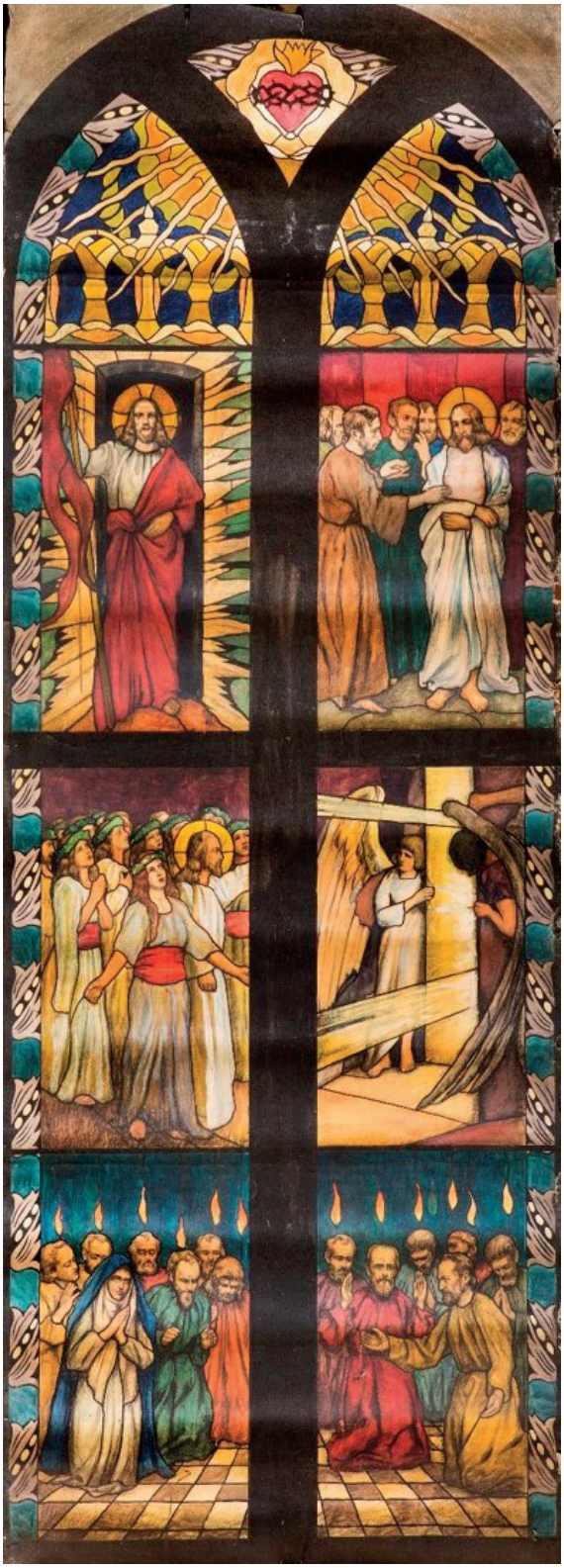
[72] Reprodukcje w: F. Klein, *Zarys historyczny Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka"*, [w:] *„Sztuka" 1897–1922*, red. J. Bukowski, S. Filipkiewicz, I. Pieńkowski, Kraków 1922, s. VIII.

[73] Karol Orlecki (ur. 28 VI 1881 – zm. 7 XII 1953) – mistrz malarski, prezes Związku Cechów, radca Izby Rzemieślniczej oraz radca Towarzystwa Dobroczynności w Krakowie, członek wielu stowarzyszeń kulturalnych i społecznych.

a) sceny: *Zwiastowanie*, *Boże Narodzenie*, *Pokłon Trzech Króli*, nr inw. MNK III-r.a-25551

b) sceny: *Jezus nauczający w świątyni*, *Chrzest Chrystusa w Jordanie*, *Burza na jeziorze Genezaret*, *Maria Magdalena obmywająca stopy Jezusa*, *Przemienienie Pańskie*, nr inw. MNK III-r.a-25552

c) sceny: *Modlitwa w Ogrójcu*, *Pocałunek Judasza*, *Ecce Homo*, *Upadek Jezusa pod krzyżem*, nr inw. MNK III-r.a-25553



d) sceny: *Zmartwychwstanie*, *Jezus ukazujący się apostołom* (*Niewierny Tomasz*), *Wniebowstąpienie*, *Zesłanie Ducha Świętego*, nr inw. MNK III-r.a-25554

26. Jan Bukowski, kartony wykonawcze witraży do okien prezbiterium kościoła Jezuitów pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Krakowie, 1923–1924, farba wodna, pastel, węgiel na papierze, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Fot. Bartosz Cygan (a, b, c); Corpus Vitrearum Polska, Grzegorz Eliasiewicz i Rafał Ochęduszko (d)

ZAKŁAD MALARSKI
KAROLA ORLECKIEGO
TEL. 15.20. KRAKÓW, UL. BISKUPIA 16. TEL. 15.20.
Wykonuje POLICHROMJE KOŚCIOŁÓW od najskromniejszych do najbogatszych wedle oryginalnych projektów i pod artystycznem kierownictwem
JANA BUKOWSKIEGO
Profesora Państw. Szkoły Przemysłu artyst. w Krakowie

27. Nagłówek papieru firmowego Zakładu Malarskiego Karola Orleckiego, druk ulotny, ok. 1930, ze zbiorów autorki. Fot. Irena Buchenfeld

28. Jan Bukowski, kościół Jezuitów pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Krakowie – dekoracja malarska sklepienia nawy głównej, 1914–1918. Fot. Irena Buchenfeld

stwa ściennego, które od początku kariery twórcy stanowiło obok grafiki główną dziedzinę jego artystycznej wypowiedzi. Zapoczątkowana w roku 1912 dekoracją kaplicy domowej na Wystawie Architektury i Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym w Krakowie, aktywność ta trwała prawie trzydzieści lat. Bukowski był projektodawcą dekoracji malarskich realizowanych przez zakład Orleckiego oraz kierownikiem artystycznym nadzorującym zlecone mu prace malarskie i renowacyjno-konserwatorskie. O ile mi wiadomo, była to jedyna tego rodzaju spółka działająca podówczas w Krakowie. Dekoracje malarskie ich autorstwa ozdobiły wiele świątyń zarówno w Krakowie, jak i poza nim, m.in.:

29. Jan Bukowski, kościół pw. św. Kazimierza (kaplica Szkolna) w Nowym Sączu – dekoracja malarska sklepień, 1925–1926. Fot. Tadeusz Łyczakowski

kościół opacki Cystersów w Szczyrzycu, jezuicki kościół pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Krakowie [il. 28], kościół klasztorny Cystersów w Mogile, kościół Podwyższenia Krzyża św. i Narodzenia NMP w Radomsku, domek loretański przy klasztorze Kapucynów w Krakowie, dwie świątynie Nowego Sącza: kościół pw. św. Kazimierza [il. 29] i kolegiatę św. Małgorzaty, kościół oo. Franciszkanów-Reformatów w Wieliczce, kilka kaplic krakowskiego kościoła Mariackiego [il. 30], kaplicę byłego klasztoru ss. Koletek w Krakowie, a także kościół pw. Wniebowzięcia NMP i św. Jana Chrzciciela w Proszowicach [il. 31].

Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana", jako jedyne wówczas spośród pokrewnych polskich ugrupowań, wydawało własne pismo ilustrowane[74]. Ukazywało się ono w latach 1902–1913 w zeszytach (ogółem siedemnastu), początkowo jako „Materiały. Wydawnictwo Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana w Krakowie", a od 1906 roku pod zmienionym tytułem – „Sztuka Stosowana". Jego znakomita szata edytorska, opracowywana przy wyłącznym udziale artystów TPSS, łączyła się z przemyślanym doborem materiału ilustracyjnego. Wydawnictwo nie miało

[74] A. Wójcik, *Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana*, s. 55–63 (jak w przyp. 30).

30. Jan Bukowski, kaplica św. Wawrzyńca w kościele Mariackim w Krakowie – dekoracja malarska sklepienia i górnych partii ścian, 1930. Fot. Piotr Guzik

31. Jan Bukowski, kościół pw. Wniebowzięcia NMP i św. Jana Chrzciciela w Proszowicach – dekoracja malarska wnętrza i witraże w prezbiterium, 1935–1936. Fot. Tadeusz Łyczakowski

32. Jan Bukowski, okładka czasopisma „Materiały. Wydawnictwo Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana w Krakowie", 1903, z. 3. Fot. Irena Buchenfeld

33. Jan Bukowski, inicjały zaprojektowane dla Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Fot. za „Sztuka Stosowana", 1907, z. 10, s. 43

celu naukowego: nie prowadzono pogłębionych badań nad zamieszczanym materiałem, nie opatrywano go komentarzem (poza informacjami dotyczącymi autorstwa, proweniencji, techniki wykonania; co bardzo istotne, kładziono nacisk na odnotowanie imion i nazwisk rzemieślników – wykonawców realizujących powierzone im przez artystów projekty), nie starano się systematyzować gromadzonego materiału, a jedynym kryterium doboru była chęć wywołania „wrażeń artystycznych i wydobycie artystycznych pierwiastków z pewnej dziedziny zjawisk"[75]. Redakcja spoczywała w zasadzie w rękach głównego teoretyka grupy, Jerzego Warchałowskiego, współpracującego początkowo z Edwardem Trojanowskim, a po jego wyjeździe z Krakowa z Józefem Czajkowskim, Janem Bukowskim i innymi członkami Towarzystwa. Bukowski zaprojektował kilka okładek czasopisma [il. 32], a przy ostatnich numerach czuwał osobiście nad składem, gdyż odbitki przygotowywano w Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego[76], której Bukowski był wówczas kierownikiem. Zgodnie z zapowiedzią czasopismo starało się obok tematyki ludowej prezentować współczesne dokonania. Z biegiem czasu szala tych zainteresowań przechyliła się wyraźnie w stronę współczesnej architektury, architektury wnętrz i szeroko pojmowanej sztuki stosowanej. Przeglądając poszczególne numery czasopisma, niejednokrotnie natrafić można na reprodukcje dzieł Bukowskiego, jak choćby przygotowane dla drukarni uniwersyteckiej inicjały [il. 33] czy wykonane przez artystę prace dekoracyjne w zabytkowym kościele pw. św. Stanisława BM w Skrzyszowie pod Tarnowem [il. 34] oraz kościele pw. św. Józefa w Krakowie.

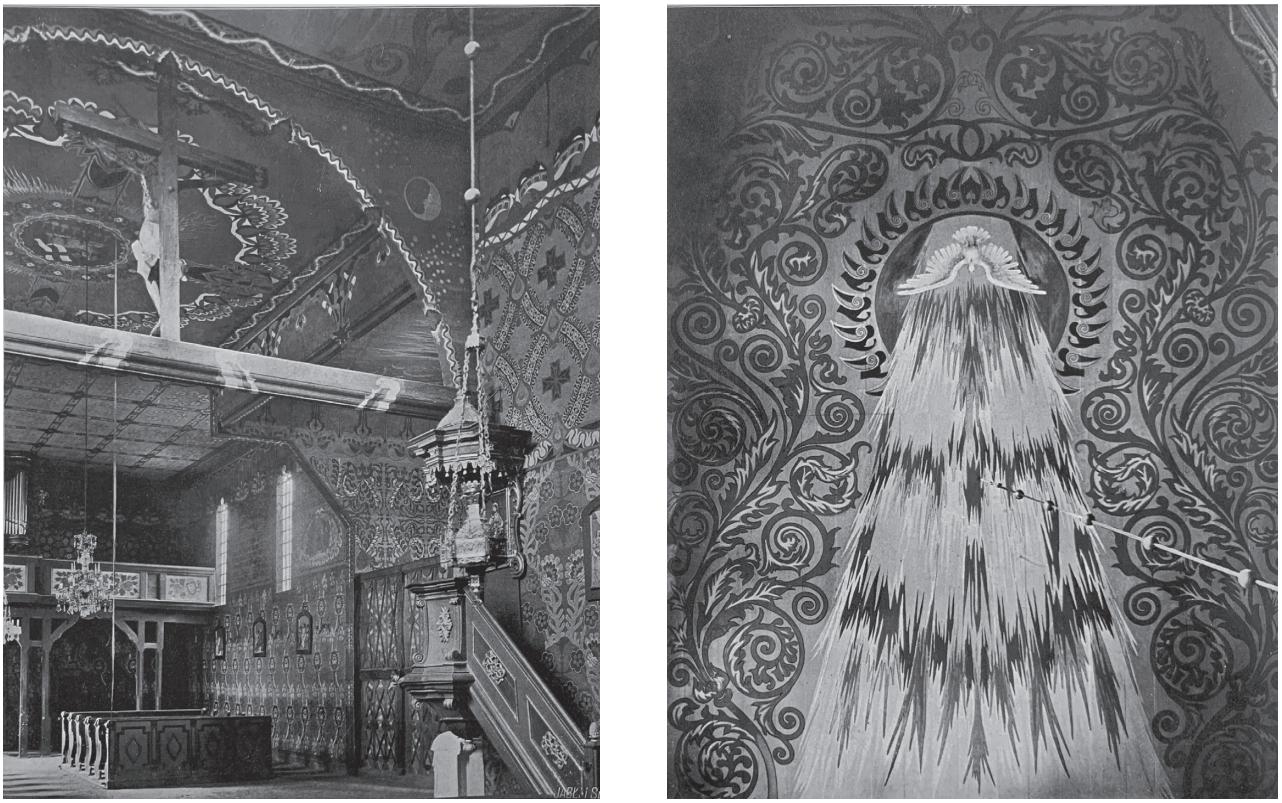
Jednym z celów TPSS było – według Edwarda Trojanowskiego – „wytworzenie w ciągu lat odrębności sztuki polskiej w każdej rzeczy, na której sztuka piętno swoje położyć może"[77]. Zaangażowanie Jana Bukowskiego w jego realizację objawiło się w aktywnym uczestnictwie artysty w organizowanych przez Towarzystwo konkursach. Ogłaszano je, by wspierać polską sztukę stosowaną i rozwijać produkcję rzeczy artystycznych, które zastąpić miały wszechobecną tandetę zagranicznych wzorów, chętnie wykorzystywanych przez rodzimych rzemieślników[78]. Każdego roku (do 1909) Towarzystwo rozstrzygało co naj-

[75] *II. Sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana" w Krakowie. 1903*, Kraków 1904, s. 13.

[76] Zeszyty od I do XI oraz XIII i XIV wydrukowano w Drukarni Anczyca w Krakowie.

[77] E. Trojanowski, *Głos z obozu o sztuce stosowanej*, „Gazeta Polska", 1902, nr 23, s. 1.

[78] Niewątpliwe najczęściej ogłaszano konkursy z dziedziny rzemiosła artystycznego, jednak nie brak inicjatyw Towarzystwa w zakresie architektury. Zob. J.S. Wroński, *Inicjatywy krakowskiego Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana" w zakresie architektury*



34. Jan Bukowski, dekoracje malarskie kościoła pw. św. Stanisława BM w Skrzyszowie pod Tarnowem. Fot. za „Sztuka Stosowana", 1911, z. 15, s. 11

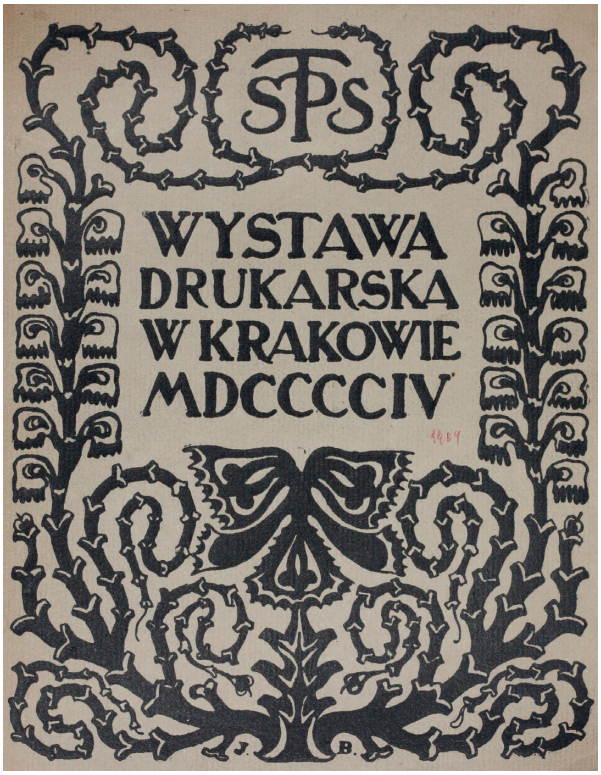
mniej kilka konkursów (wszystkie skrzętnie odnotowywano w sprawozdaniach), a Bukowski często znajdował się w gronie zwycięzców bądź wyróżnionych. I tak poza zwycięstwem konkursu na ekslibris Muzeum Narodowego w Krakowie został wyróżniony nagrodami: w 1903 roku za projekty inicjałów dla warszawskiej drukarni Piotra Laskauera i S-ki oraz w tzw. konkursach „ściślejszych" za okładkę do III zeszytu „Materiałów" i bilet na rok 1904 dla członków Towarzystwa, zaś w 1905 wygrał konkurs na okładkę, ekslibris, znak księgarski i papier okładkowy do wydawnictwa Hermana Altenberga pt. *Kultura polska*. W kolejnym otrzymał najwyższą nagrodę za afisz dla Browaru Książąt Sanguszków w Tarnowie, a w 1908 roku drugą za afisz wystawy przemysłu i rolnictwa w Krakowie.

Wreszcie wspomnieć trzeba o wystawach Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana". Bogatą kolekcję pieczołowicie zbieranych „okazów" można było oglądać bezpłatnie w siedzibie Towarzystwa, a zatem początkowo w Sukiennicach, przy Muzeum Narodowym w Krakowie, a następnie w lokalu własnym przy ul. Wolskiej 14 i krótko na ulicach Wiślnej 9 i Biskupiej 5. Poza tą stałą ekspozycją TPSS zorganizowało szereg wystaw prezentujących zarówno zebrany „materiał ludowy i historyczny", jak i „usiłowania współczesne"[79]. Głównym ich celem było zaznajomienie jak najszerszej publiczności z osiągnięciami artystów na polu sztuki stosowanej i wywołanie dyskusji na temat miejsca sztuki użytkowej pośród sztuk pięknych. Pierwsze wystawy odbyły się kolejno w Krakowie i Warszawie (1902)[80] oraz ponownie w Krakowie (1903), a ich odbiór budził skrajne emocje: od zachwytów i pełnego uznania po krytykę. Szerokim echem odbiła się zorganizowana pod koniec 1904 roku przy współpracy z Muzeum Narodowym w Krakowie wystawa drukarska [il. 35]. Jan Bukowski był jej współorganizatorem i członkiem komisji rozpoznawczej przyjmującej druki na ekspozycję. Sam zaś zaprezentował na niej wiele prac, spośród których największym uznaniem cieszyły się m.in. projekty książek: Jana Wroczyńskiego *Gawoty gwiezdne*, Włodzimierza Tetmajera *Ubiory ludu polskiego* i Adolfa Neuwert-Nowaczyńskiego *Smocze gniazdo* [il. 36], a także afisz Wystawy Ogrodniczej w Krakowie [il. 37]. Dowodem odniesionego sukcesu było wyróżnienie Bukowskiego – przyznanym *ex aequo* ze Stanisławem Wyspiańskim – srebrnym medalem (złotego nie nadano). Kolejne

świeckiej i sakralnej (1901–1914), „Rocznik Krakowski", 59, 1993, s. 99–115.

[79] Każde z przedsięwzięć wystawienniczych znalazło omówienie w drukowanych przez TPSS sprawozdaniach. Osobne studia poświęciła poszczególnym wystawom Agata Wójcik, szczegółowo charakteryzując ich organizację, specyfikę i rolę, jaką odegrały w procesie upowszechniania polskiej sztuki stosowanej; zob. A. Wójcik, *Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana*, s. 97–180 (jak w przyp. 30).

[80] I. Huml, *Zachęta eksponuje sztukę stosowaną (wokół wystawy 1902 roku)*, [w:] *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Materiały z sesji*, red. J. Sosnowska, Warszawa 1993, s. 59–67.



35. Jan Bukowski, okładka katalogu Wystawy Drukarskiej w Krakowie 1904/1905. Fot. za *Prace graficzne Jana Bukowskiego*, oprac. P. Smolik, Łódź 1930

36. Jan Bukowski, okładka książki Adolfa Neuwert-Nowaczyńskiego *Smocze gniazdo*, 1905. Fot. za *Prace graficzne Jana Bukowskiego*, oprac. P. Smolik, Łódź 1930

37. Jan Bukowski, plakat Wystawy Ogrodniczej w Krakowie, 1904, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK-III-af-424. Fot. Ignacy Pelikan-Krupiński

lata obfitowały w liczne działania wystawiennicze TPSS[81]. Niemal we wszystkich zaznaczył swoją obecność Jan Bukowski, prezentując dokonania z zakresu grafiki książkowej, sztuki plakatu oraz dekoracyjnego malarstwa monumentalnego (projekty polichromii i witraży)[82].

Wyjątkowe znaczenie, głównie ze względu na silnie demokratyczny wydźwięk i podjęcie problematyki nowoczesnej architektury wnętrz, miała zainicjowana i zorganizowana przez Towarzystwo przy współudziale Delegacji Architektów Polskich – Wystawa Architektury i Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym w 1912 roku [il. 38]. Prezentowała ona wzorcowe modele mieszkań dla wszystkich warstw społecznych w duchu ideologii miasta ogrodu Ebenezera Howarda. Jan Bukowski zajął się zarówno

[81] A. Wójcik, *„Czegoś podobnego dotychczas w Warszawie nie było". Wystawa Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana w Zachęcie w 1908 r.*, „Biuletyn Historii Sztuki", 81, 2019, nr 2, s. 253–273 oraz eadem, *Projekty wnętrz i mebli zaprezentowane na „Wystawie architektury i wnętrz w otoczeniu ogrodowym" w Krakowie w 1912 roku*, „Roczniki Humanistyczne", 67, 2019, z. 4, s. 109–140.

[82] W tym miejscu nadmienić trzeba, że Bukowski brał czynny udział w wielu wystawach w kraju i za granicą, co odnotowuje A.M. Gola (*Jan Bukowski – synteza sztuk*, s. 77–84 [jak w przyp. 1]).

przygotowaniem wystawy jako członek komitetu organizacyjnego z ramienia TPSS, jak i opracowaniem projektów wybranych wnętrz.

W przywoływanej wielokrotnie monografii TPSS Agata Wójcik, zamykając prezentację dokonań stowarzyszenia na omówieniu kwestii związanych z organizacją wystawy krakowskiej w 1912 roku i aktywnym udziałem w niej artystów z kręgu ugrupowania, podkreśla, że „była to ostatnia i równocześnie wieńcząca działalność TPSS ekspozycja”[83]. Kresu istnienia Towarzystwa monografistka upatruje w jego akcesie do utworzonych z inicjatywy Muzeum Techniczno-Przemysłowego i przy nim działających Warsztatów Krakowskich (WK) na początku 1914 roku. Autorka podążyła – niesłusznie jednak, co postaram się udowodnić – za ustaleniami pierwszej badaczki polskiej sztuki stosowanej XX wieku, Ireny Huml[84]. Przy czym zdaje się nie zauważać informacji, które monografistka Warsztatów Krakowskich zawarła we wznowionej i uzupełnionej w 2009 roku książce, gdzie czytamy: „Ostatnim udokumentowanym akcentem działalności organizacyjnej Towarzystwa był udział w Krajowej Wystawie Kilimów Dawnych i Współczesnych we Lwowie pod koniec roku 1913” – i dalej, nie do końca zgodnie z faktami:

> Był to czas, kiedy inicjatywę przejmowało organizowane już Stowarzyszenie Warsztaty Krakowskie, do którego Polska Sztuka Stosowana zwróciła się z propozycją „połączenia wysiłków”. W roku 1913 doszło do formalnego przystąpienia na prawach członka do nowej grupy. Kilkunastu artystów Warsztatów przyjęło fikcyjne funkcje we władzach TPSS, lecz nie przyniosło to żadnych wspólnych inicjatyw. W ramach wymiany Jerzy Warchałowski został wybrany przewodniczącym Rady Nadzorczej Warsztatów Krakowskich. Dwunastoletni okres działalności Polskiej Sztuki Stosowanej dobiegał wówczas końca, chociaż formalnie nadal istniała, wspominana w kronice pisma „Architekt”[85].

Istniała, i to nie tylko formalnie. TPSS nie zostało rozwiązane, stało się jedynie oficjalnym członkiem Warsztatów na początku 1914 roku[86]. Co więcej, pozostało odrębną prawnie jednostką organizacyjną podejmującą inicjatywy zarówno własne, jak i w kooperatywie z innymi stowarzyszeniami, zakładami czy instytucjami.

38. Józef Czajkowski, plakat Wystawy Architektury i Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym w Krakowie, 1912, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK-III-af-591. Fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie

W Krakowie współpraca ta skoncentrowana była na zacieśnianiu więzi zarówno z Warsztatami (o czym poniżej), jak i z Muzeum Techniczno-Przemysłowym. To ostatnie powołane zostało w roku 1868 z inicjatywy Adriana Baranieckiego (1828–1891) i – obok gromadzenia, przechowywania i udostępniania opracowanych zbiorów – przyczyniało się działalnością popularyzatorską oraz edukacyjną do szerzenia reformy rzemiosła i przemysłu artystycznego[87]. Dzieje instytucji są doskonale znane dzięki badaniom m.in. Bolesławy Kołodziejowej, Zbigniewa

[83] A. Wójcik, *Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana*, s. 168 (jak w przyp. 30). W licznych publikacjach traktujących o TPSS badaczka powtarza to przekonanie, a nawet wyznacza datę kończącą działalność stowarzyszenia na rok 1913.

[84] I. Huml, *Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 191; eadem, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, s. 38–41 (jak w przyp. 48).

[85] Eadem, *Warsztaty Krakowskie*, w: *Warsztaty Krakowskie 1913–1926*, red. M. Dziedzic, Kraków 2009, s. 40.

[86] Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk (dalej: ZB ISPAN), nr inw. 800/2, „Protokoły Rady Nadzorczej Warsztatów Krakowskich”, k. 13.

[87] W muzeum organizowano kursy handlowe dla młodzieży (z bezpłatnymi wejściówkami), niedzielne wykłady dla rzemieślników, w 1870 roku utworzono Wyższy Zakład Naukowy dla Mężczyzn (istniał zaledwie siedem lat); wielką ambicją Baranieckiego było kształcenie kobiet – prowadzone początkowo nieregularnie cykle wykładów wobec wciąż rosnącego zainteresowania przekształcone zostały w Wyższe Kursy dla Kobiet im. Baranieckiego, zwane popularnie „Baraneum” (w kursach tych uczestniczyły m.in.: Olga Boznańska, Aniela Pająkówna, Teofila Certowiczówna, Bronisława Rychter-Janowska, Halina Miączyńska). Zob. J. Rostafiński, *Adrian Baraniecki, twórca Muzeum Przem. 1828–1891*, „Przemysł i Rzemiosło”, 1, 1921, nr 1, s. 4–8; J. Kras, *Wyższe Kursy dla Kobiet im. A. Baranieckiego w Krakowie 1868–1924*, Kraków 1972 (= Biblioteka Krakowska, 114); A. Szczerski, *Wzorce tożsamości*, s. 215–218 (jak w przyp. 31).

Beiersdorfa czy Ewy Manikowskiej[88]. Warto jednak zwrócić uwagę na kilka elementów łączących Muzeum i Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana".

Wspólnym mianownikiem obu instytucji był charakter gromadzonych przez nie zbiorów. W muzeum został utworzony dział etnografii polskiej, w którym znalazły się dzieła sztuki ludowej z większości regionów przedrozbiorowej Polski, co miało szczególny walor symboliczno-patriotyczny, a równocześnie wymiar artystyczny jako źródło odnowy współczesnej sztuki. Zbiory Muzeum podzielone były na określone działy. Już w pierwszym okresie istnienia instytucji utworzono dział „zastosowania sztuk pięknych do przemysłu" (poza tym: technologiczno-surowcowy, przemysłowy, rolniczy, szkolno-przyrodniczy)[89]. Był on zapewne jednym ze źródeł inspiracji dla zawiązującego się w Krakowie Towarzystwa, którego działalność od samego początku zmierzała w kierunku powiązań sztuki z przemysłem. Stare pomieszczenia klasztoru oo. Franciszkanów w Krakowie (pierwsza siedziba Muzeum) były też miejscem współpracy i spotkań obu instytucji. Jerzy Warchałowski, Karol Maszkowski, Bonawentura Lenart, Karol Homolacs, Wojciech Jastrzębowski, Kazimierz Młodzianowski i inni prowadzili kursy muzealne i wykłady dla rzemieślników.

Członkowie TPSS byli przede wszystkim zaangażowani w zapoczątkowaną w 1904 roku „kampanię publicystyczną"[90], która rozgorzała w związku z potrzebą reorganizacji działalności krytykowanego wówczas Muzeum Techniczno-Przemysłowego. W mających nastąpić zmianach upatrywano szansy na utworzenie warsztatów[91]. W toczące się na łamach prasy dyskusje włączył się Jerzy Warchałowski, domagając się nie tylko utworzenia doświadczalnych warsztatów rzemieślniczych, które miałyby wypracowywać wzorcowe („wzorowe") modele dla wszystkich rzemiosł, ale dodatkowo proponował również organizowanie kursów i odczytów przeznaczonych dla rzemieślników, artystów i publiczności[92]. Dał temu wyraz w polemicznym artykule *O Muzeum Przemysłowe w Krakowie*, wydanym jako osobna nadbitka nakładem TPSS[93]. Inni członkowie Towarzystwa, jak Feliks Jasieński czy Lucjan Rydel, opowiadali się za unifikacją krakowskich zbiorów rzemiosła artystycznego pochodzących zarówno z Muzeum Przemysłowego, z TPSS, jak i z Muzeum Narodowego pod egidą tego ostatniego[94].

Ostatecznie rozbieżne koncepcje połączył w swoim kompromisowym projekcie reorganizacji Muzeum dr Artur Benis, który dodatkowo zaproponował utworzenie przy nim osobnego „Instytutu dla popierania małego przemysłu". Rada Miasta Krakowa, sprzyjając propozycjom Benisa, jak i samemu Towarzystwu, postanowiła przyspieszyć budowę siedziby Muzeum Techniczno-Przemysłowego i doprowadzić do wyboru dyrektora, bez którego instytucja funkcjonowała dwa lata. Z końcem 1906 roku na to stanowisko mianowano Tadeusza Stryjeńskiego (członka TPSS). Zastępcą dyrektora został Jerzy Warchałowski, który po utworzeniu przy Muzeum projektowanego oddziału przemysłu artystycznego miał objąć jego kierownictwo. Wiadomo, że współpraca obu panów nie układała się zbyt dobrze, gdyż nie mogli dojść do porozumienia w sprawie ostatecznego profilu działalności Muzeum. Warchałowski nie zgodził się z obranym przez Stryjeńskiego kierunkiem zmian i zaledwie po trzech miesiącach pracy zrezygnował

---

[88] B. Kołodziejowa, *Miejskie Muzeum Przemysłowe im. dra Adriana Baranieckiego w Krakowie*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie", 11, 1976, s. 186–230; Z. Beiersdorf, *Muzeum Techniczno-Przemysłowe w Krakowie*, „Rocznik Krakowski", 57, 1991, s. 128–164 (tam też wcześniejsza bibliografia); P. Hapanowicz, *Działalność Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie i jego likwidacja w latach 1949–1950*, „Zarządzanie w Kulturze", 2007, nr 8, s. 43–62; M. Więcek, M. Dolińska, D. Tomkowicz, *Zapomniane muzeum. Adrian Baraniecki i jego Muzeum Techniczno-Przemysłowe 1868–1950*, Kraków 2013; E. Manikowska, *Muzea przemysłowe w Krakowie i we Lwowie. Geneza i pierwszy okres działalności (1868–1914)*, „Roczniki Dziejów Społecznych i Gospodarczych", 81, 2020, s. 73–100; https://orcid.org/0000-0001-6633-823X (dostęp: 10.07.2023). O specyfice zbiorów Muzeum Przemysłowego: A. Kilijańska, *O zbiorach rzemiosła artystycznego w Muzeum Techniczno-Przemysłowym oraz Muzeum Narodowym w Krakowie do 1918 roku*, http://muzeumpamieci.umk.pl/?p=3399 (dostęp: 6.07.2023).

[89] W. Łuszczkiewicz, A. Bełcikowski, *Dr. Adrian Baraniecki i jego Muzeum techniczno-przemysłowe w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany", 1872, nr 256, s. 250.

[90] Ścierały się dwa obozy: z jednej strony „techników" (z dr. Stanisławem Anczycem na czele), opowiadających się za techniczno-technologicznym kierunkiem Muzeum, którego celem miało być zorganizowanie szeregu kursów majsterskich i zawodowe wykształcenie rzemieślników, z drugiej zaś „artystów" (głównie przedstawicieli TPSS). Ci ostatni uzasadniali potrzebę podniesienia w równym stopniu technicznego i artystycznego poziomu rzemiosł, co wiązało się ze zmianą profilu działalności Muzeum z wystawienniczo-edukacyjnego na praktyczny, połączony z kształceniem rzemieślniczym opartym na pracy warsztatowej. Celem Muzeum miało być zbliżenie sztuki z przemysłem poprzez propagowanie sztuki stosowanej oraz stworzenie „na podstawie bazy muzealnej warunków do jej twórczego uprawiania". Za: Z. Beiersdorf, *Muzeum Techniczno-Przemysłowe*, s. 151–155 (jak w przyp. 88).

[91] O reformie Muzeum Techniczno-Przemysłowego i zaangażowaniu TPSS w ten proces zob. A. Wójcik, *Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana*, s. 90–93 (jak w przyp. 30).

[92] *V. Sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana" w Krakowie R. 1906*, Kraków 1907, s. 6.

[93] J. Warchałowski, *O Muzeum Przemysłowe w Krakowie*, Kraków 1906 (jako osobna nadbitka artykułu publikowanego na łamach „Czasu").

[94] Z. Beiersdorf, *Muzeum Techniczno-Przemysłowe*, s. 152 (jak w przyp. 88). Szczegółowo: [F. Jasieński], *Na straży naszych zbiorów*, „Głos Narodu", 1904, nr 202, s. 1; nr 207, s. 1–2 oraz nr 208, s. 2–3; L. Rydel, *Muzeum Techniczno-Przemysłowe*, „Tygodnik Ilustrowany", 1904, nr 35, s. 657–659.

z zajmowanego stanowiska[95]. Niezmiennie jednak TPSS interesowało się reformą Muzeum, a nawet uzyskało od Rady Miasta Krakowa gwarancję znalezienia siedziby w jego przyszłym budynku[96].

Zacieśnianiu na powrót więzi łączących Muzeum i TPSS sprzyjała wspólna inicjatywa, jaką była budowa nowego gmachu. Artyści związani z Towarzystwem przygotowali całościowy plan budowli przy ul. Smoleńsk 9. Znana krakowska spółka, architekci Tadeusz Stryjeński i Franciszek Mączyński, zaprojektowała dwuskrzydłowy, modernistyczny gmach o konstrukcji z zastosowaniem żelbetu, który pomieścił – jak głosi fryz inskrypcyjny na fasadzie budynku zaprojektowany przez Józefa Czajkowskiego i Wojciecha Jastrzębowskiego – „MIEJSKIE MUZEUM TECHNICZNO-PRZEMYSŁOWE I INSTYTUT POPIERANIA PRZEMYSŁU I RZEMIOSŁ". Czajkowski zaprojektował także kute balustrady balkonów i klatki schodowej oraz gabinet dyrektora, a ornamentalne witraże, które ozdobiły okna klatki schodowej, projektu Henryka Uziembły, wykonano w zakładzie Żeleńskiego. Realizacja przedsięwzięcia, będącego przykładem zbiorowego działania kilku grup artystów, zamyka się w latach 1909–1913. Na ostatni rok prac przypada powstanie Warsztatów Krakowskich[97] i to im dyrekcja Muzeum powierzyła przygotowanie projektów wnętrz i mebli. Salę wykładową zaprojektował Wojciech Jastrzębowski, a bibliotekę z czytelnią – Karol Homolacs. Realizacją ich wizji zajęli się – pod kierunkiem projektodawców – krakowscy rzemieślnicy, co stworzyło nowe możliwości współpracy zbiorowej. Warsztaty poprzez zaproponowanie nowatorskiej koncepcji funkcjonalnych, pozbawionych zbędnych dekoracji wnętrz miały istotny wpływ na ostateczny charakter gmachu, a pierwsze zlecenie – jak akcentuje Huml – „wykonane w dość krótkim czasie i przy niewielkich nakładach finansowych, stało się okazją do wypróbowania własnych sił artystycznych i technicznych oraz krajowych surowców"[98].

Tadeusz Stryjeński, projektując gmach Muzeum, zamierzał umieścić w nim, „jak w ulu, grupy już czynne i działające […], które by swoim życiem i energią pociągały i podniecały [rozwój przemysłu artystycznego]"[99]. Plany te objęły również Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana", z którym łączyła Muzeum nie tylko postać Jerzego Warchałowskiego, ale przede wszystkim wspólne idee i przedsięwzięcia. Według Zbigniewa Beiersdorfa TPSS utraciło swoje miejsce na rzecz nowo powstałych Warsztatów Krakowskich[100]. Tak się jednak nie stało. W nowym gmachu – siedzibie Muzeum, rozpoczynającego kolejny rozdział swojej wszechstronnej działalności pod przewodnictwem dyrektora placówki inż. Stanisława Tilla – pomieszczono obydwa stowarzyszenia, przy czym dla Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana" adres „Smoleńsk 9" pozostał aktualny na dłużej, bo przynajmniej do końca lat dwudziestych XX wieku.

Jak już wspomniano, realizacja wnętrz Muzeum Techniczno-Przemysłowego była pierwszą wspólną inicjatywą artystów TPSS i Warsztatów. Wojciech Jastrzębowski, członek obu ugrupowań, tak po latach wspominał początki tej kooperatywy:

> Na rok przed pierwszą wojną światową, gdy „Warsztaty Krakowskie" w całej pełni pracowały, obejmując swą działalnością Muzeum przemysłowe i zyskując coraz więcej przyjaciół i zwolenników, „Polska Sztuka Stosowana", po niewątpliwych sukcesach „Wystawy Architektury i Wnętrz w otoczeniu ogrodowym", zwróciła się do nas z propozycją utworzenia wspólnego frontu pracy nad podniesieniem polskiej kultury plastycznej. […] My ze swej strony nie tailiśmy się z tym, że na zbieranie przedmiotów sztuki ludowej, na powiększenie zbiorów, na wydawnictwa propagandowe nie pójdziemy, na to nam czasu szkoda, chcemy pracować jako plastycy i wytwarzać przedmioty sztuki we własnych warsztatach. Weszliśmy gremialnie do zarządu P. S. S., zbiory przekazaliśmy do Muzeum Przemysłowego do depozytu, wydawnictwa i książki do biblioteki. Czasy wojny […] przerwały dość oficjalną na razie przyjaźń. Dopiero po wojnie, gdyśmy wspólnymi siłami organizowali Szkołę Sztuk Pięknych w Warszawie, przyjaźń ta scementowała się należycie[101].

Ostatnie zdanie prowokuje do rozeznania owych wspólnych działań, które doprowadziły do zacieśnienia relacji łączących dwa krakowskie stowarzyszenia w okresie międzywojennym. Skoro nie może być mowy o zakończeniu działalności TPSS tuż przed wybuchem Wielkiej Wojny, należy odpowiedzieć na kilka pytań. W jakiej formie TPSS funkcjonowało od 1914 roku? Czym zajmowali się jego członkowie? Jakie cele realizowało Towarzystwo w nowej sytuacji politycznej? I wreszcie: jaki był udział Jana Bukowskiego w przedsięwzięciach podejmowanych przez ugrupowanie?

Dalsza część artykułu jest pierwszą próbą rekonstrukcji dziejów TPSS od momentu, w którym wstrzymano druk corocznych sprawozdań Towarzystwa, szczegółowo relacjonujących i komentujących jego działalność,

---

[95] *V. Sprawozdanie Towarzystwa*, s. 5–7 (jak w przyp. 92). Szerzej na temat projektu Benisa, jak i działań Stryjeńskiego: Z. Beiersdorf, *Muzeum Techniczno-Przemysłowe*, s. 152–156 (jak w przyp. 88).

[96] A. Wójcik, *Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana*, s. 92 (jak w przyp. 30).

[97] Geneza i działalność Warsztatów Krakowskich są rozpoznane dzięki badaniom Ireny Huml, zob. eadem, *Warsztaty Krakowskie*, Wrocław 1973 (= Studia z Historii Sztuki, 18) oraz wersja uzupełniona i rozszerzona, z której głównie korzystałam: eadem, *Warsztaty Krakowskie* (jak w przyp. 85).

[98] Eadem, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, s. 52 (jak w przyp. 48).

[99] Cyt. za: Z. Beiersdorf, *Muzeum Techniczno-Przemysłowe*, s. 160 (jak w przyp. 88).

[100] Ibidem, s. 161–162.

[101] W. Jastrzębowski, *Geneza, program i wyniki działalności „Warsztatów Krakowskich" i „Ładu"*, „Polska Sztuka Ludowa", 6, 1952, nr 1, s. 19.

a więc będących ważnym źródłem. Ugrupowanie zrezygnowało także z wydawania własnego czasopisma, które dokumentowało „usiłowania współczesne". Obecnie – z uwagi na niszczący upływ czasu – jest ono nieocenioną skarbnicą materiałów ikonograficznych. By rozeznać etap działalności TPSS po 1914 roku, pozostały zatem: kwerenda prasowa, analiza pośrednich informacji w publikacjach dotyczących okresu międzywojennego i wreszcie – co dało pożądane efekty – badanie zasobów archiwalnych.

Szukając powodów, dla których TPSS zdecydowało się opuścić swoją dotychczasową siedzibę przy ul. Biskupiej 5, wskazać należy: problemy natury finansowej, kłopoty administracyjne, które ujawniły się po wystawie w 1912 roku, pogłębione dodatkowo powszechnie odczuwanym kryzysem ekonomicznym w Galicji, a także zmniejszającą się liczbę członków (w 1911 było ich 338, a dwa lata później już tylko 271), co skutkowało niższymi wpływami i wycofaniem subwencji przez Wydział Krajowy[102]. Można przypuszczać, że brak dostatecznych środków materialnych i coraz mniejsze zaangażowanie członków w działalność Towarzystwa, a przede wszystkim ich rozproszenie zmusiły TPSS do szukania oparcia we współpracy z innymi instytucjami. Dodatkowo Muzeum Techniczno-Przemysłowe i założone przy nim Warsztaty Krakowskie dawały nadzieję urzeczywistnienia niezrealizowanych celów Towarzystwa. Dotąd nie udało się stworzyć warsztatów, w których dobrze wykształceni w różnych dziedzinach rzemiosła specjaliści produkowaliby przedmioty artystyczne z wykorzystaniem odpowiednio dobranych technik i materiałów. Nowe stowarzyszenie, podobnie jak zreorganizowane Muzeum, dysponujące zapleczem warsztatowym, dawało takie możliwości[103].

Konsolidacja z Warsztatami Krakowskimi budziła entuzjazm w kręgach TPSS. Emocjom dał wyraz Jerzy Warchałowski, pisząc:

> Stworzenie takich warsztatów, które było zawsze ideałem Towarzystwa, przyszło więc do skutku niezależnie od niego, ale związek ich [tj. Warsztatów Krakowskich] z naszą pracą dotychczasową okazał się tak wybitny i natychmiastowy, że nowa grupa artystów, poczuwając się do łączności z nami, chętnie zajęła miejsce w łonie Wydziału, aby wspólnie pracować, a zarazem korzystać ze zbiorów, wydawnictw Towarzystwa i być w kontakcie z wytworzonym przez nie ruchem. Ze strony zaś Towarzystwa od razu objawiła się chęć przystąpienia z udziałem do nowego Stowarzyszenia[104].

Nieco inną perspektywę owej „fuzji" przedstawiła Irena Huml, zaznaczając, że „związek ten był ze strony Warsztatów raczej pociągnięciem taktycznym". Młodsze stowarzyszenie było niewątpliwie bardziej powściągliwe w swoich reakcjach, a niektórzy jego członkowie, jak choćby jeden z głównych teoretyków ugrupowania, Włodzimierz Konieczny, zdecydowanie przeciwstawiali się „wszelkim indywidualnościom zasklepionym, starym i nie rozwijającym się"[105].

Wydaje się jednak, że połączenie wysiłków odbyło się z korzyścią dla obydwu stron. Każda umiała wykorzystać nową sytuację, bądź to czerpiąc z doświadczenia i wypracowanej pozycji poprzedników, bądź użytkując ożywczą energię do pobudzenia skostniałych struktur. Niezależnie od połączenia wysiłków zmierzających do wspólnej pracy „nad podniesieniem polskiej kultury plastycznej" działalność stowarzyszeń przebiegała dwutorowo z zachowaniem wyznaczonych celów oraz odrębności programowej i instytucjonalnej. „Warsztatowcy", widząc w twórczości ludowej „realne życie plastyki", zwalczali równocześnie kopiowanie czy też „przystosowywanie" zastanych wzorów do nowych miejsc, niezgodnych z ich charakterem i przeznaczeniem[106]. Jastrzębowski zarzucał artystom TPSS, że w ich twórczości jest „coś z chłopomaństwa i zbyt surowego stosowania motywów ludowych jako dekoracji powierzchownej"[107]. Faktowi „zachłyśnięcia się" przez członków Towarzystwa sztuką polskiego ludu i oparcia twórczości na motywach przez niego wypracowanych nie można zaprzeczyć, jednak – jak już wykazano powyżej – były to nawiązania twórcze i nowatorskie, a tym samym zarzut powierzchowności jest nie do przyjęcia.

W działalności ukierunkowanej na rozpoznanie bogatego dorobku kultury rodzimej upatrywać można urzeczywistnienia idei Cypriana Norwida, który nawoływał do poszukiwania stylu narodowego poprzez „ewolucyjne przetwarzanie motywów ludowych"[108]. Fundamentem odrodzenia sztuki narodowej miała być dla autora *Promethidiona* – jak zauważa Andrzej Szczerski – „praca ręczna, ale pojmowana jako praca-sztuka, która powinna stanowić podstawę godzenia wszystkich warstw

[102] *XI–XII. Sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana" w Krakowie R. 1912–1913*, Kraków 1914, s. 4, 7.

[103] W tym wczesnym okresie Warsztaty Krakowskie dysponowały czterema warsztatami tkackimi, pracownią batików i farbiarnią. Prace stolarskie i metalowe wykonywano w pracowniach rzemieślników stowarzyszonych, którzy udostępniali je na potrzeby Warsztatów. Zaś Muzeum Techniczno-Przemysłowe posiadało warsztaty doświadczalne: stolarski i ciesielski, metalowy, introligatorski oraz drukarski. Por. ibidem, s. 5; *Kronika. Muzeum Techniczno-Przemysłowe w Krakowie*, „Architekt", 1914, z. 1/2, s. 18–20; *Kronika. Warsztaty Krakowskie*, „Architekt", 1914, z. 3, s. 52.

[104] *XI–XII. Sprawozdanie Towarzystwa*, s. 5 (jak w przyp. 102). Z adnotacją, że w chwili ukazania się sprawozdania TPSS było już członkiem Warsztatów Krakowskich, a ówczesny jego prezes, Jerzy Warchałowski, został powołany na przewodniczącego Rady Nadzorczej WK.

[105] I. Huml, *Warsztaty Krakowskie*, s. 63–64 (jak w przyp. 85).

[106] W. Konieczny, *Sztuka i Rzemiosło*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny", 1911, nr 7, s. 76.

[107] W. Jastrzębowski, *Geneza, program i wyniki działalności*, s. 15–17 (jak w przyp. 101).

[108] J. Piechocki, *Norwidowa koncepcja sztuki-pracy*, Poznań 1929 (= Prace Polonistyczne Studentów Uniwersytetu Poznańskiego, 1), s. 64.

społecznych i budowania w ten sposób wspólnoty narodowo-kulturalnej"[109], co z kolei widoczne jest w metodach pracy proponowanych przez Warsztaty Krakowskie, z modelową (choć ostatecznie utopijną) pracownią Antoniego Buszka na czele (o czym poniżej). Wreszcie wskazać należy, że Norwid nie uznawał podziału na sztukę wysoką i użytkową, gdyż według niego „cyrkulacja idei piękna" przejawia się we wszystkich dziedzinach twórczości z jednakową mocą. Artyści obu stowarzyszeń są zatem spadkobiercami „Norwidowych koncepcji" i pomimo odrębności obranych dróg ich celem było wypracowanie nowych form w sztuce – i to w sztuce pojmowanej jako zbiór wszelkich przejawów artystycznej działalności człowieka – odwołujących się do tradycji rodzimej, a tym samym odznaczających się własnym, narodowym charakterem[110].

Przeprowadzka TPSS do nowej siedziby i konieczność współdzielenia jednego budynku z innymi instytucjami wiązały się z narzuconymi ograniczeniami. Jednym z nich był brak możliwości zachowania odrębności zbiorów. TPSS zdeponowało – jak wspominał Jastrzębowski – liczne obiekty w Muzeum Techniczno-Przemysłowym. Eksponaty oznaczono charakterystyczną pieczątką „DEPOZYT TOWARZYSTWA POLSKA SZTUKA STOSOWANA", a niektórym nadano nowy numer inwentarzowy i opatrzono je dodatkowo pieczątką Muzeum Techniczno-Przemysłowego. Wiele z zachowanych do dzisiaj muzealiów, np. w Muzeum Etnograficznym w Krakowie, zwłaszcza tych na podłożu papierowym, posiada te cechy. Podobnie uczyniono ze zgromadzonymi książkami i wydawnictwami, które przekazano do biblioteki (obecnie są one w zasobach Biblioteki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie).

Wiadomo, że 23 kwietnia 1914 roku odbyło się walne zgromadzenie TPSS, na którym podsumowano zbiorczo dwa lata działalności ugrupowania. Dyskutowano nad rozszerzeniem zakresu wydawnictw Towarzystwa pod warunkiem uzyskania wystarczających środków finansowych i w zależności od bieżących potrzeb, co zapewne wiązało się z perspektywą działań, które miały ulec ożywieniu wraz z połączeniem wysiłków TPSS i Warsztatów (a co ze względu na wybuch wojny nie miało się ziścić). Zastanawiano się również nad wprowadzeniem bliżej niesprecyzowanych zmian w statucie. Zarząd uzyskał absolutorium, a skład osobowy nowo powołanego Wydziału pozostał prawie niezmieniony. Zrezygnował jedynie Adolf Lang, pełniący dotychczas funkcję sekretarza, a wolne miejsce w dwudziestoczteroosobowym zespole zajął Antoni Buszek[111]. Na kolejnym posiedzeniu, które odbyło się 4 czerwca, ukonstytuował się zarząd. Prezesem ponownie został wybrany Jerzy Warchałowski, wiceprezesem – Wojciech Jastrzębowski, Karol Stryjeński przejął stanowisko sekretarza, a Kazimierz Młodzianowski skarbnika, co potwierdza owe „gremialne" wejście „warsztatowców" do władz TPSS. Jednym z gorąco dyskutowanych wówczas tematów była nowa inicjatywa Warsztatów Krakowskich, a mianowicie utworzenie – jak chce Andrzej Szczerski – pierwszego w Polsce „morrisowskiego" warsztatu, w którym zatrudniono jako projektantki niewykształcone dziewczęta z podkrakowskich miejscowości i peryferyjnych obszarów wiejskich[112]. Zaznajomiono je z techniką batiku i pozwolono tworzyć spontanicznie, w zgodzie z własnym instynktem i wyobraźnią, nie narzucając żadnych zaleceń. Podstawą takiego działania było przeświadczenie „o intuicyjnym poczuciu formy i wrodzonych zdolnościach dekoracyjnych każdego człowieka, które można rozwinąć bez studiów, jedynie w pracy z narzędziem i tworzywem"[113]. W efekcie powstawały początkowo proste i niewyszukane, a z czasem coraz bardziej skomplikowane kompozycyjnie i kolorystycznie oryginalne wzory na tkaninach bawełnianych i jedwabnych, jak wstążki, chusteczki, zasłonki, szale, serwety, makaty etc. Owa metoda działania, zastosowana w Warsztatach z inicjatywy i pod kierownictwem Antoniego Buszka (stąd zwana „metodą Buszka"), przejęta została z programu paryskiej Szkoły Sztuki Dekoracyjnej Martine, założonej przez kreatora mody Paula Poireta, i opierała się na naukowych podstawach psychologii rozwoju dzieci i młodocianych[114]. Propozycja działalności na wzór „warsztatu-wspólnoty" okazała się na tyle innowacyjna, że uchwalono, by planowany na 1914 rok zeszyt XVIII „Sztuki Stosowanej" poświęcić zagadnieniu tej eksperymentalnej metody. Wybuch wojny zniweczył jednak to przedsięwzięcie, a periodyk TPSS już nigdy nie miał doczekać się wznowienia.

Pierwsza wojna światowa nie pozostała bez wpływu na funkcjonowanie instytucji zgrupowanych w gmachu przy ul. Smoleńsk. Już w pierwszych miesiącach jej trwania budynek przeznaczono na szpital wojskowy, co uniemożliwiło jakąkolwiek działalność. Dodatkowo część artystów opuściła Kraków i wstąpiła do Legionów Polskich (z kręgu TPSS m.in. Henryk Uziembło i Karol Zyndram-Maszkowski, a z grona „warsztatowców": Jastrzębowski, Konieczny, Młodzianowski, Henryk Kunzek oraz Zygmunt Lorec), dyrektor Till został powołany do wojska,

[109] A. Szczerski, *Wzorce tożsamości*, s. 202 (jak w przyp. 31).

[110] D. Crowley, *National Style and Nation–State: Design in Poland. From the Vernacular Revival to the International Style*, Manchester–New York 1992 (= Studies in Design and Material Culture), s. 28–49.

[111] *Kronika. „Polska Sztuka Stosowana"*, „Architekt", 1914, z. 5, s. 84.

[112] *Kronika. „Polska Sztuka Stosowana"*, „Architekt", 1914, z. 6/7, s. 111–112. W tym posunięciu Szczerski dopatruje się rewolucyjnej zmiany „w sposobie myślenia o sztuce [gdyż] Piękno przestawało być tylko własnością elit, a zarazem dochodziło do modelowego wręcz połączenia wysiłków artysty-proroka i przedstawicieli tych części społeczeństwa, którym odmawiano do tej pory uczestnictwa w wysokiej kulturze", A. Szczerski, *Wzorce tożsamości*, s. 226 (jak w przyp. 31).

[113] I. Huml, *Warsztaty Krakowskie*, s. 85 (jak w przyp. 85).

[114] O działalności Buszka i jego metodzie por. ibidem, s. 85–92 oraz J. Antos, *Antoni Buszek. Sztuka dekoracji*, „2+3 D", 2002, nr 4, s. 58–62; A. Szczerski, *Wzorce tożsamości*, s. 226 (jak w przyp. 31).

a Karol Homolacs był internowany w Rosji[115]. Pozostający na swoim „posterunku" prezes TPSS wobec zaistniałej sytuacji przejął obowiązki administracyjne Warsztatów, podjął też decyzję o zawieszeniu ich działalności na kilka miesięcy zimą 1914/1915 roku[116]. Wydaje się wielce prawdopodobne, że równocześnie zawiesił prace macierzystego stowarzyszenia; nie zachowały się jednak żadne dokumenty (bądź ciągle czekają na odnalezienie) potwierdzające słuszność tego przypuszczenia.

Aktywność poszczególnych instytucji na nowo uchwytna jest w drugim roku trwania wojny. Wiadomo, że w sierpniu 1915 roku wraz z przekształceniem Muzeum i Instytutu w szkołę dla inwalidów wojennych wznowiono na potrzeby ich szkolenia zawodowego pracę warsztatów, których prowadzeniem zajęli się artyści z Warsztatów Krakowskich. Znamiennym dowodem działań Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana" podejmowanych w tym czasie był ogłoszony przez nie przy wsparciu finansowym Muzeum Techniczno-Przemysłowego „Konkurs na projekty nagrobków". W numerze „nadzwyczajnym" (bo jedynym wydanym w 1915 roku) czasopisma „Architekt" Towarzystwo zamieściło warunki konkursu, którego celem było zaangażowanie polskich projektantów w niezwykle złożony i naglący – w obliczu krwawych działań wojennych – problem budowania cmentarzy i grobów poległych[117]. Powołany w 1915 roku przez Ministerstwo Wojny w Wiedniu Wydział Grobów Wojennych (niem. Kriegsgräber Abteilung) rozpoczął szeroko zakrojone działania na ziemiach c.k. monarchii, m.in. przez organizowanie licznych filii, z których jedną powołano na terenie Galicji Zachodniej w Krakowie[118]. Do zadań każdego z oddziałów należały przede wszystkim ekshumacje i identyfikacje, a także ewidencjonowanie poległych oraz projektowanie i budowanie cmentarzy.

Ogłoszony przez TPSS konkurs związany był pośrednio z działalnością Wydziału, a impulsem do jego przygotowania była nowo wydana staraniem wiedeńskich instytucji, m.in. Urzędu Popierania Przemysłu i Kunstgewerbeschule oraz wspomnianego Ministerstwa Wojny, książka pt. *Soldatengräber und Kriegsdenkmale*, która w zamyśle stać się miała wzornikiem promującym przygotowane przez nauczycieli i uczniów wiedeńskiej szkoły przemysłu artystycznego projekty nagrobków i pomników poległych żołnierzy na terenie całej c.k. monarchii[119]. Publikacja, a zwłaszcza większa część projektów, spotkała się z krytyką Wacława Krzyżanowskiego, który zdecydowanie nie rekomendował przedstawionych wzorów do realizacji na ziemiach polskich[120]. Jako zwolennik sztuki narodowej przeciwstawiał się zalewowi kraju produktami obcego pochodzenia i nie uznawał przenikania gotowych wzorów, zwłaszcza o miernej jakości i nikłych wartościach estetycznych, do pracowni polskich rzemieślników. Taka postawa była zbieżna z założeniami TPSS, którego zresztą Krzyżanowski był członkiem. Należało zatem zainteresować polskich artystów i projektantów szerzej tematem sztuki sepulkralnej i stworzyć warunki do jej rozwoju na skalę przemysłową. Zaproponowany przez Towarzystwo konkurs wychodził naprzeciw tym oczekiwaniom. Jego realizacja była świadectwem niesłabnącej chęci utrzymania przez TPSS roli popularyzatora polskiej sztuki stosowanej, inicjującego współpracę między zleceniodawcami a zakładami i warsztatami rzemieślniczymi, w powiązaniu z artystą, którego projekt, wyłoniony w drodze konkursu, stanowić miał gwarancję właściwie przygotowanego dzieła. Nie udało się odnaleźć informacji dotyczących finalizacji konkursu z 1915 roku. Zainteresowanie tematem było jednak powszechne, a kwestie związane z projektowaniem cmentarzy i nagrobków rozwiązywane były na bieżąco przez zespoły malarzy, rzeźbiarzy i grafików, które włączono na stałe do poszczególnych Wydziałów Grobów Wojennych. Wspomnieć trzeba, że do takiego zespołu przynależnego do C.K. Komendantury Wojskowej w Krakowie skierowany został Henryk Uziembło. Artysta wykonywał liczne szkice, akwarele i projekty cmentarzy, a jako członek Komisji Konkursowej współdecydował o wyborach przeznaczonych do realizacji planów

[115] I. Huml, *Warsztaty Krakowskie*, s. 66 (jak w przyp. 85).

[116] Działalność Warsztatów Krakowskich została wznowiona w maju 1915 roku, kiedy ich zarządzaniem zajął się Karol Stryjeński, pełniący funkcję tymczasowego dyrektora i księgowego. Dobrze prosperowały wówczas warsztaty batiku i zabawek, reaktywowano pracownie stolarskie oraz podjęto działalność wydawniczą. Por. *Protokół III Walnego Zgromadzenia Stow. Warsztaty Krakowskie, zwołanego przez Radę Nadzorczą Stowarzyszenia w sali warsztatowej Muzeum Tech.-Przemysłowego w Krakowie dnia 10 III 1917 r.* – przedruk w *Aneksie* dołączonym do: *Warsztaty Krakowskie 1913–1926*, s. 20–21 (jak w przyp. 85). Szerzej na temat działalności Warsztatów w okresie wojny: I. Huml, *Warsztaty Krakowskie*, s. 66–68 (jak w przyp. 85).

[117] *Konkurs na projekty nagrobków*, „Architekt", 1915, nr nadzwyczajny, s. 30–31. Konkurs, którego rozstrzygnięcie miało nastąpić 2 I 1916 roku, objął trzy kategorie zadań: 1. nagrobek dla pojedynczego żołnierza, 2. wspólną mogiłę żołnierzy, 3. uporządkowanie i ujednolicenie już istniejących cmentarzy. Za każde z zadań wyznaczono po dwie nagrody (po 200 i 100 koron), których finasowanie przejęło Muzeum Techniczno-Przemysłowe.

[118] Zob. O. Duda, *Cmentarze I wojny światowej w Galicji Zachodniej 1914–1918*, Warszawa 1995 (= Studia i Materiały – Ośrodek Ochrony Zabytkowego Krajobrazu, Narodowa Instytucja Kultury. Cmentarze, 3 [6]. Cmentarze I Wojny Światowej, 2).

[119] *Soldatengräber und Kriegsdenkmale*, Wien 1915. Publikacja zawiera poza kilkudziesięcioma reprodukcjami pomników i nagrobków artystów związanych głównie z Wiener Werkstätte, m.in. Josefa Hoffmanna, Michaela Powolnego, Rudolfa von Larischa, Josefa Breitnera, Antona Hanaka, Heinricha Tessenowa, także praktyczne uwagi dotyczące budowy tych obiektów i umiejscowienia ich w krajobrazie oraz wytyczne związane z doborem materiałów.

[120] W.K. [W. Krzyżanowski], *Soldatengräber und Kriegsdenkmale, herausgegeben vom k. k. Gewerbeförderungsamte Wien, 1915, Verlag Anton Schroll & Com.*, „Architekt", 1915, nr nadzwyczajny, s. 29–30.

nekropolii[121]. Podobną działalność wojenną prowadził inny członek TPSS, Jan Szczepkowski, który zaprojektował szereg monumentalnych cmentarzy, m.in. w Biesnej, Bogoniowicach, Ciężkowicach, Łużnej czy Ostruszy.

W skład komisji konkursu na nagrobki, którą tworzyli: Józef Czajkowski, Józef Gałęzowski, Wacław Krzyżanowski, Franciszek Mączyński, Józef Mehoffer, Ludwik Puszet, Stanisław Till i Jerzy Warchałowski, wszedł także Jan Bukowski. Artysta jesienią 1915 roku, po rocznym pobycie w Pradze[122], powrócił do Krakowa i od razu zaangażował się w działalność na rzecz TPSS. Równocześnie przystąpił do kontynuacji (rozpoczętych jeszcze w czerwcu 1914 roku) prac nad dekoracją malarską wnętrz jezuickiego kościoła pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Krakowie. Wraz z firmą Karola Orleckiego udało się przeprowadzić do końca 1915 roku jedynie polichromie sklepień nawy głównej, po czym działania zostały ponownie wstrzymane i dopiero na początku 1918 roku zakończono pierwszy etap szeroko zakrojonych prac wykonania projektów artysty[123]. Trudno dzisiaj rozstrzygnąć, czy inny projekt Bukowskiego, rozpoczęty jeszcze przed wojną, doczekał się realizacji. Mowa o planowanej dekoracji malarskiej kościoła pw. śś. Piotra i Pawła w Zawierciu. Na łamach „Głosu Narodu" z kwietnia 1914 roku Józef Trepka donosił:

> Obecnie nad upiększeniem […] kościoła parafialnego w Zawierciu, w Kongresówce […] pracuje dwóch artystów krakowskich, a mianowicie prof. Jan Bukowski i prof. Jan Raszka. Pierwszy z nich […] zaprojektował do pomienionego wyżej kościoła polichromię i wielki ołtarz, do którego znów figury i płaskorzeźby wykonuje drugi. Polichromia, której projekty oglądałem w pracowni prof. Bukowskiego, imponuje siłą barw i bogactwem motywów, projekt zaś szafiastego ołtarza uderza swą nowością pomysłu[124].

Wydaje się, że przedsięwzięcie to pozostało – jak i dzieła innych artystów z kręgu TPSS niezrealizowane z powodu wybuchu wojny[125] – jedynie w projektach (dzisiaj zresztą zaginionych). Przemawia za tym fakt, że po drugiej wojnie światowej kościół odremontowano, a jego wnętrze wyposażono na nowo, zdobiąc witrażami i dekoracją malarską (projektu prof. Adama Stalony-Dobrzańskiego). Trudno bowiem uznać, że pozbyto się „polichromii" Bukowskiego, zwłaszcza zaś monumentalnego ołtarza z rzeźbami Raszki[126].

Działalność wojenna Jana Bukowskiego pozostaje ciągle mało rozpoznana. Z aktywności artysty wskazać można jego udział w wystawach. I tak w grudniu 1915 roku prezentował swoje prace na XIX Wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, a niemal dokładnie dwa lata później na wystawie w krakowskim domu Pod Krzyżem zorganizowanej przez Powszechny Związek Artystów Polskich. Podczas tej ostatniej udostępniono artyście osobną salę, która pomieściła ekspozycję projektów polichromii m.in. kościołów: św. Józefa i Jezuitów w Krakowie, w Bochni, Skrzyszowie i Zawierciu, a także kaplicy z Wystawy Architektury i Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym. Znalazły się tam również: ołtarz dla kościoła w Zawierciu, „wystawiony zarówno w kartonach, jak i plastycznym modelu (1.30 m wys.)", oraz karton witrażowy „Matka Boska Ostrobramska", projekt niedookreślonej ambony i prace drukarskie[127].

Wystawione dzieła, ograniczone do realizacji sprzed wybuchu wojny, świadczyć by mogły o zarzuconej przez artystę działalności artystycznej. Nic jednak bardziej mylnego. Jeszcze w trakcie pobytu w Pradze Bukowski pomimo trudnych warunków materialnych prowadził ożywioną pracę w wynajętej przy ul. Třebickeho 12–14 pracowni malarskiej. Plon tej aktywności stanowiło kilkanaście obrazów olejnych, a także akwarele, rysunki i szkice. „Były to – jak wspominał Marcin Bukowski – małych rozmiarów widoki z ogrodów Kinských, pięknego parku dawnego Zwierzyńca Królewskiego (Kràlovskà obora), parę widoków ze starej Pragi", a także portrety, m.in. matki krakowskiego architekta Kazimierza Wyczyńskiego oraz śpiewaczki opery praskiej Marii Boguckiej[128].

---

[121] Uziembło obok m.in. Leopolda Gottlieba, Karola Maszkowskiego, Stanisława Jankowskiego, Jana Rembowskiego, Włodzimierza Koniecznego, Kazimierza Młodzianowskiego, Zygmunta Rozwadowskiego, Kajetana Stefanowicza czy Leona Wyczółkowskiego był uznanym kronikarzem Legionów, który pozostawił szereg prac rysunkowych i malarskich dokumentujących zarówno działania wojenne, jak i ich uczestników.

[122] O tym wciąż jeszcze mało zbadanym okresie w życiu Bukowskiego pisze jego syn, Marcin, relacjonując m.in. przyjaźń z wybitnym czeskim skrzypkiem Jaroslavem Kocyanem oraz spotkania z Lucjanem Rydlem, którego działania wojenne również zmusiły do wyjazdu do Pragi. Por. M. Bukowski, *O Janie Bukowskim*, s. 165–166 (jak w przyp. 26).

[123] Szczegółowo na temat prac Bukowskiego w kościele Jezuitów, które poza dekoracją malarską wnętrza objęły m.in.: mozaiki w ołtarzu głównym i kaplicy Ducha Świętego, boazerie, konfesjonały oraz wspomniane już witraże, pisze: I. Buchenfeld-Kamińska, *Ścienne malarstwo sakralne*, s. 246–253 (jak w przyp. 1).

[124] J.T. [J. Trepka], *Nauka. Literatura. Sztuka. Z pracowni naszych artystów*, „Głos Narodu", 1914, nr 78, s. 5.

[125] Chyba najlepiej opracowanym naukowo takim dziełem jest projekt Józefa Mehoffera dekoracji malarskiej kaplicy Jana III Sobieskiego w kościele św. Józefa na Kahlenbergu. Zob. m.in. B. Studziżba-Kubalska, *Kwestia realizacji Mehofferowskich projektów dekoracji malarskiej kaplicy Jana III Sobieskiego w kościele na Kahlenbergu, 1911–1914, w świetle zachowanych archiwaliów*, „Zeszyty Historyczno-Teologiczne. Rocznik Zmartwychwstańców", 2016, nr 22, s. 169–188.

[126] Por. *Zawiercie – parafia św. Ap. Piotra i Pawła*, [w:] *Katalog kościołów i duchowieństwa diecezji częstochowskiej 1978*, Częstochowa 1978, s. 541.

[127] bol., *Z malarstwa religijnego. Wystawa w krakowskim Związku artystów polskich*, „Głos Narodu", 1917, nr 281, s. 2.

[128] M. Bukowski, *O Janie Bukowskim*, s. 165 (jak w przyp. 26).

Z początkowego okresu wojny pochodzą również – zachowane w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie – odznaki historyczne, wśród których znalazły się te upamiętniające powstanie Naczelnego Komitetu Narodowego (1914) i Oddziału Telefonicznego Oddziałów Strzeleckich, a także osiemdziesiątą piątą rocznicę wybuchu powstania listopadowego (1915). Bukowski zaprojektował też druki akcydensowe Naczelnego Komitetu Narodowego, jak pocztówki i znaczki pocztowe. Wkrótce artysta zaangażował się w realizację dekoracji i wyposażenia kilku wnętrz krakowskich budynków użyteczności publicznej. W niezachowanych do dzisiaj pracach Bukowskiego dla Miejskiego Teatru Ludowego przy ul. Rajskiej 12 (1916), a także dwóch kinoteatrów: Promień (1916, ul. Podwale 6) i Zachęta (1917, w pałacu Spiskim przy Rynku Głównym), Agata Wójcik widzi przykłady inspiracji krakowskiego artysty modną, zwłaszcza we Francji około 1910 roku, tendencją w urządzaniu wnętrz zwaną „koloryzmem", dla której charakterystyczne były kontrastowe zestawienia intensywnych barw oraz swobodne nawiązania do dawnych stylów[129]. Trudno dziś rozstrzygnąć, czy powierzenie Bukowskiemu zleceń na projekty wnętrz miejskich teatrów i kin odbyło się za pośrednictwem Towarzystwa. Z pewnością jednak pozyskanie artysty, który związany był z prężnie działającym w ostatnich latach ugrupowaniem i którego prace – zwłaszcza w krakowskim magistracie – cieszyły się uznaniem, dawało gwarancję dobrze przeprowadzonej realizacji[130].

Wraz z rosnącą nadzieją na odzyskanie niepodległości i wizją działalności w wolnym, samodzielnym kraju następowało stopniowe ożywienie pracy twórczej. Pod koniec lutego 1918 roku rozstrzygnięto przy udziale artystów związanych z TPSS konkurs ogłoszony przez Biuro Przemysłu Drzewnego na meble „włościańskie i małomieszczańskie", który okazał się szczególnie pomyślny dla projektantów zrzeszonych w Warsztatach Krakowskich[131]. W marcu natomiast otwarto w gmachu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie długo wyczekiwaną, bo przygotowywaną niemal trzy lata, indywidualną wystawę mebli zaprojektowanych przez Józefa Czajkowskiego[132]. Zorganizowana przy udziale Muzeum Techniczno-Przemysłowego „ekspozycja typu ansamblowego – jak słusznie zauważyła Irena Huml – nawiązywała charakterem do słynnej wystawy Architektury i Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym z 1912 roku"[133], co świadczyło o wpływie wciąż żywych koncepcji wypracowanych przez Towarzystwo. Recepcja unikatowej formy prezentacji artystycznie zaprojektowanych wnętrz, wykorzystanej po raz pierwszy w Krakowie przez artystów z TPSS, znalazła (oczywiście na dużo mniejszą skalę, bo wystawa w Pałacu Sztuki objęła tylko dziewięć w pełni urządzonych wnętrz mieszkalnych) zastosowanie w zmieniającej się rzeczywistości. Nie bez wpływu pozostała też główna idea – należało przedstawić artystycznie zaprojektowane zestawy mebli, które miały wejść do produkcji seryjnej bądź też służyć jako wzorcowe formy dla rzemieślników, by wprowadzić sztukę do polskiego przemysłu. Dodać trzeba, że prezesowi Towarzystwa, Jerzemu Warchałowskiemu, powierzono przygotowanie tekstu do broszury promującej wystawę[134], prezentowaną kolejno jeszcze w Warszawie (1919) i Poznaniu (1921), a nikt inny nie nadawał się do tego zadania lepiej niż zagorzały zwolennik polskiej sztuki stosowanej.

W tym czasie Bukowski podjął się kolejnego zdania z zakresu malarstwa monumentalnego i przygotował plany dekoracji wnętrza kościoła klasztornego Cystersów w Mogile[135]. Urzeczywistniono je w drugiej połowie 1918 roku, a ich realizacja, wraz z kontynuowanymi pracami w krakowskim kościele jezuitów, ugruntowała pozycję Jana Bukowskiego jako jednego z najprężniej działających na polu polskiej sztuki religijnej artystów malarzy, realizującego liczne projekty dekoracji wnętrz kościelnych. W swych dążeniach Bukowski nie pozostał odosobniony, gdyż wielu artystów, głównie z kręgu „Polskiej Sztuki Stosowanej", jak choćby Józef Mehoffer, Włodzimierz Tetmajer, Karol Frycz, Antoni Procajłowicz czy Henryk Uziembło, podjęło się podobnego zadania i „malarstwo ścienne polskie stanęło na wezwanie chwili z przelewną bujnością"[136].

Szukając potwierdzenia tego, że Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana" funkcjonowało przynajmniej do

[129] A. Wójcik, *Jan Bukowski – projektant wnętrz*, s. 231–233 (jak w przyp. 52).

[130] Wspomnieć trzeba, że w 1918 roku Bukowski zaprojektował okładkę teki projektowej „Sprzęt", poświęconej budowie sprzętarstwa. Teki stanowiły zbiory projektów i wydawane były w zeszytach w latach 1918–1919 w Krakowie przez Biuro Przemysłu Drzewnego i Wydział Krajowy. Każdy zeszyt mieścił rysunki techniczne mebli w skali 1:10 oraz rozkładane tablice poszczególnych elementów konstrukcyjnych w skali 1:1, a także jedną lub dwie plansze z aranżacją przykładowego ustawienia mebli we wnętrzu. Projekty, przygotowywane przez architektów i projektantów, miały służyć do samodzielnego wykonania różnego rodzaju sprzętów domowych, jak szafy, komody, półki, skrzynie, ławy, stoły, krzesła itp. Za zwrócenie mojej uwagi na ów „wzornik" dziękuję Zofii Weiss.

[131] *Kronika*, „Przegląd Rękodzielniczy", 7, 1918, nr 3, s. 33–34. Wspomina o tym konkursie I. Huml (*Warsztaty Krakowskie*, s. 68 [jak w przyp. 85]).

[132] Wystawa była pomyślana jako indywidualna, ale uzupełniono ją jednak licznymi pracami artystów związanych z Warsztatami. Ostatecznie złożyły się one na całościowe wyposażenie proponowanych wnętrz mieszkalnych.

[133] I. Huml, *Warsztaty Krakowskie*, s. 68 (jak w przyp. 85). Tam i na kolejnych stronach, na podstawie materiałów źródłowych i prasowych, szerzej o tym przedsięwzięciu.

[134] J. Warchałowski, *Wnętrza i meble. Projektował Józef Czajkowski*, Kraków 1920.

[135] I. Buchenfeld-Kamińska, *Ścienne malarstwo sakralne*, s. 253–257 (jak w przyp. 1).

[136] E.Ł. [E. Łuskina], *Zagadnienie nowożytne malarstwa religijnego*, „Głos Narodu", 1912, nr 7, s. 2.

połowy lat trzydziestych XX wieku, należy odwołać się do protokołów władz – zwłaszcza walnego zgromadzenia, rady nadzorczej i dyrekcji – Warsztatów Krakowskich[137]. W zachowanych dokumentach z lat 1914–1934 odnotowano udział TPSS w corocznych (do 1926 roku) zgromadzeniach członków Warsztatów. Przedstawicielem Towarzystwa bywał na nich (na podstawie pełnomocnictwa) Jan Bukowski, co z kolei niezbicie dowodzi trwałych powiązań artysty z TPSS[138]. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że w zwołanym na 19 czerwca 1934 roku ostatnim walnym zgromadzeniu, tzw. likwidacyjnym, kiedy to „zatwierdzono zgłoszenie w Sądzie Okręgowym w Krakowie wniosku o wykreślenie z rejestru handlowego Spółdzielni «Warsztaty Krakowskie»", uczestniczył Jerzy Warchałowski, który działał w imieniu własnym oraz Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana"[139]. Dodatkowo TPSS wyszczególnione zostało wśród instytucji, których Warsztaty były dłużnikiem, co z kolei dowodzi, że Towarzystwo prowadziło własną księgowość i pozostawało instytucją niezależną finansowo[140].

Najintensywniejszy czas działalności TPSS w okresie międzywojennym przypadał na lata 1921–1925 i związany był z przygotowaniami do wystawy paryskiej[141]. Na Delegata Generalnego Polski (później Delegata Rządu Polskiego) wyznaczono Jerzego Warchałowskiego [il. 39]. Już

39. Delegat Generalny sekcji polskiej Jerzy Warchałowski przed wejściem budowanego pawilonu polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu, Paryż 1925. Fot. ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego, domena publiczna

w drugiej połowie 1920 roku prezes TPSS z wielkim zaangażowaniem podjął inicjatywy zmierzające do wprowadzenia sztuki polskiej na arenę międzynarodową, co gwarantować miała „Exposition Internationale des Arts Décorafifs et Industriels Modernes"[142]. Skupiając się na organizacji przedsięwzięcia, Warchałowski ukierunkował działalność krakowskiego Towarzystwa na współudział w próbach i realizacji projektów przeznaczonych na wystawę, a kilku wieloletnich współpracowników TPSS oraz artystów związanych z Warsztatami Krakowskimi zwerbował do pracy w Warszawie[143]. Olbrzymim wyzwaniem dla Warchałowskiego było zapewnienie zaplecza instytucjonalnego skupiającego specjalistów, którzy mieliby współdecydować o sprawach bezpośrednio związanych z wystawą oraz realizować projekty przeznaczone na ekspozycję. By organizacja wystawy mogła przebiegać zgod-

[137] ZB ISPAN, nr inw. 800/2, „Księga Protokołów Rady Nadzorczej (później wspólnie z Dyrekcją) Warsztatów Krakowskich R. 1913–1926"; *Księga Protokołów Walnych Zgromadzeń „Warsztatów Krakowskich". R. 1913–1926* (zawiera także Protokół XVIII z dn. 19 VI 1934 roku), przedruk w *Aneksie* dołączonym jako osobna broszura do: *Warsztaty Krakowskie 1913–1926*, s. 18–33 (jak w przyp. 85).

[138] TPSS reprezentowali także Jerzy Warchałowski (wielokrotnie) oraz Kazimierz Witkiewicz.

[139] *Księga Protokołów Walnych Zgromadzeń*, s. 32–33 (jak w przyp. 137). Dokument ten jest obecnie jedynym źródłem informacji potwierdzającej ponad trzydziestoletnie istnienie TPSS.

[140] Spłata zobowiązań wierzycieli, i to tylko częściowa, nastąpiła dopiero po sprzedaży majątku (w którego skład wchodziły ruchomości, surowce i wyroby) WK w związku z ich likwidacją. Ibidem, s. 33.

[141] Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu, otwarta ostatecznie 28 IV 1925 roku, opóźniona była o dekadę, biorąc pod uwagę wyznaczony początkowo na rok 1915 termin (o czym zdecydowano już w 1906 roku, a z wiadomych powodów nie można było tego doprowadzić do skutku); kolejnych planowanych dat – rok 1919, 1922, 1923 i 1924 – również nie udało się dotrzymać. Por. A. Wierzbicka, *Międzynarodowa wystawa 1925 roku w świetle prasy francuskiej*, [w:] *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN. Warszawa, 16–17 listopada 2005 roku*, red. J.M. Sosnowska, Warszawa 2007, s. 36. Artykuły opublikowane w tych *Materiałach* stanowią zbiór tekstów szeroko omawiających problemy związane z wystawą paryską. Ukazują ją z nowej perspektywy badawczej i niewątpliwie pozostają najcenniejszym źródłem, na którym oparłam swoje spostrzeżenia.

[142] O istotnym elemencie ideowej wymowy wystawy związanym z obecnością narodów, które odzyskały niepodległość, zob. A. Szczerski, *Nowa Europa – nowe państwa na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu w 1925*, [w:] *Wystawa paryska 1925*, s. 52–64 (jak w przyp. 141).

[143] Kilku z nich już wcześniej rozpoczęło działalność artystyczną bądź pedagogiczną w stolicy, jak choćby Karol Tichy czy Edward Trojanowski.

40. Członkowie komitetu na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu, Paryż 1925. Widoczni m.in.: autor projektu pawilonu polskiego, architekt Józef Czajkowski (2. od lewej); delegat Ministerstwa Spraw Zagranicznych do spraw wystawy paryskiej, rzeźbiarz Ludwik Puget (3. od lewej); Delegat Generalny sekcji polskiej Jerzy Warchałowski, prezes TPSS (4. od lewej). Fot. ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego, domena publiczna

nie z planem, Warchałowski zainicjował w stolicy powstanie – poza Warszawskim Komitetem Wystawy Paryskiej[144] – „Warszawskiego Koła Artystów pracujących w Przemyśle Artystycznym", którego odpowiednik w Krakowie stanowić miało bliźniacze koło, ostatecznie przemianowane na Towarzystwo „Polski Przemysł Artystyczny"[145]. Warchałowski widział konieczność aktywizowania środowiska krakowskiego, które po wojnie utraciło swoją wiodącą rolę w życiu artystycznym kraju, stąd tak uzasadniał powołanie koła:

> ponieważ nie było w Krakowie, **poza „Sztuką stosowaną", której większa część członków przeniosła się do Warszawy**, organizacji skupiającej artystów pracujących w przemyśle artystycznym, i ustnie i listownie nakłaniałem artystów do stworzenia takiej organizacji. Powstało Towarzystwo „Polski Przemysł Artystyczny" – i dalej – w czerwcu 1922 postanowiłem utworzyć w Krakowie miejscowy komitet wystawy celem [w]spółdziałania ze mną[146].

Wszystkie te nowo powstałe instytucje, do których należy zaliczyć jeszcze Miejską Szkołę Sztuk Zdobniczych i Malarstwa oraz zreorganizowaną i otwartą na nowo w marcu 1923 roku Szkołę Sztuk Pięknych w Warszawie, a także istniejące, jak Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, TPSS, Warsztaty Krakowskie, Państwowa Szkoła Przemysłu Artystycznego i Koło Architektów w Krakowie czy Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem (by wymienić te najbardziej znaczące), znalazły swoje miejsce w strukturze przygotowań do wystawy paryskiej i finalnie przyczyniły się, wraz z licznym gronem artystów pracujących na jej rzecz indywidualnie, do reprezentacji Polski na tym wydarzeniu [il. 40].

Jednym z założeń „Polskiej Sztuki Stosowanej", którego nie udało się w pełni rozwinąć w najwcześniejszym okresie działalności, było utworzenie wzorcowych warsztatów doświadczalnych, opartych na idei zaczerpniętej z programu Williama Morrisa, umożliwiających współpracę artystów z rzemieślnikami. Pierwsze próby poczyniono pod koniec 1905 roku, kiedy udało się zakupić – dzięki

[144] Komitet utworzony został 20 XII 1921 roku, a jego członkami byli: J. Czajkowski (przewodniczący), W. Jastrzębowski, K. Frycz, N. Okołowicz (sekretarz i skarbnik), E. Trojanowski, Stanisław Noakowski (po jego rezygnacji Tadeusz Tołwiński), Tadeusz Zieliński, a zatem artyści w większości związani z TPSS. Por. ZB ISPAN, „Archiwum wystawy paryskiej 1925", nr inw. 808/2, k. 126.

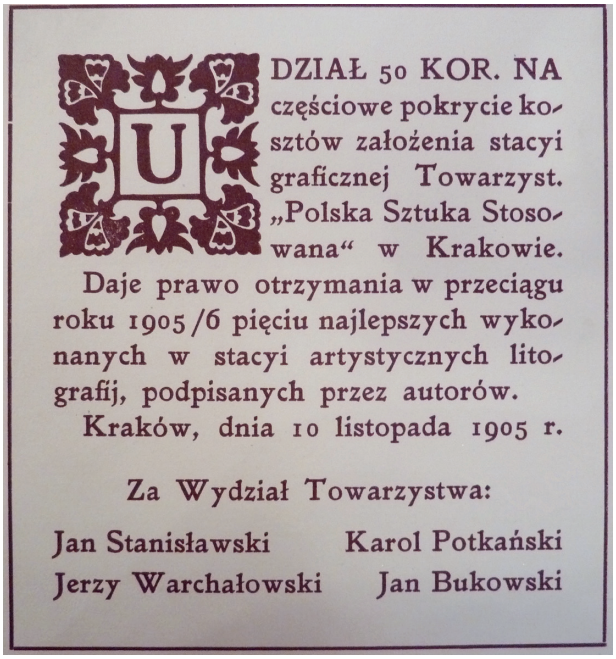
[145] Zarząd powołanego 1 XII 1921 roku Towarzystwa stanowili: prezes – prof. Wiesław Zarzycki, wiceprezes – Karol Homolacs, sekretarz – Kazimierz Witkiewicz, skarbnik – prof. Tadeusz Szafran. Jego siedzibę, podobnie jak i innych instytucji działających w tym kierunku, ustanowiono w gmachu Miejskiego Muzeum Przemysłowego. Zob. ibidem, nr inw. 808/2, k. 125.

[146] Ibidem, nr inw. 808/1, k. 243, podkreślenie moje.

środkom uzyskanym ze sprzedaży udziałów [il. 41][147] oraz dofinansowaniu Tadeusza Rychtera, inicjatora przedsięwzięcia, i hr. Edwarda Raczyńskiego – stację graficzną, w której zgodnie z zamierzeniami „można było z całą swobodą wykonać prace graficzne o charakterze wyłącznie artystycznym i jednocześnie robić doświadczenia z rozmaitych dziedzin grafiki"[148]. Niestety ambitne plany prowadzenia przy stacji zakładu litograficznego pokrzyżowały trudności finansowe, spotęgowane niemożnością podjęcia działalności zarobkowej, do czego przyczyniły się władze miasta, cofając koncesję ze względu na brak kierownika technicznego (paradoksalnie niezatrudnionego z powodu braku środków na to). Stacja mogła działać w bardzo ograniczonym zakresie, służąc jako prywatna pracownia artystów tworzących nieliczne autolitografie i podejmujących doświadczenia w zakresie technik graficznych. Po niespełna dwóch latach została zamknięta. Maszyny i cały inwentarz najpierw wypożyczono[149], a w 1909 roku sprzedano krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, dzięki czemu grono studentów mogło rozwijać umiejętności w dziedzinie, która z czasem zyskała osobny wydział i stała się jednym z najprężniej działających na tej uczelni[150]. Połowicznie cel został osiągnięty.

Do realizacji planów związanych z tworzeniem wzorcowych warsztatów udało się powrócić TPSS dopiero podczas przygotowań do wystawy paryskiej[151]. Dzięki inicjatywie Jerzego Warchałowskiego decyzją ówczesnego Ministerstwa Sztuki i Kultury przyznano Towarzystwu na początku grudnia 1921 roku subwencję na pokrycie kosztów związanych z założeniem i uruchomieniem w Warszawie w gmachu Szkoły Sztuk Pięknych pracowni modeli mebli oraz farbiarni doświadczalnej[152]. Na posiedzeniu Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana" zwołanym w Krakowie 12 stycznia następnego roku Wydział zaaprobował utworzenie tychże warsztatów oraz decyzję o powierzeniu kierownictwa pracowni stolarskiej Wojciechowi Jastrzębowskiemu, a farbiarni Norbertowi Okołowiczowi[153]. Wkrótce otwarto trzecią planowaną w tym samym miejscu pracownię – tkacką, a jej kierownikiem został Józef Czajkowski[154].

Najprężniej funkcjonowała farbiarnia, w której Okołowicz prowadził liczne prace doświadczalne i próby barwienia tkanin naturalnymi barwnikami; tworzył też ich


DZIAŁ 50 KOR. NA częściowe pokrycie kosztów założenia stacyi graficznej Towarzyst. „Polska Sztuka Stosowana" w Krakowie.
Daje prawo otrzymania w przeciągu roku 1905/6 pięciu najlepszych wykonanych w stacyi artystycznych litografij, podpisanych przez autorów.
Kraków, dnia 10 listopada 1905 r.
Za Wydział Towarzystwa:
Jan Stanisławski Karol Potkański
Jerzy Warchałowski Jan Bukowski

41. Jan Bukowski, druk ulotny – potwierdzenie wniesienia udziału w kwocie 50 koron w założenie stacji graficznej TPSS, 1905, drzeworyt, własność prywatna. Fot. Wojciech Głowaciński

[147] Udziały, w kwocie 50 koron, gwarantować miały nabywcom prawo otrzymania w okresie od końca 1905 do końca 1906 roku pięciu sygnowanych autolitografii. Na uwagę zasługuje fakt, że projekt graficzny „udziału" powierzono Janowi Bukowskiemu, który przygotował go z wykorzystaniem własnych czcionek i inicjałów zaprojektowanych w 1905 roku dla Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

[148] *V. Sprawozdanie Towarzystwa*, s. 7 (jak w przyp. 92).

[149] *VI. Sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana" w Krakowie. R. 1907*, Kraków 1908, s. 5.

[150] Było to związane z utworzeniem pierwszego w kraju ośrodka szkolnictwa graficznego, bowiem w 1909 roku Julian Fałat uzyskał zgodę na otwarcie w krakowskiej ASP kursu grafiki. Por. L. Rzegorowicz, *Dzieje krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, Lwów 1928, s. 115.

[151] W zasobach ZB ISPAN zachowały się materiały, których analiza umożliwiła odtworzenie inicjatyw podejmowanych przez Towarzystwo w latach 1921–1925. Składają się na nie: dokumenty adresowane przez różne instytucje do zarządu Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana", korespondencja prowadzona przez Jerzego Warchałowskiego, druki ulotne oraz wykazy, zaświadczenia i sprawozdania.

[152] ZB ISPAN, „Archiwum wystawy paryskiej 1925", nr inw. 808/1, k. 33. Wybór SSP nie był przypadkowy. Ze szkołą związani byli dwaj członkowie TPSS – Tichy (od 1904) i Trojanowski (od 1905), a Warchałowski należał do grona rzeczników wskrzeszenia tej instytucji i nadania jej charakteru szkoły dekoracyjnej o profilu artystyczno-przemysłowym. Stąd pomysł, by zlokalizować w jej budynku warsztaty doświadczalne, które po zakończeniu przygotowań do wystawy i ponownym otwarciu szkoły miały być przez nią przejęte jako warsztaty szkolne.

[153] Zob. ibidem, nr inw. 808/2, k. 126.

[154] W zachowanych archiwaliach pojawiają się sprzeczne informacje dotyczące afiliacji tej pracowni. Z różnych dokumentów wynika, że pieczę nad jej działalnością sprawowało Warszawskie Koło Artystów Pracujących w Przemyśle Artystycznym, zaś w zaświadczeniu wystawionym przez Warchałowskiego w 1929 roku, potwierdzającym przynależność Józefa Czajkowskiego do TPSS i jego udział w przygotowaniach do wystawy paryskiej, znalazła się informacja, że w okresie od początku 1922 do początku 1923 roku artysta był kierownikiem „pracowni doświadczalnej tkackiej Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana". Trzeba uznać to jednak za pomyłkę prezesa, odtwarzającego fakty po kilku latach, i przyjąć, że pracownia tkacka działała w ramach Warszawskiego Koła.

nowe receptury[155]. Farbiarnia współpracowała z pracownią tkacką, przygotowując dla tej ostatniej odpowiednio wybarwione materiały, zwłaszcza przędzę wełnianą. Na uwagę zasługuje fakt, że to w tych pracowniach miały zostać zrealizowane zarówno kartony, jak i gobeliny projektu Zofii Stryjeńskiej przeznaczone na wystawę paryską. Pierwotnie artystka wykonała „kolorowe projekty na dwa gobeliny wzajemnie się uzupełniające", a następnie przystąpiła do sporządzenia w pracowni TPSS, pod czujnym okiem Warchałowskiego, „kartonu naturalnej wielkości"[156]. Ostatecznie ze względu na brak dostatecznych funduszy (sam prezes partycypował w kosztach, zaciągnąwszy wcześniej prywatną pożyczkę) udało się zrealizować tylko jeden z planowanych gobelinów, a jego wykonaniem zajęła się w swojej warszawskiej pracowni przy ul. Miedzianej 8 Maria Śliwińska, już po zaprzestaniu funkcjonowania warsztatów doświadczalnych[157]. Ukończony w październiku 1924 roku gobelin „Sobótka" zakupił na wniosek Warchałowskiego ówczesny Departament Sztuki przy Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, by następnie wypożyczyć go na wystawę, gdzie znalazł miejsce jako dopełnienie dekoracji wnętrza salonu projektu Jastrzębowskiego w pawilonie głównym. O innych zleceniach podejmowanych przez pracownie wiadomo niewiele. Z rozproszonych informacji wynika, że udało się wykonać kilkanaście bliżej nieokreślonych modeli mebli (być może były to prototypy „kubizujących" mebli, które Jastrzębowski umieścił we wspomnianym salonie) oraz kilka kilimów. Farbiarnia podjęła współpracę z Towarzystwem Popierania Przemysłu Ludowego, w ramach której wybarwiała tzw. białe hafty – sporządzone przez hafciarki z Kępiny (powiat łowicki) – które Warchałowski zaplanował na wystawę do działu sztuki ludowej. Dla słuchaczy i słuchaczek kursów tkackich i kilimkarskich prowadzonych przez to Towarzystwo Norbert Okołowicz prowadził w lokalu pracowni TPSS dodatkowe kursy dotyczące „farbiarstwa domowego" (kończono je egzaminem)[158]. Dodać trzeba, że wieloletnie doświadczenie Okołowicza, wyniesione jeszcze ze współpracy z Antonim Buszkiem w Warsztatach Krakowskich, a kontynuowane w pracowni doświadczalnej Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana", zaowocowało wydaniem w 1925 roku podręcznika będącego – jak sam autor zaznacza we wstępie – „skromną interpretacją nieznacznej części dawnych sposobów farbowania przy pomocy barwników pochodzenia naturalnego"[159].

O zakończeniu działalności pracowni doświadczalnych zdecydował w połowie kwietnia 1923 roku Warchałowski, uznając, że „po funkcjonowaniu rok i cztery miesiące spełniły dobrze swoje zadania, którymi było wykonanie prób i doświadczeń w związku z przygotowaniami do wystawy paryskiej"[160]. Zgodnie z założeniem warsztaty zostały przejęte wraz z całym inwentarzem przez ponownie otwartą Szkołę Sztuk Pięknych[161], by służyć jej studentom i profesorom, wśród których znaleźli się artyści związani z TPSS, z Józefem Czajkowskim, Karolem Tichym i Edwardem Trojanowskim na czele[162].

Zaangażowanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana" w przygotowania do wystawy paryskiej nie ograniczyły się jedynie do prac wykonywanych w warsztatach. Ambicją stowarzyszenia było aktywne uczestnictwo w wyborze eksponatów, o co nieustannie zabiegał jego prezes, typując na członków komisji artystów spośród swego grona. Poszukiwania reprezentatywnych dla sztuki polskiej wzorów i projektów realizowane były na różne sposoby, od zwiedzania pracowni artystów i bieżących wystaw celem rozpoznania dostępnych dzieł, poprzez osobistą agitację czy promowanie wystawy wśród potencjalnych jej uczestników przez drukowane w prasie odezwy, po wielką liczbę decydujących konkursów. Obok tych najważniejszych, tj. na projekty pawilonu głównego i jego wnętrz, ogłoszono także szereg pomniejszych, z pozoru niemających znaczenia, jak choćby konkurs na projekt pianina firmy „J. KERNTOPF I SYN" w Warszawie zorganizowany przy udziale Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana" [il. 42]. Egzemplarz druku ulotnego zawiadamiającego o tej inicjatywie stał się źródłem istotnych informacji na temat TPSS. Dowodzi bowiem, że krakowskie towarzystwo nie zaprzestało swej działalności i nadal (nawet w 1924 roku) ogłaszało konkursy, starając się mieć choćby niewielki udział w kreowaniu oblicza sztuki użytkowej. Co więcej, projektem tym włączyło się w przygotowania do wystawy w 1925 roku (firma zamierzała wziąć w niej udział, ale bez powodzenia). I wreszcie druk ten potwierdza funkcjonowanie

[155] W związku z rozszerzaniem działalności farbiarni przez Okołowicza TPSS zwróciło się pod koniec września 1922 roku do Zarządu Warszawskiego Koła Artystów Pracujących w Przemyśle Artystycznym o odstąpienie dodatkowego pomieszczenia w gmachu SSP, które udało się pozyskać z końcem roku. ZB ISPAN, „Archiwum wystawy paryskiej 1925", nr inw. 808/1, k. 106, 117.

[156] Nie udało się go ukończyć, a długą historię powstawania gobelinów relacjonował na bieżąco w swojej korespondencji Warchałowski. Por. ibidem, nr inw. 808/1, k. 149, 336.

[157] Ibidem, nr inw. 808/1A, k. 145, 225.

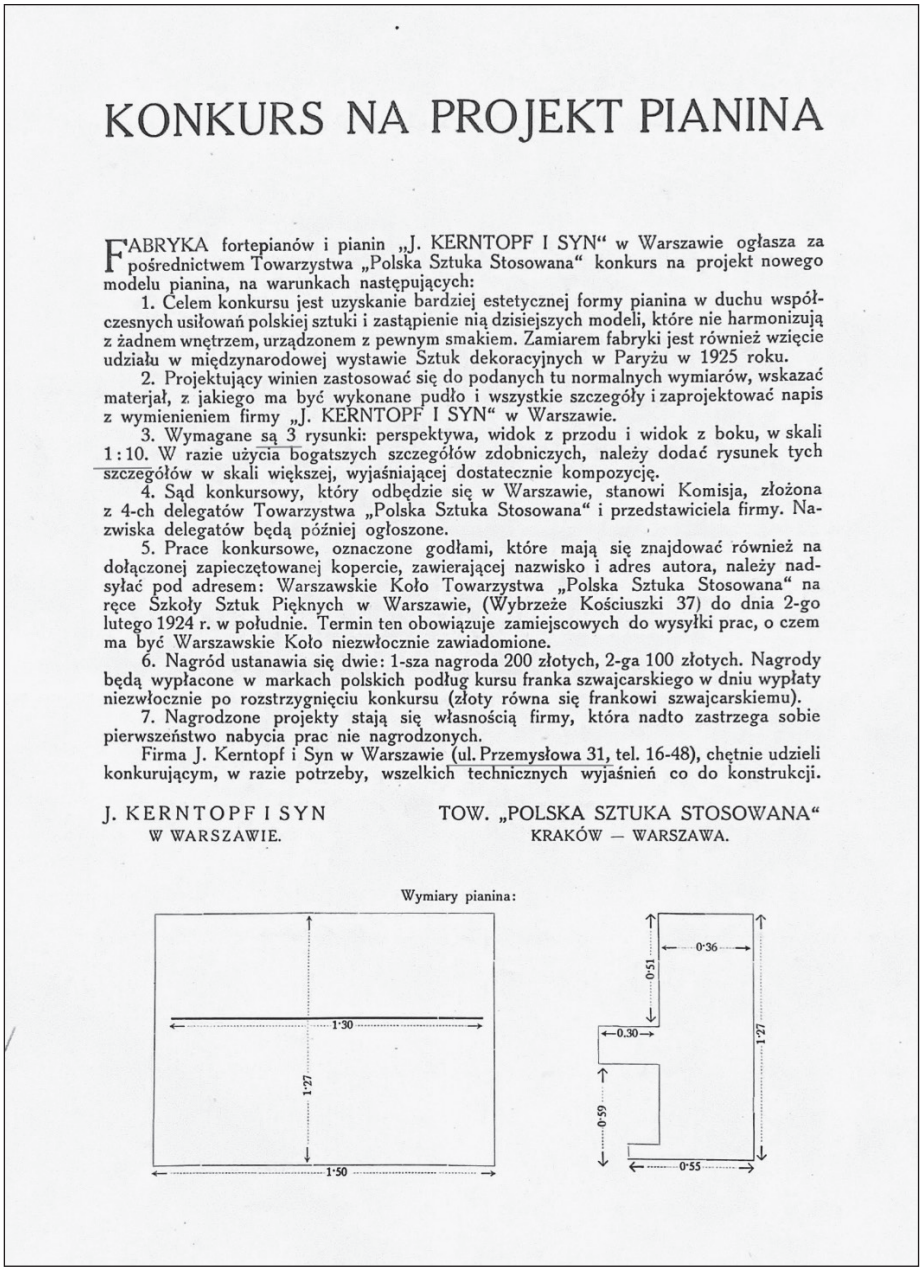
[158] Ibidem, nr inw. 808/1, k. 100.

[159] N. Okołowicz, *O farbowaniu batiku czyli tkaniny woskiem pisanej*, Warszawa 1925, https://polona.pl/item-view/dbed1f67-c1dc-49c1-af86-a036ca926747?page=8 (dostęp: 16.07.2023). W planach był też podręcznik obejmujący metody farbowania wełny.

[160] ZB ISPAN, „Archiwum wystawy paryskiej 1925", nr inw. 808/1, k. 256.

[161] Ibidem, nr inw. 808/1, k. 264.

[162] Mieli oni swój niepośledni udział w przeprowadzonej w latach 1922–1923 reformie Szkoły, opracowując wraz z licznym gronem profesorskim nowy program uczelni. Jego główne idee zawarł w swoim wykładzie inauguracyjnym zatytułowanym „Sztuka stosowana" ówczesny dyrektor Szkoły, Józef Czajkowski. Nie brak w tym wystąpieniu nawiązań do celów TPSS oraz idei głoszonych przez jego głównego teoretyka. Treść przemówienia drukowana była na łamach czasopisma „Architekt" (1923, nr 3, s. 21–24 oraz nr 4, s. 29–31).



KONKURS NA PROJEKT PIANINA

FABRYKA fortepianów i pianin „J. KERNTOPF I SYN“ w Warszawie ogłasza za pośrednictwem Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana“ konkurs na projekt nowego modelu pianina, na warunkach następujących:

1. Celem konkursu jest uzyskanie bardziej estetycznej formy pianina w duchu współczesnych usiłowań polskiej sztuki i zastąpienie nią dzisiejszych modeli, które nie harmonizują z żadnem wnętrzem, urządzonem z pewnym smakiem. Zamiarem fabryki jest również wzięcie udziału w międzynarodowej wystawie Sztuk dekoracyjnych w Paryżu w 1925 roku.

2. Projektujący winien zastosować się do podanych tu normalnych wymiarów, wskazać materjał, z jakiego ma być wykonane pudło i wszystkie szczegóły i zaprojektować napis z wymienieniem firmy „J. KERNTOPF I SYN“ w Warszawie.

3. Wymagane są 3 rysunki: perspektywa, widok z przodu i widok z boku, w skali 1:10. W razie użycia bogatszych szczegółów zdobniczych, należy dodać rysunek tych szczegółów w skali większej, wyjaśniającej dostatecznie kompozycję.

4. Sąd konkursowy, który odbędzie się w Warszawie, stanowi Komisja, złożona z 4-ch delegatów Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana“ i przedstawiciela firmy. Nazwiska delegatów będą później ogłoszone.

5. Prace konkursowe, oznaczone godłami, które mają się znajdować również na dołączonej zapieczętowanej kopercie, zawierającej nazwisko i adres autora, należy nadsyłać pod adresem: Warszawskie Koło Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana“ na ręce Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, (Wybrzeże Kościuszki 37) do dnia 2-go lutego 1924 r. w południe. Termin ten obowiązuje zamiejscowych do wysyłki prac, o czem ma być Warszawskie Koło niezwłocznie zawiadomione.

6. Nagród ustanawia się dwie: 1-sza nagroda 200 złotych, 2-ga 100 złotych. Nagrody będą wypłacone w markach polskich podług kursu franka szwajcarskiego w dniu wypłaty niezwłocznie po rozstrzygnięciu konkursu (złoty równa się frankowi szwajcarskiemu).

7. Nagrodzone projekty stają się własnością firmy, która nadto zastrzega sobie pierwszeństwo nabycia prac nie nagrodzonych.

Firma J. Kerntopf i Syn w Warszawie (ul. Przemysłowa 31, tel. 16-48), chętnie udzieli konkurującym, w razie potrzeby, wszelkich technicznych wyjaśnień co do konstrukcji.

J. KERNTOPF I SYN
W WARSZAWIE.

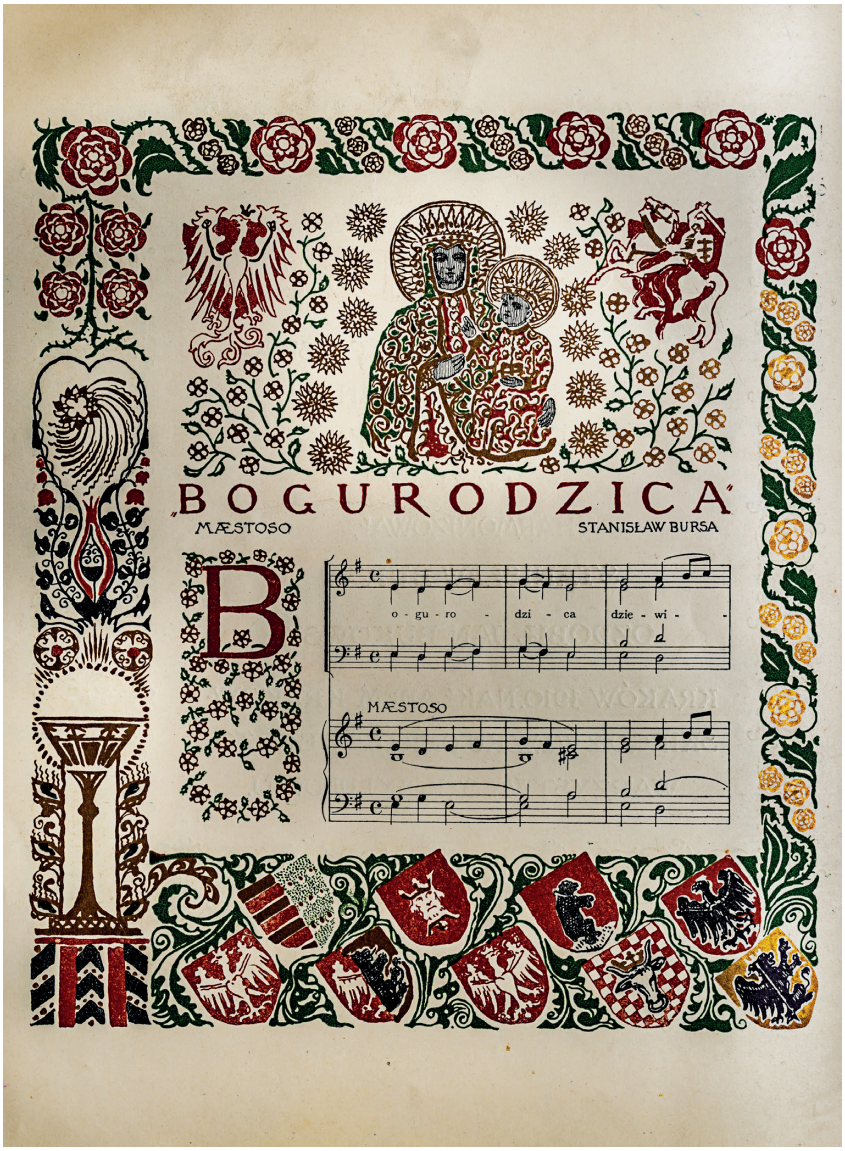
TOW. „POLSKA SZTUKA STOSOWANA“
KRAKÓW — WARSZAWA.

Wymiary pianina:

42. Konkurs na projekt pianina, druk ulotny, 1924. Ze Zbiorów Specjalnych Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, „Archiwum Wystawy Paryskiej”, nr inw. 808/13, k. 183. Fot. Irena Buchenfeld

Towarzystwa podzielonego na dwie filie – krakowską, z siedzibą przy Miejskim Muzeum Przemysłowym, i warszawską, pod adresem Wybrzeże Kościuszki 37, w Szkole Sztuk Pięknych. Rozdzielenie zadań wiązało się oczywiście z rozproszeniem członków TPSS. W Krakowie urzędowali na stałe Warchałowski, sprawujący niezmiennie funkcję prezesa (o czym informował przy każdej sposobności[163]), oraz Franciszek Mączyński, pełniący obowiązki sekretarza, zaś w Warszawie działało przynajmniej dwóch przedstawicieli Wydziału – Józef Czajkowski i Edward Trojanowski (niestety nie powiodły się próby odtworzenia pełnego składu zarządu ani liczby członków filii w okresie międzywojennym). Ich działalność wyszła także poza organizację prac przygotowawczych wokół wystawy. Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana” zaznaczyło swoje istnienie w polskim życiu artystycznym – co

[163] Potwierdzeniem tego jest nie tylko korespondencja, którą Warchałowski prowadził z ramienia Towarzystwa, ale i szereg innych dokumentów zachowanych w archiwum wystawy, z których na uwagę zasługuje broszura propagandowa *Polska na wystawie paryskiej 1925 r.*, wydana w maju 1924 roku (celem uzyskania wsparcia przedsięwzięcia środkami materialnymi). Jerzy Warchałowski figuruje w składzie komitetu głównego jako delegat wystawy i równocześnie prezes Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”. ZB ISPAN, „Archiwum wystawy paryskiej 1925”, nr inw. 808/2, k. 9.



43. Jan Bukowski, *Bogurodzica*, strona tytułowa, 1910, własność prywatna. Fot. Tadeusz Łyczakowski

warte jest podkreślenia – zajmując miejsce wśród grona wystawców w Paryżu. Potwierdzeniem tego były nagrody, które przyznano Towarzystwu, a mianowicie dwa złote medale. Jeden za wydawnictwo „Sztuka Stosowana" (nie udało się ustalić, czy zaprezentowano wszystkie, czy też wybrane zeszyty periodyku, z którego niezwykle dumny był zwłaszcza Warchałowski[164]) oraz drugi w klasie „Sztuka i wytwórczość książki" za niezidentyfikowaną pracę[165]. Wśród nagrodzonych znalazł się także Jan Bukowski, którego *Bogurodzica* z 1910 roku[166] wyróżniona została złotym medalem [il. 43], a jeden z plakatów, zaprezentowany w dziale „Sztuka ulicy" – srebrnym. Artysta próbował swoich sił także w ogłaszanych przez komitet wystawy konkursach, przedstawiając projekty na wzór tapety dla

[164] Kiedy w grudniu 1921 roku Gabriel Mourey, francuski krytyk sztuki, nowelista i korespondent m.in. angielskiego „The Studio", wizytował Polskę (Poznań, Warszawę, Lwów i Kraków) jako delegat wystawy paryskiej z ramienia rządu francuskiego, Warchałowski, chcąc zaznajomić go z sytuacją polskiego przemysłu artystycznego, zaprezentował nie tylko metody pracy i wyroby Warsztatów Krakowskich, ale także ofiarował mu komplet, czyli siedemnaście zeszytów, wydawnictwa TPSS. Na marginesie dodać można, że kilka lat później Mourey stał się jednym z zagorzałych krytyków wystawy 1925, uznając ją za niemoralną i antyspołeczną.

[165] ZB ISPAN, „Archiwum wystawy paryskiej 1925", nr inw. 808/18A, k. 6–7.

[166] *Bogurodzica. Starożytna pieśń polska na chór mieszany z towarzyszeniem organów* (zharmonizował Stanisław Bursa) wydana została w Krakowie nakładem Krakowskiego Związku Okręgowego Towarzystwa Szkoły Ludowej. Swoją formą nawiązuje do wielobarwnych iluminacji i miniatur średniowiecznych kodeksów. Bukowski był szczególnie dumny z tej pracy, wystawiał ją na różnych wystawach przez ponad dwie dekady.

warszawskiej firmy Franaszek[167] oraz dekorację kapliczki. Nie doczekały się one jednak wyboru.

Zapoczątkowana na gruncie krakowskim przez artystów TPSS idea upowszechniania rodzimych wzorów artystycznych poprzez wprowadzanie ich do produkcji przemysłowej znalazła kontynuację w okresie międzywojennym nie tylko w związku z przygotowaniami do wystawy paryskiej. W 1924 roku w Krakowie przy ul. Czapskich 4 rozpoczęło działalność przedsiębiorstwo, które za cel postawiło sobie wyrugowanie obcych (głównie niemieckich i czeskich) wzorów szablonowego malarstwa ściennego poprzez rozpowszechnianie „projektów najwybitniejszych polskich artystów dekoratorów […] od najprostszych, najskromniejszych, jedno czy dwubarwnych, do najbogatszych wielobarwnych"[168]. Na kierownika artystycznego tego przedsięwzięcia, pod nazwą Wytwórnia Wzorów i Szablonów dla Malarstwa Ściennego, powołany został Jan Bukowski. Jego ambicją był rozwój wytwórni poprzez rozszerzanie wydawanych serii, które z czasem objąć miały nie tylko wzory i szablony dla malarstwa pokojowego, ale również dekoracje klatek schodowych, kinoteatrów i poczekalni kolejowych, a nawet skromnych polichromii kościołów.

Wystawa paryska była dla niepodległej Polski pierwszą szansą zaprezentowania się na arenie międzynarodowej jako suwerenne państwo. Przygotowana ekspozycja musiała zatem oddać indywidualny charakter i specyfikę narodu oraz w sposób jednoznaczny zaakcentować jego tożsamość. Chęć pokazania własnej odrębności, niezależności zarówno od nowo utworzonych, jak i zaborczych państw, a przede wszystkim koncentrowanie się na próbach znalezienia odpowiedzi, co i jak należy zrobić, by spełnić oczekiwania zagranicy i odpowiednio się zaprezentować[169], zdeterminowały wybory i decyzje organizatorów. W efekcie powstał nieco sztuczny twór mający niewiele wspólnego z rzeczywistością. Specjalnie zaprojektowane i przygotowane na wystawę eksponaty nie były odzwierciedleniem powszechnej działalności artystycznej w kraju[170]. Werbowano twórców, organizowano warsztaty doświadczalne, ogłaszano konkursy, by ostatecznie dokonać ścisłej selekcji i wyboru eksponatów, także – co symptomatyczne – spośród powstałych w okresie poprzedzającym wojnę[171], według kryteriów, które miały odpowiadać preferencjom ideowym i artystycznym właściwie jednego człowieka. Wieloletni prezes TPSS w sposób autokratyczny kierował całością przedsięwzięcia[172]. Poprzez dobór współpracowników głównie z kręgu bliskich znajomych i przyjaciół, z którymi łączyły go wspólna przeszłość, a przede wszystkim zapatrywania artystyczne, mógł swobodnie realizować cele zgodne z własnymi ideami. Te zaś pozostały niezmienne od czasu utworzenia Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana". W rezultacie z polskiej reprezentacji w Paryżu wybrzmiał narodowy charakter sztuki, którego odniesieniem były barwne motywy ludowe w przetransponowanej na język współczesny formie[173]. Patrząc z tej perspektywy na wystawę paryską, uznać można ją za zwycięstwo ideowe Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana", które poprzez działania inicjowane przez jej prezesa mogło zrealizować – już nie samo, ale w kooperatywie z pokrewnymi stowarzyszeniami i instytucjami – założenia własnego programu, bowiem cele, jakie postawiło sobie TPSS u progu swojej działalności, niemal ćwierć wieku później zostały zaadaptowane na użytek największego przedsięwzięcia wystawowego Polski okresu międzywojennego.

Na udział artystów krakowskich z kręgu TPSS w sukcesie wystawy paryskiej zwróciła jako pierwsza uwagę w swoim studium – będącym najwcześniejszym naukowym omówieniem tego wydarzenia – Maria Rogoyska, uznając, że „był pośmiertnym sukcesem krakowskiej Sztuki Stosowanej, jej

---

[167] ZB ISPAN, „Archiwum wystawy paryskiej 1925", nr inw. 808/13/3, k. 108–112.

[168] K.W. [K. Witkiewicz], *Kronika. Wzory i szablony dla malarstwa ściennego*, „Przemysł – Rzemiosło – Sztuka", 4, 1924, nr 1, s. 30–31.

[169] Joanna Sosnowska dostrzegła, że twórcy polskiej ekspozycji, przygotowując wystawę, mierzyli się z problemem „logiki Innego", próbowali bowiem sprostać wyobrażeniom na temat tego, co powinni zaprezentować, by spełnić oczekiwania odbiorców. Por. J.M. Sosnowska, *Wstęp*, [w:] *Wystawa paryska 1925*, s. 8 (jak w przyp. 141).

[170] Świadomy tego był zwłaszcza Warchałowski, który w 1926 roku pisał: „Wśród powszechnego entuzjazmu przez 6 miesięcy z górą prześniliśmy w sercu Paryża cudny sen o Polsce. Był to sen. Artyści stworzyli tę Polskę w Paryżu z niczego, na chwilę, dla honoru imienia, aby za powrotem po przebudzeniu zapaść się w nicość wraz z całym wysiłkiem", J. Warchałowski, *Jak sen*, „Ster", 1, 1926, nr 1, s. 13. O ideowych założeniach przyjętych przez twórców wystawy, a przede wszystkim jej komisarza, zob. A. Chmielewska, *Czym jesteśmy, czym być możemy i chcemy w rodzinie narodów?*, [w:] *Wystawa paryska 1925*, s. 65–74 (jak w przyp. 141).

[171] Przykładem są witraże Mehoffera przeznaczone do kaplicy Świętokrzyskiej, które zostały wykonane (w 1925 roku w zakładzie Żeleńskiego) specjalnie na wystawę paryską, ale według koncepcji z 1904 roku, a dopiero w 1927 zamontowanie w krakowskiej katedrze na Wawelu. Zob. ZB ISPAN, „Archiwum wystawy paryskiej 1925", nr inw. 808/1, k. 153, 164, 168, 217.

[172] Choć czynił próby – zwłaszcza w początkowym okresie przygotowań do wystawy – gromadzenia ludzi i opinii mających przyczynić się do wypracowania jak najszerszego i kompromisowego scenariusza ekspozycji. Liczne inicjatywy, np. podróże w celach propagandowych, ankiety, konkursy, dyskusje, nie zawsze spotykały się ze zrozumiem, a nierzadko wywoływały krytykę. Dodatkowo musiał borykać się z sytuacjami całkowicie błędnej interpretacji warunków i założeń wystawy. Zob. U. Makowska, *Światłozjaw i uśmiechnięte wieprze, czyli przygotowania do wystawy paryskiej*, [w:] *Wystawa paryska 1925*, s. 91–102 (jak w przyp. 141).

[173] Wypracowany na potrzeby wystawy styl dekoracyjny doczekał się wielu określeń: „styl roku 1925", „jastrzębowszczyzna", „maniera na trójkątno" czy „styl Polski odrodzonej", nadano mu także miano „polskiej interpretacji stylu *art déco*". Za: I. Huml, *Warsztaty Krakowskie*, s. 78 (jak w przyp. 85).

programu artystycznego i jego realizatorów”[174]. Badaczka błędnie stwierdziła, że Towarzystwo wskutek rozproszenia swoich członków w czasie pierwszej wojny światowej przestało istnieć, stąd też określiła jego sukces „pośmiertnym”. Działalność Towarzystwa od czasu wojny pozostawała co prawda prawie niewidoczna, a jego znaczenie było marginalizowane wobec pojawiających się nowych ugrupowań i instytucji, nie można jednak zapomnieć o założeniach ideowych TPSS, które mimo upływu czasu pozostały wciąż aktualne i odbijały się szerokim echem wśród nowo formułowanych programów (jak choćby zacieranie granic między sztuką użytkową a „wysoką” czy nawiązywanie współpracy artystów z rzemieślnikami), a którym Towarzystwo pozostało wierne przez cały okres swojej działalności. Rogoyska jako pierwsza zauważyła również, że

> do udziału i sukcesu na Wystawie Paryskiej grupy krakowskiego stowarzyszenia nie doszło w sposób przypadkowy, na skutek zbieżności między programem Wystawy Paryskiej a działalnością Polskiej Sztuki Stosowanej. Stało się to dzięki Warchałowskiemu. On to dobrał artystów z grona współorganizatorów, współuczestniczek krakowskiej Sztuki Stosowanej, im też powierzył zadania centralne[175].

Ze stanowiskiem Rogoyskiej nie zgodziła się Irena Huml, która w „braku źródłowych prac badawczych” na temat Warsztatów Krakowskich upatrywała powodów błędnych wniosków dotyczących wkładu TPSS w przygotowanie wystawy. Badaczka nadrzędną rolę przypisywała młodszemu stowarzyszeniu. Dodatkowo monografistka Warsztatów zarzuciła Rogoyskiej, iż ta nie powiązała artystów, którym Warchałowski powierzył „zadania centralne”, jak choćby projekt pawilonu głównego (Józef Czajkowski) czy dekorację jego wnętrza (Wojciech Jastrzębowski, Karol i Zofia Stryjeńscy), z ich przynależnością do Warsztatów Krakowskich[176]. Trudno jednak zgodzić się z tymi zarzutami. Przyglądając się bliżej dziejom ówczesnej spółdzielni[177], nie sposób nie zauważyć jej kondycji finansowej, która już na początku 1924 roku przedstawiała się bardzo niekorzystnie, co miało istotny wpływ na jej funkcjonowanie, a ostatecznie, dwa lata później, na likwidację[178]. Wiązać to trzeba z faktem, że większość czołowych artystów związanych z Warsztatami (poza Mączyńskim) opuściło Kraków na początku lat dwudziestych, co zresztą znajduje odzwierciedlenie w protokołach zgromadzeń członków. Sprawozdania te notują obecność wielu z nich ostatni raz w 1922 roku[179]. Trudno zatem uznać, że artyści ci podczas wystawy paryskiej reprezentowali – jak chciała Huml – Warsztaty Krakowskie, a tym samym, że nagrody przyznane Czajkowskiemu, Stryjeńskiej, Jastrzębowskiemu, Stryjeńskiemu czy Lenartowi i Buszkowi przypisać należy stowarzyszeniu. Niewątpliwe były natomiast sukcesy Warsztatów Krakowskich i związanych bezpośrednio z nimi artystek i artystów, którzy w działach tkaniny, zabawkarstwa, drewna i papieru, indywidualnie bądź zespołowo, sięgnęli po Grand Prix, honorowe dyplomy oraz medale[180].

Wystawa paryska – bez względu na toczące się dyskusje o jej niezaprzeczalnym czy wątpliwym sukcesie – była próbą wypromowania sztuki polskiej, którą na potrzeby ekspozycji stworzyli wybrani artyści i rzemieślnicy, szkoły, stowarzyszenia, warsztaty oraz instytucje. Ta twórcza kooperatywa przyniosła wykreowany obraz narodowej sztuki – opartej na rodzimych wzorach sztuki ludowej przetworzonych w duchu modernizmu i nowoczesności, silnie osadzonej w tradycji[181], o zdecydowanie niedemokratycznym

---

[174] M. Rogoyska, *Paryskie zwycięstwo sztuki polskiej w r. 1925*, [w:] *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, red. J. Starzyński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963 (= Studia z Historii Sztuki, 9), s. 32.

[175] Ibidem. Na fakt doboru współpracowników Warchałowskiego z grona jego przyjaciół zwróciła też uwagę J.M. Sosnowska (*Wstęp*, s. 68 [jak w przyp. 169]).

[176] I. Huml, *Warsztaty Krakowskie*, s. 81 (jak w przyp. 85). Poza wymienionymi artystami Huml upomniała się także o Lenarta, Loreca, Okołowicza, Mączyńskiego i Buszka.

[177] Stowarzyszenie WK zmieniło charakter prawny z końcem 1922 roku, stając się spółdzielnią, o czym w: *Księga Protokołów Walnych Zgromadzeń*, s. 28–29 (jak w przyp. 137).

[178] By utrzymać działalność WK, Dyrekcja w porozumieniu z Radą Nadzorczą zdecydowała o zaciągnięciu pożyczki. Trudności w prowadzeniu przedsiębiorstwa pogłębiał ogólny zastój w zbycie wyrobów, co ostatecznie przyczyniło się do opuszczania Warsztatów przez pracowników i zawiedzionych udziałowców. Ibidem, s. 29–31.

[179] Antoni Buszek na początku 1920 roku przeniósł się na stałe do Warszawy, gdzie prowadził własną szkołę i kursy sztuki stosowanej. W roku następnym w stolicy pojawili się Józef Czajkowski oraz Wojciech Jastrzębowski, którzy zajęli się reorganizacją Szkoły Sztuk Pięknych, a Karol i Zofia Stryjeńscy przenieśli swoją działalność do Zakopanego. Kazimierz Młodzianowski i Norbert Okołowicz poświęcili się służbie wojskowej, przy czym ten ostatni oddany był – najpierw w Warszawie, a potem w Riczce na Huculszczyźnie – sprawie odzyskiwania dawnych technik farbiarskich i badań etnograficznych. Bonawentura Lenart natomiast już w 1919 roku objął kierownictwo pracowni doświadczalnej liternictwa, drukarstwa i introligatorstwa przy Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Wileńskiego.

[180] Szczegółowe wykazy nagród zachowały się w: ZB ISPAN, „Archiwum wystawy paryskiej 1925”, nr inw. 808/18A, „Nagrody i wyróżnienia na wystawie paryskiej 1925”, k. 1–32 i passim, zaś opis poszczególnych osiągnięć artystów przynależących do WK (choć nie zawsze słusznie z nimi identyfikowanych) zespołowo i indywidualnie zawierają publikacje: I. Huml, *Warsztaty Krakowskie*, s. 79–80 (jak w przyp. 85) oraz *Aneks*, s. 42–43 (jak w przyp. 116).

[181] Odniesienie do klasycznej, uniwersalnej tradycji było wyrazem poszukiwania ładu i powrotu do porządku (*retour à l'ordre*, *rappel à l'ordre*) po okrucieństwie wojny, por. A. Wierzbicka, *We Francji i w Polsce. Sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich*, Warszawa 2009, s. 151–164; K. Nowakowska-Sito, *W poszukiwaniu niepodległości w sztuce: Pawilon polski na wystawie paryskiej 1925*, „Idea. Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych”, 30, 2018, nr 1, s. 192–194.

charakterze, z przerysowaną reprezentacyjnością (pawilon główny i jego aranżacja) oraz ekskluzywnymi, drogimi przedmiotami sztuki stosowanej.

Organizacja wystawy, możliwa dzięki wydatnemu wsparciu państwa, które od samego początku łożyło na konkursy, zlecenia dla indywidualnych artystów czy próby i eksperymenty w warsztatach doświadczalnych prowadzonych przez TPSS, doprowadziła jednak do opracowania formuły artystycznej odpowiedniej – jak zauważa Agnieszka Chmielewska – „dla zewnętrznej i wewnętrznej reprezentacji niepodległej Polski, z której później w razie potrzeby korzystały instytucje państwa. To wśród artystów wystawiających w Paryżu, a później również ich uczniów, szukano wykonawców reprezentacyjnych wnętrz gmachów państwowych”[182]. Zadanie to realizowała założona w 1926 roku Spółdzielnia Artystów Plastyków „Ład”. Kontynuując tradycje TPSS i Warsztatów Krakowskich, zorganizowała szereg warsztatów i pracowni, w których współdziałali uznani projektanci (także z grona artystów TPSS) i dobrze wykwalifikowani rzemieślnicy[183]. W tym samym czasie Jerzy Warchałowski powołany został na doradcę artystycznego w Ministerstwie Spraw Zagranicznych i zajął się modernizacją – urządzanych dotychczas w stylach historycznych – wnętrz budynków przedstawicielstw dyplomatycznych RP za granicą, m.in. polskich ambasad w Sztokholmie, Sofii i Ankarze (1928) oraz konsulatów w Królewcu (1930), Moskwie (1933) i Berlinie (1934)[184].

Nie udało się odnaleźć śladów działalności samego Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w okresie po wystawie paryskiej. Wiadomo, że ugrupowanie nadal istniało, co odnotował w 1928 roku Warchałowski:

> I choć dzisiejsza działalność […] Towarzystwa jest prawie niewidoczna, hasła jego działają z niesłabnącą siłą, jego zbiory zdeponowane w Muzeum Przemysłowym w Krakowie służą w dalszym ciągu na miejscu i obiegają inne środowiska Polski, 17-tozeszytowe jego wydawnictwo zostało wyczerpane. Przy gromadzeniu okazów na wystawy krajowe i zagraniczne często wracać trzeba do prac z przed lat 20-tu. Kierownikami pracowni i szkół dzisiejszych są w dużej mierze działacze z pierwszego okresu nowego ruchu, którego kolebką był Kraków […]. Można powiedzieć, że stworzona została jakby jakaś moralna forteca, powstał jakiś niewidoczny artystyczny uniwersytet o szerokim promieniowaniu, któremu trudno się oprzeć[185].

Prezes TPSS nie chciał pogodzić się z umniejszaniem osiągnięć Towarzystwa, które z czasem utraciło swój status inicjatora reformy narodowego rzemiosła artystycznego i popadało w zapomnienie, stąd działania Warchałowskiego zmierzające do promowania zarówno samego ugrupowania, jak i artystów z nim związanych, bo „o przejściu pokolenia nie może być jeszcze mowy, bo pokolenie to trwa i działa”[186]. Ta działalność przez większość członków TPSS po 1925 roku rozwijana była indywidualnie, czego przykładem jest późna twórczość Jana Bukowskiego. Artysta w drugiej połowie lat dwudziestych oraz w latach trzydziestych XX wieku poza intensywną pracą dydaktyczną kontynuowaną w krakowskiej Szkole Przemysłu Artystycznego poświęcił się niemal całkowicie monumentalnemu malarstwu dekoracyjnemu[187]. Powstało wówczas aż kilkanaście realizacji wnętrz kościelnych i kilka świeckich, które swym charakterem nawiązują do stylistyki wystawy paryskiej. Stąd zastosowanie uproszczonych i zgeometryzowanych motywów ornamentalnych o ludowej proweniencji i bliskich stylistyce *art déco* form ostrych, trójkątnych, często zwielokrotnionych i zrytmizowanych. Można je znaleźć w dekoracjach malarskich kaplicy Szkolnej w Nowym Sączu, w kościele oo. Franciszkanów-Reformatów w Wieliczce, w trzech kaplicach krakowskiego kościoła Mariackiego (św. Michała Archanioła, Przemienienia Pańskiego i św. Wawrzyńca), w kościele parafialnym Wszystkich Świętych w Babicach koło Chrzanowa, w kościele pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Kłodnie Wielkim (obecnie Ukraina), w kościele pw. Wniebowzięcia NMP w Proszowicach i katedrze w Sandomierzu. Z realizacji świeckich wskazać należy dekorację wnętrza sali posiedzeń Rady Miasta w ratuszu w Tomaszowie Mazowieckim[188], gdzie artysta zaadaptował własne projekty z przedstawieniami cnót kardynalnych, wykorzystane uprzednio w nowosądeckiej kaplicy Szkolnej i w kościele w Kłodnie Wielkim, a także (zachowaną częściowo) dekorację Nowych Łazienek Mineralnych w Krynicy-Zdroju[189]. Poza charakterystycznym dla swojej twórczości repertuarem stylizowanych motywów ornamentalnych na ścianach bocznych reprezentacyjnej klatki schodowej Łazienek umieścił Bukowski niespotykane dotąd w jego twórczości przedstawienia – dwie leżące półnagie kobiety [il. 44]. Te uwspółcześnione „odaliski” są odosobnionym przykładem w twórczości artysty specjalizującego się w zachowawczych, malowanych zgodnie z XIX-wiecznymi kanonami i źródłami ikonograficzny-

[182] A. Chmielewska, *Czym jesteśmy, czym być możemy*, s. 74 (jak w przyp. 170).

[183] Podsumowanie siedemdziesięcioletniej działalności Ładu przynosi publikacja *Spółdzielnia Artystów ŁAD 1926–1996*, t. 1, red. A. Frąckiewicz, Warszawa 1998.

[184] K. Nowakowska-Sito, *W poszukiwaniu niepodległości*, s. 194 (jak w przyp. 181).

[185] J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa–Kraków 1928, s. 19–20.

[186] Ibidem, s. 20.

[187] Bukowski w latach 1926–1931 uczestniczył w wielu wystawach krajowych i zagranicznych, na których prezentował szereg dzieł graficznych, były to jednak w przeważającej części jego prace pochodzące z wcześniejszego okresu, zwłaszcza sprzed wojny, zaś z najnowszych poza dominującymi projektami sakralnych dekoracji ściennych i witraży pojawiały się nieliczne portrety i pejzaże.

[188] A. Wójcik, *Jan Bukowski – projektant wnętrz*, s. 233–234 (jak w przyp. 52).

[189] Ibidem, s. 234–235.

44. Jan Bukowski, Nowe Łazienki Mineralne w Krynicy-Zdroju – dekoracje malarskie ścian reprezentacyjnej klatki schodowej, ok. 1931. Fot. Tadeusz Łyczakowski

mi przedstawieniami postaci historycznych, świętych czy błogosławionych (wzorowanych najczęściej na rycinach Jana Matejki ze zbioru poświęconego ubiorom historycznym w Polsce)[190].

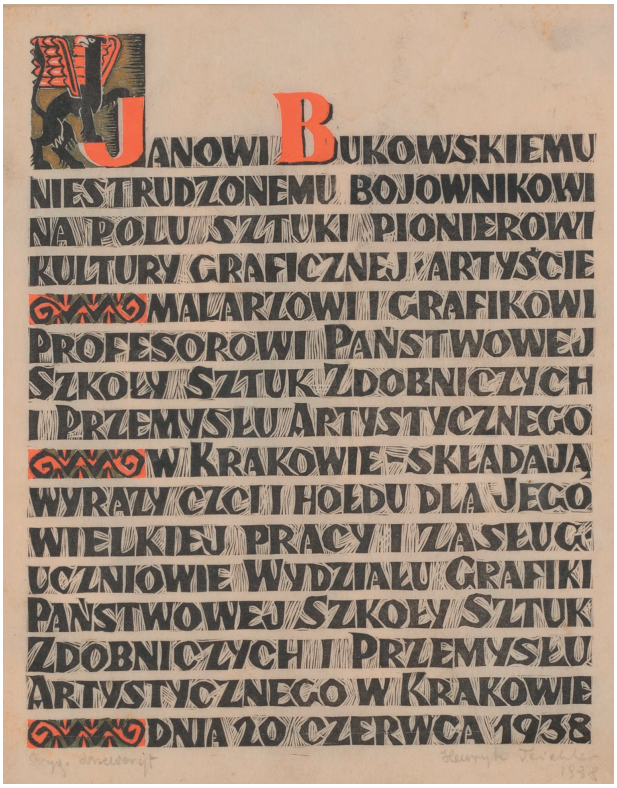
Z zachowanych dokumentów archiwalnych wynika, że w marcu 1929 roku Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana" postawione już było w stan likwidacji[191]. Wiadomo też – co wykazano powyżej – że na pewno jeszcze w 1934 roku TPSS istniało. Kiedy oficjalnie zostało wykreślone z rejestru stowarzyszeń, nie udało się jak dotąd ustalić. Być może nigdy formalnie nie zostało rozwiązane, a jego ostateczny kres to rok 1939, w którym umiera Jerzy Warchałowski i wybucha druga wojna światowa.

[190] I. Buchenfeld-Kamińska, *Ścienne malarstwo sakralne*, s. 291 (jak w przyp. 1).

[191] ZB ISPAN, „Dokumenty Józefa Czajkowskiego z lat 1908–1939", nr inw. 178, k. 54.

Trwanie przez ponad trzy dekady wypracowanych na początku XX wieku założeń ideowych Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana" pokazuje, jak ważne i potrzebne były działania pionierów polskiej sztuki stosowanej. Niemal cały dorobek artystyczny Jana Bukowskiego to realizacja celów TPSS. Artysta konsekwentnie szerzył „zamiłowanie" do sztuki stosowanej. Wpajał młodemu pokoleniu wartość i znaczenie sztuki użytkowej najpierw przez organizację własnej szkoły, a potem ucząc w szkołach Marii Niedzielskiej i Przemysłu Artystycznego. Poprzez doskonalenie własnych projektów, opracowywanie nowych form i środków wypowiedzi twórczej rozwijał najpełniej polski przemysł drukarski, grafikę książkową i monumentalną sztukę dekoracyjną, zwłaszcza sakralną. Wreszcie jako kierownik Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, zakładów Żeleńskiego i Orleckiego, a także krakowskiej wytwórni szablonów podjął się wprowadzania artystycznie opracowanych wzorów do szerszej produkcji. Był współorganizatorem TPSS i równocześnie aktywnie uczestniczył niemal w każdej inicjatywie podjętej przez Towarzystwo – angażował się w wydawanie periodyku, przygotowywanie wystaw i pokazów, wreszcie brał udział w konkursach oraz eksponował swoje prace jako przykłady dobrze pojętej realizacji idei ugrupowania.

Dzieje sztuki Jana Bukowskiego to w dużej mierze dzieje Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana". Dokonująca się reforma rzemiosła połączona z ideologią narodową przechodziła różne stadia świadczące o stopniowym narastaniu i krystalizowaniu się koncepcji, jej trwaniu i wreszcie mniej lub bardziej uświadomionemu oddziaływaniu. Twórczość Bukowskiego odzwierciedla fazy, jakie przechodziło samo Towarzystwo. Najintensywniejszy czas jego działalności przypadał na lata 1901–1912. Przy czym najwcześniejszy okres, do około 1905 roku, to faza kształtowania się głównych założeń: zerwanie z historyzmem i wzorami obcymi, poszukiwanie twórczych inspiracji w rodzimej sztuce ludowej i jej propagowanie, oraz pierwsze realizacje. Od 1905 roku coraz wyraźnej uwidoczniają się próby wypracowania stylu narodowego – czerpiącego z różnorodnych źródeł – w połączeniu z nowoczesnością. To dla ugrupowania czas najbardziej twórczy i obfitujący we wzmożoną działalność na wielu polach. Powstały wówczas najważniejsze dzieła wykonane przez artystów za pośrednictwem i przy udziale TPSS (jak choćby sale restauracyjne w Starym Teatrze, salon muzyczny i biblioteka z czytelnią w sanatorium Dłuskich w Zakopanem-Kościelisku oraz gabinety w Urzędzie Miasta Krakowa, a także szereg wnętrz mieszkalnych na zlecenie osób prywatnych[192]), udało się uruchomić doświadczalną stajnię graficzną, sukcesem były wystawy – drukarska w Krakowie,



45. Dyplom ofiarowany Janowi Bukowskiemu przez studentów Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie 20 czerwca 1938 roku. Ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. R.774. Fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Krakowa

w warszawskiej Zachęcie w 1908 roku oraz Architektury i Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym.

Fakt istnienia kompletnych i wiarygodnych źródeł związanych z pierwszą fazą działalności Towarzystwa przyćmił niemal zupełnie późniejszy, już nie tak intensywny i znaczący – co trzeba podkreślić – okres jego funkcjonowania. Pomimo że brak dostatecznych materiałów nie pozwala na szczegółowe rozeznanie dokonań TPSS po 1914 roku, a tym samym nie ma podstaw do właściwej ich oceny, nie można zamykać działalności ugrupowania w pierwszych kilkunastu latach XX wieku. Towarzystwo istniało też później i nie ustawało w dążeniach do upowszechniania polskiej sztuki stosowanej. Faza jego działalności od 1913 do 1920 roku, zdestabilizowana wojną, to czas oddania pola pracy twórczej Warsztatom Krakowskim, z którymi Towarzystwo wiązało nadzieję na podniesienie poziomu rzemiosła artystycznego i przemysłu. Dzięki inicjatywom Jerzego Warchałowskiego idee TPSS wybrzmiały ponownie podczas prac nad przygotowaniem wystawy paryskiej. W latach 1921–1925 Towarzystwo znów się odrodziło i wraz z innymi ugrupowaniami włączyło się w proces kreowania oblicza polskiej sztuki dekoracyjnej niepodległego kraju. I co najważniejsze, udało się zorganizować warsztaty doświadczalne, których utworzenie było od początku jednym z podstawowych założeń TPSS.

Po 1926 roku, kiedy powstała spółdzielnia Ład, a do głosu doszły awangardowe ugrupowania (zwłaszcza

[192] Były one prezentowane na wystawie w Zachęcie w 1908 roku i objęły: gabinet Władysława Reymonta i sypialnię Marii Papieskiej projektu Trojanowskiego, jadalnię Żeleńskich autorstwa Wyspiańskiego, jadalnię Dziewulskich zaprojektowaną przez Wojtyczkę oraz jadalnię Reymontów będącą dziełem Czajkowskiego.

działający w latach 1926–1929 Praesens), Towarzystwo uległo zupełnemu rozproszeniu. Funkcjonowało jedynie formalnie, utrzymywane żywotnością swojego wieloletniego prezesa, który zdecydował się na postawienie TPSS w stan likwidacji, jednak nigdy go nie rozwiązał. Nie można zapomnieć, że to wytrwała walka „ojców polskiego designu" ukształtowała oblicze naszej sztuki stosowanej pierwszych dekad XX wieku, a w tej walce niepoślednią rolę odegrał Jan Bukowski [il. 45], którego wieloletnie wysiłki tak podsumował Karol Homolacs:

> I oto w osobie Jana Bukowskiego widzicie tu jednego z najpierwszych, jednego z najbardziej czołowych przedstawicieli i założycieli owego zrzeszenia „Polska Sztuka Stosowana"; macie tu przed sobą jednego z najdzielniejszych bojowników o tę sprawę, która dzisiaj jest naszą sprawą, a równocześnie sprawą polską. Powiedziałem, że macie tu bojownika, a wyraz ten należy rozumieć dosłownie, bo dzieje polskiej sztuki stosowanej to są dzieje wielkiej i ciężkiej walki, prowadzonej przeciw zalewowi obcej duchem secesji i równocześnie walki z własnym społeczeństwem, które do tych poczynań odnosiło się obojętnie, a często nawet niechętnie[193].

Fotografie 2, 10, 11, 12 powstały w ramach projektu pt. „Kompleksowe badania najstarszych kolekcji fotograficznych ze zbiorów Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego" realizowanego z funduszy Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki w latach 2014–2021.

[193] *Przemówienie prof. Karola Homolacsa z okazji uroczystości uczczenia zasług prof. Jana Bukowskiego i wręczenia Mu medalu pamiątkowego w 1938 r.*, [w:] *Wystawa typograficzna: Jan Bukowski 1873–1943*, Kraków [1947], s. 13.

SUMMARY

Irena Buchenfeld

JAN BUKOWSKI AS A MEMBER OF THE 'POLISH APPLIED ART' SOCIETY (1901–1934?) IN LIGHT OF THE MOST RECENT RESEARCH

Almost the entire oeuvre of Jan Bukowski (1873–1943), an artist who had played an exceptional role in the artistic milieu of Cracow during the first half of the twentieth century, amounted to putting into practice the objectives set out by the 'Polish Applied Art' Society (PAAS; Pol. Towarzystwo 'Polska Sztuka Stosowana', TPSS), established in 1901. Bukowski steadily promoted a 'fondness' for local applied art by instructing young generations about its value and importance, first, by means of establishing in Cracow his own art school for women, and then as a teacher in the school of Maria Niedzielska and in the State School of Art Industry. By perfecting designs, developing new forms and means of artistic expression, he developed Polish printing industry, book design, and monumental decorative arts, especially in church interiors, to the fullest. Finally, as a manager of the Jagiellonian University Printing House, of the S.G. Żeleński Stained-Glass Studio, and of the painting workshop of Karol Orlecki, as well as the Cracow stencil manufactory, he developed high-quality artistic models for mass production.

Jan Bukowski participated in almost all initiatives of the PAAS, taking active part in in the organisation of the Society's day-to-day operation. At the very beginning, he became member of the Society's interim committee. Then, as a member of the Board, he joined the Reconnaissance Commission, which was set up with the purpose of assessing new acquisitions and gifts to the Society's collection, their selection for exhibitions and evaluation in competitions. Additionally, as a member of the Industrial Section, he represented the Society in contacts with industrial plants and artisanal workshops, and in the years 1904–1910 was the Society's secretary. Bukowski was a founding member of the PAAS and at the same time participated in the majority of projects undertaken by the Society. He was involved in the production of the Society's illustrated periodical, published in instalments (17 in total) from 1902 to 1913, first as *Materiały. Wydawnictwo Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana w Krakowie* [Materials. A Publication of the Polish Applied Art Society in Cracow], and from 1906 under changed title, *Sztuka Stosowana* [Applied Art]. He organised exhibitions and showings, and finally, took part in competitions and exhibited his works as exemplars and appropriate models of realising the objectives of the Society.

The Society's programme was aimed at revitalising local art in various domains and by various means. The propagation of the idea of reviving craftsmanship, modelled on the English Arts and Crafts Movement, was realised by means of artistic education and promotion of local achievements in this field in the press, and above all,

by collecting and studying works of Polish applied arts. A campaign of collecting and surveying objects of Polish applied art and historic objects in all three districts of partitioned Poland was very symptomatic in this regard. This initiative, to which not only artists and connoisseurs, but also art lovers and amateurs of folk art contributed, resulted in a collection counting several thousand items, both originals and their images. Jan Bukowski also contributed to augmenting the collection by donating his drawings and watercolours representing, for instance, folk furniture and everyday domestic utensils, or photographs documenting old timber buildings taken during his numerous trips. What is worthy of note is the fact that items from the collection often served as a source of inspiration for the artist. This is particularly well visible in his designs for painted wall decorations, in which particular models he had used can be identified, as for instance in the Chapel of St John of Nepomuk in St Mary's Church in Cracow, in the 'Holy House' of Loreto at the church of the Capuchin friars in Cracow, and in the chapel of the Dr Józef Babiński Psychiatric Hospital at Kobierzyn, and the church of the Reformed Franciscans at Wieliczka. Importantly, all of these examples are not imitations but merely deliberate 'appropriations', attesting to the artist's good orientation in what has been borrowed and creatively transformed in his imagination.

Discussion of Jan Bukowski's achievement within the Society has become a pretext for presentation of the history of the 'Polish Applied Art' Society spanning a broader period than has been hitherto assumed. Thanks to the most recent discoveries, the period of the PAAS activity could be extended beyond the year 1914, until now considered by scholars as the end of the Society's operation. It has been demonstrated here for the first time that the PAAS had continued to inspire the development of Polish applied arts for over thirty years, almost without interruption – first from Cracow, and since the beginning of the 1920s, from Warsaw.

The history of Jan Bukowski's career is to a large degree synonymous with the history of the 'Polish Applied Art' Society. The reform of artistic crafts that was taking place at that time, combined with national ideology, went through various stages that attested to the fact that artistic concepts gradually accumulated and crystallised, continued and then exerted – more or less informed – influence. Bukowski's oeuvre reflects the stages that the Society went through. The most intensive period occurred between 1901 and 1912, but a period when the main principles were formulated: break-up with historicism and foreign models, search for inspiration in local folk art, its promotion and the first artworks realised in keeping with these principles, occurred in the earliest years within that time span, up until around 1905. Starting from 1905, attempts at developing a national style, based on various inspirations combined with modern art, were becoming ever more prominent. It was the most fruitful period, abounding in vigorous activity on numerous fields, when the most important artworks originated, executed by artists associated with the PAAS, by its agency or in collaboration with it (as for instance the interior design of the dining area in the Stary Theatre, of the music room and a library with a reading room in the Dłuski Sanatorium at Zakopane-Kościelisko, as well as of office rooms in the seat of Cracow Municipal Authorities, and in a number of privately owned apartments). An experimental printing studio was launched, and a few successful exhibitions were held: printing exhibition in Cracow (spanning the end of 1904 and the beginning of 1905), an exhibition at Zachęta in 1908, and exhibition of Architecture and Interiors in garden surroundings held at Oleandry in Cracow in 1912. The abundance of documentary evidence related to the initial period in the Society's history almost totally overshadowed its later history – indeed, not so intensive as the earlier period and no longer so important. Although the lack of documentary evidence makes it impossible to draw a detailed account of the Society's history after 1914, and consequently prevents its proper assessment, the Society's activity should not be restricted to the first dozen years of the twentieth century. The Society still existed and did not stop their efforts to propagate Polish applied art. The period spanning the years 1913 and 1920, destabilised by the war, marked the shift of activity to the Cracow Workshops (Pol. Warsztaty Krakowskie), intended by the Society as a tool in boosting the artistic crafts and industry in Poland. Thanks to the initiatives of Jerzy Warchałowski, the Society's main theoretician and its long-time president, the ideas propagated by the PAAS were publicised yet again during the preparation and by the final shape of the Polish exhibit at the International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts held in Paris in 1925. The 'Polish Applied Art' Society was able to put into practice – and not alone but in collaboration with similar associations and institutions – the objectives of its own programme, since these were identical, almost quarter of a century after the Society's foundation, with those that were adopted for the major Polish exhibit abroad of the interwar period. In 1921–1925 the Society was reborn and, along with other societies, took part in the process of creating a new appearance of Polish decorative art in the independent state. Most importantly, it finally managed to set up experimental workshops: for furniture models, and for dyeing and weaving, all which had figured among the main objectives of the Society. After 1926, when the 'Ład' cooperative was established, and avant-garde artistic groupings (especially Praesens, active from 1926 to 1929) came to the fore, the Society dispersed, functioning only formally, by virtue of the fact that its president had put it into liquidation but never officially dissolved it. It has to be remembered, however, that it was the unyielding struggle of the 'fathers of Polish design' that has shaped the appearance of our applied art in the early decades of the twentieth century, and no mean role in this struggle was played by Jan Bukowski.

Folia Historiae Artium
Seria Nowa, t. 21: 2023 / PL ISSN 0071-6723

VIOLETTA KORSAKOVA
Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki

MASZYNOPIS ZNALEZIONY W OSSOLINEUM
WŁADYSŁAWA PODLACHY „RASY LUDZKIE I ICH TYPY"

Władysław Podlacha (1875–1951), profesor historii sztuki na uniwersytetach we Lwowie i Wrocławiu, uczeń Jana Bołoza Antoniewicza oraz Mariana Sokołowskiego, w ciągu własnej kariery nauczycielskiej wykształcił kilka pokoleń badaczy[1]. W dziejach polskiej historii sztuki zapisał się jednak przede wszystkim pierwszą próbą przygotowania akademickiego podręcznika z zakresu teorii i metodologii dyscypliny, choć prace nad tą publikacją nigdy nie wyszły poza niezliczone wersje fragmentarycznych maszynopisów[2]. Zapewne ze względu na wartość tych konspektów i notatek po śmierci profesora jego archiwum w całości przekazano Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu. W literaturze przedmiotu zasób pt. „Historia sztuki, jej założenia i metody badawcze"[3] (obejmujący osiem teczek z ponad 2000 kart) z czasem utożsamiono z gotowym rękopisem wspomnianego podręcznika, choć w rzeczywistości zbiór ani nie zawiera skończonego manuskryptu, ani nie ogranicza się wyłącznie do materiałów z nim związanych. Wraz z listami, brudnopisami artykułów i adnotacjami bibliograficznymi znalazł się tam również tekst Podlachy „Rasy ludzkie i ich typy"[4].

I

Omawiana rozprawa liczy trzynaście stron w formacie A4[5]. Wraz z nią w papierowej obwolucie znajdują się również:
- rękopis „Literatura", zawierający trzynaście pozycji bibliograficznych do omawianego tematu;
- maszynopis spisu treści rozprawy;
- maszynopis w języku niemieckim zatytułowany „Die Rasse der Erde 1930" i wykazujący liczebność przedstawicieli różnych ras na świecie w roku 1930;
- kolorowy diagram w kształcie kolistego grafu podpisany „D. Deniker", ilustrujący wzajemne relacje różnych typów antropologicznych [il. 1];
- kolorowy diagram w kształcie kwadratowego grafu zatytułowany „Europa", ilustrujący wzajemne relacje różnych ras i typów antropologicznych [il. 2];

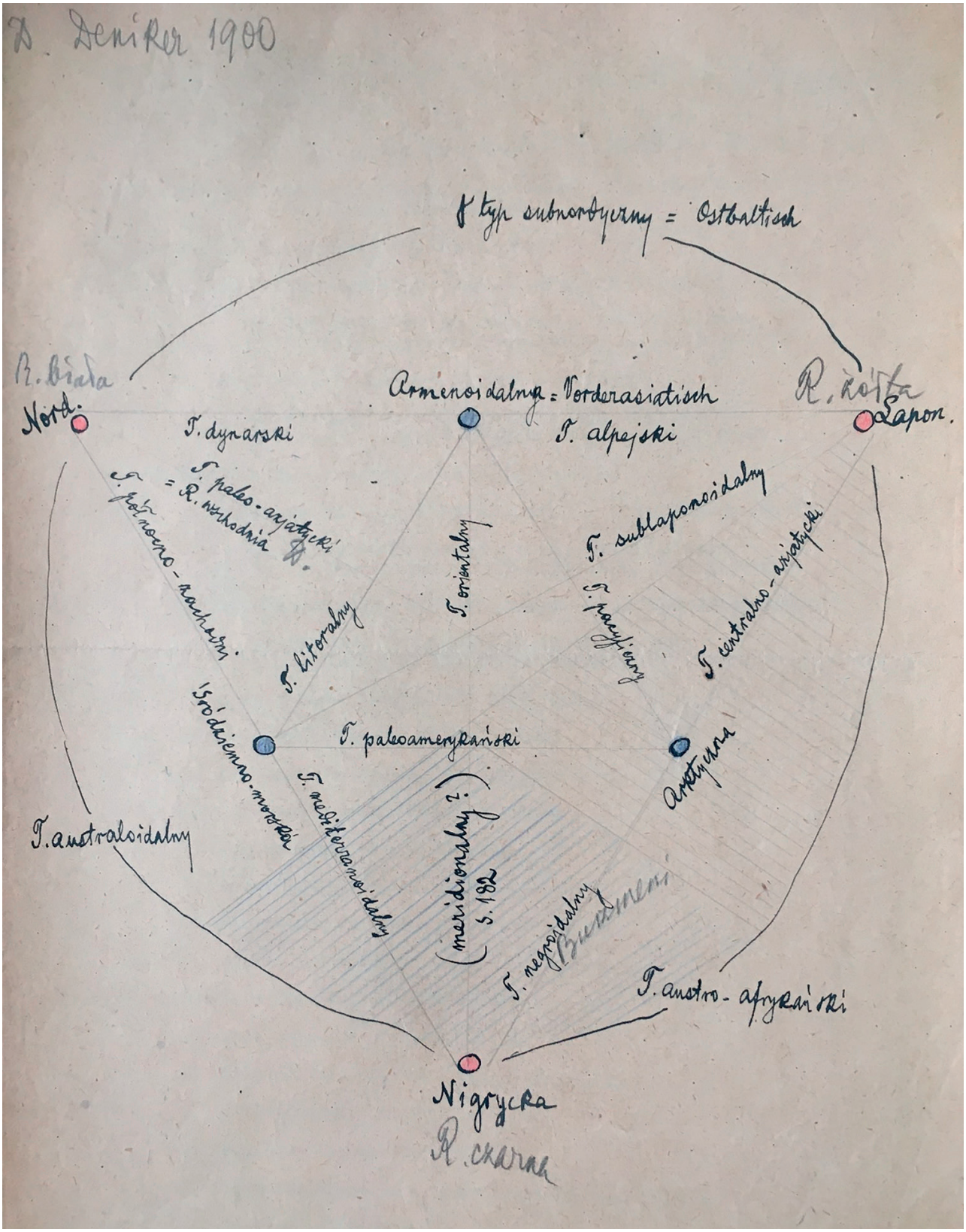
[1] K. Piwocki, *Władysław Podlacha. Wspomnienie pośmiertne*, „Biuletyn Historii Sztuki", 14, 1952, nr 1, s. 75–76; Z. Hornung, *Władysław Podlacha 1875–1951*, „Rozprawy Komisji Historii Sztuki Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego", 1, 1957, s. 7–21; M. Zlat, *Wspomnienia pośmiertne. Władysław Podlacha*, „Biuletyn Historii Sztuki", 24, 1962, nr 1, s. 418–419; idem, *O twórczości i poglądach Władysława Podlachy (1875–1951)*, [w:] *Myśl o sztuce. Materiały Sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia istnienia Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1974*, Warszawa 1976, s. 295–311; idem, *Władysław Podlacha (1875–1951)*, „Rocznik Historii Sztuki", 36, 2012, s. 21–38.

[2] W roku 1949 na zaproszenie Władysława Tatarkiewicza Podlacha pojawił się na posiedzeniu Warszawskiego Towarzystwa Naukowego. Przedstawił tam konspekt podręcznika wraz ze spisem treści i krótkim omówieniem poruszanych zagadnień. Zob. W. Podlacha, *Historia sztuki, jej założenia i metody badawcze*, „Sprawozdania z Posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, Wydział II Nauk Historycznych, Społecznych i Filozoficznych", 42, 1949, s. 73–79.

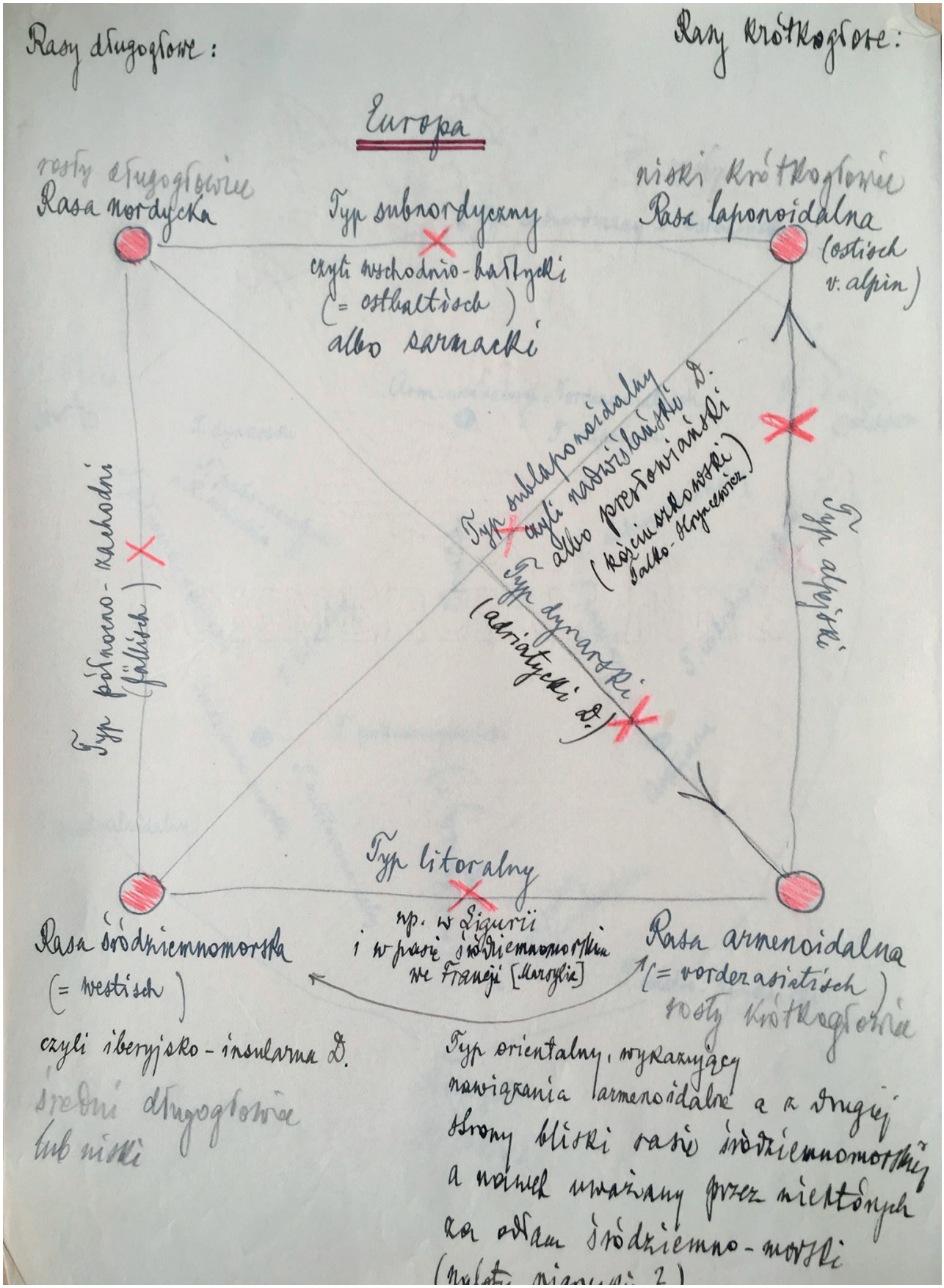
[3] Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu (dalej: BZNiO), akc. 65/75: W. Podlacha, „Historia sztuki, jej założenia i metody badawcze", teczki 1–8. Szerzej o podręczniku Podlachy zob. V. Korsakova, „Metodologia historii sztuki w podręczniku Władysława Podlachy", Kraków 2021 (maszynopis pracy magisterskiej).

[4] BZNiO, akc. 65/75/6: W. Podlacha, „Rasy ludzkie i ich typy".

[5] Tekst ma dwie odręczne korekty autora: na stronie 3 Podlacha dodaje równoległe określenie niemieckie „falische Rasse" do wymienionego w maszynopisie „typu północno-zachodniego", a na stronie 4 skreśla powtórzenie słowa „jej". Jest to wyjątkowo mała liczba uwag w porównaniu z innymi maszynopisami Podlachy, która może wynikać albo z ciągłego wykorzystywania przez niego innych notatek do prowadzenia wykładów, albo z zadbania o schludny wygląd tego opracowania. Zob. ibidem, s. 3–4.



1. Władysław Podlacha, diagram podpisany „D. Deniker”: przerys diagramu objaśniającego wzajemne ustosunkowania dwudziestu jeden składników morfologicznych rodzaju ludzkiego – autorstwa Jana Czekanowskiego. Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, akc. 65/75/6: W. Podlacha, „Rasy ludzkie i ich typy”



2. Władysław Podlacha, diagram podpisany „Europa": przerys diagramu objaśniającego wzajemne ustosunkowanie czterech ras ludności europejskich i ich typów mieszanych – autorstwa Jana Czekanowskiego. Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, akc. 65/75/6: W. Podlacha, „Rasy ludzkie i ich typy"

- brudnopis schematu relacji wybranych ras oraz rozpiska poszczególnych typów antropologicznych (nazwanych po polsku oraz po niemiecku) wchodzących do ras „australidów, negrydów, mongolidów i europeidów".

Wywód, zgodnie ze spisem treści, podzielono na cztery rozdziały:

I. Rasy ludzkie s. 1–6
  A. Europeidzi Człowiek biały s. 2–3
  B. Mongolidzi Człowiek żółty s. 3–5
  C. Negrydzi Człowiek czarny s. 5–6
  D. Rasy prymitywne s. 6
II. Skład rasowy poszczególnych ludów s. 7–9
III. Terytoria antropologiczne w Europie s. 9–11
IV. Zasięgi kulturowe s. 11–13[6].

Już na pierwszej stronie opracowania Podlacha, pisząc o stanie badań nad omawianym zagadnieniem, zwraca uwagę na „nowy pogląd na rasę" w nauce niemieckiej, który reprezentują „Eugeniusz Fischer, Hans Günter, Lenz, Scheidt i Aloizy Fischer"[7]. W szczególności podkreśla cytowanie przez siebie w rozprawie następujących prac:

> W. Scheidt, Allgemeine Rassenkunde als recte Einführung in das Studium der Menschenrassen, München 1925. – Hans Günter, Rassenkunde Europas, München 1929. – E. v. Eickstedt, Rassenkunde und Rassengeschichte der Menschheit, Stuttgart 1934. – Jan Czekanowski, Człowiek w czasie i w przestrzeni, Biblioteka wiedzy t. 9, Warszawa 1934. – Alois Fischer, Neue Unterschungen über Rasse und Volkstum, Zeitschrift für Geopolitik, 1926, Heft 11 und 12, jakoteż tegoż autora „Rasse und Volkstum" w wydawnictwie: Prof. Hickmann's Geographisch-Statistischer Universal-Atlas 1930/31 vollständig neubearbeitet von Dr. Alois Fischer, Druck und Verlag der Kartographischen Anstalt G. Freytag & Bernt A.G., Wien[8].

W rzeczywistości jednak całość wywodu skomponowana jest z dosłownych cytatów z dwóch z tych publikacji: *Człowieka w czasie i przestrzeni* Czekanowskiego (cytowanego z przypisami) oraz *Rasse und Volkstum* Aloisa Fischera (drukowanego w *Geographisch-Statistischer Universal-Atlas* Hickmanna za lata 1930/31, plagiatowanego bez oznaczenia i przypisów)[9].

Rozdział pierwszy, pt. „Rasy ludzkie", Podlacha rozpoczyna definicją z opracowania Fischera: „Mianem rasy oznaczamy pewną grupę ludzi, która posiada wspólne znamiona cielesne i duchowe i przekazuje je w przybliżeniu podobne dalszemu pokoleniu […]"[10]. Następnie przedstawiona jest klasyfikacja trzech głównych grup rasowych – europeidów, mongolidów i negrydów – oraz należących do nich podtypów wraz z ich liczebnością i charakterystycznymi dla nich cechami fizycznymi (jak kolor skóry, włosów i oczu, wzrost oraz kształt czaszki). Tę systematykę, jak również nazwy, liczby i opisy Podlacha znowu przepisuje z zestawienia Fischera[11]. Określenie cech zewnętrznych poszczególnych typów rasowych podsumowuje stwierdzenie, że „Rasa nordycka […] jest najbardziej wartościowa pod względem fizycznym jak i duchowym"[12].

Rozdział drugi, „Skład rasowy poszczególnych ludów"[13], szczegółowo przedstawia odsetek rasy nordyckiej w różnych krajach europejskich, znowu na podstawie *Geographisch-Statistischer Universal-Atlas*. Warto być może dodać, że według tych statystyk wśród Niemców element nordycki wynosi jedynie 60%, podczas gdy osiąga 80% u Norwegów i 90% u Szwedów. Z kolei wskaźnik dla ludności polskiej wynosi 40%, przykładowo o 10% więcej niż u Rosjan[14]. Stosunkowo niski odsetek elementu nordyckiego wykazany dla III Rzeszy należy jednak interpretować w kontekście narracji o zagrożeniu niemieckiej czystości rasowej, rozpowszechnianej przez nazistowskich antropologów i eugenistów. Rozdział ten kończy cytat z książki Czekanowskiego:

> Podboje ludów europejskich, ogarniające nie tylko nasz kontynent, lecz też i inne części świata, były w znacznym stopniu ekspansją elementu nordyckiego. W zgodności z tym pozostaje fakt, że i w Europie w warstwach wyższych składnik ten jest znacznie liczniej reprezentowany, niż w warstwach niższych[15].

Rozdział trzeci Podlacha od początku oznacza dopiskiem „według Czekanowskiego ss. 53 i n."[16]. W części tej

---

[6] Pozostawiono oryginalną ortografię i interpunkcję.

[7] BZNiO, akc. 65/75/6: W. Podlacha, „Rasy ludzkie i ich typy", s. 1 (jak w przyp. 4). Nazwiska tych badaczy Podlacha podaje bez przypisu za: A. Fischer, *Prof. Hickmann's Geographisch-Statistischer Universal-Atlas 1930/31*, Wien 1931, s. 18. W obu porównywanych fragmentach nie ma imion (Fritza) Lenza i (Hansa-Wilhelma) Scheidta.

[8] Pozostawiono oryginalną formę zapisu. BZNiO, akc. 65/75/6: W. Podlacha, „Rasy ludzkie i ich typy", s. 1 (jak w przyp. 4).

[9] W swoich rękopisach i maszynopisach Podlacha z reguły podawał odnośniki do odpowiednich publikacji innych autorów.

[10] BZNiO, akc. 65/75/6: W. Podlacha, „Rasy ludzkie i ich typy", s. 1 (jak w przyp. 4); A. Fischer, *Prof. Hickmann's Geographisch-Statistischer Universal-Atlas*, s. 18 (jak w przyp. 7).

[11] A. Fischer, *Prof. Hickmann's Geographisch-Statistischer Universal-Atlas*, s. 18–19 (jak w przyp. 7).

[12] BZNiO, akc. 65/75/6: W. Podlacha, „Rasy ludzkie i ich typy", s. 2 (jak w przyp. 4). Jako aspekt „duchowy" Podlacha tłumaczy z niemieckiego określenie Fischera „seelischen Merkmale". Por. A. Fischer, *Prof. Hickmann's Geographisch-Statistischer Universal-Atlas*, s. 20 (jak w przyp. 7).

[13] Pod „ludami" Podlacha rozumie w tym wypadku narodowości.

[14] A. Fischer, *Prof. Hickmann's Geographisch-Statistischer Universal-Atlas*, s. 19–20 (jak w przyp. 7).

[15] BZNiO, akc. 65/75/6: W. Podlacha, „Rasy ludzkie i ich typy", s. 9 (jak w przyp. 4); J. Czekanowski, *Człowiek w czasie i przestrzeni*, Warszawa 1934 (= Biblioteka Wiedzy [Warszawa], 9), s. 43.

[16] W rzeczywistości Podlacha przepisuje większe fragmenty z książki Czekanowskiego dopiero od strony 54. Zob. J. Czekanowski, *Człowiek w czasie i przestrzeni*, s. 54–56 (jak w przyp. 15).

profesor próbuje naszkicować swoistą mapę antropologiczną współczesnej Europy. Najpierw wskazuje obszary występowania na tym kontynencie rasy nordyckiej i śródziemnomorskiej (z ekskursem do okresu starszego paleolitu i neolitu[17]), a następnie rasy dynarsko-armenoidalnej i „wschodnio-laponoidalnej" oraz ludów ugrofińskich.

Rozdział czwarty poświęcony jest „zasięgom kulturowym" poszczególnych ras według Fischera. W swoim opracowaniu wyróżnił on dziewięć obszarów kulturowych[18]. Wprowadzając wartościowanie oparte częściowo na przesłankach ilościowych (liczebność przedstawicieli rasy), a częściowo na subiektywnej ocenie „jakościowej", niemiecki badacz wydzielił kategorie: *Kultur* (przetłumaczone jako „kultura"), *Halbkultur* („kultura połowiczna") i *primitivkulturelle Verhältnisse* („kultury prymitywne")[19]. W ostatniej części swojej pracy Podlacha referuje tę systematykę. Podkreślając, że najważniejszą z omawianych kategorii jest kultura europejska, wskazuje on na czołową rolę rasy nordyckiej w jej kształtowaniu, uzupełnianą jedynie przez rasę śródziemnomorską:

> […] połączenie rasy nordyckiej ze śródziemno-morską […] zdaniem jednego z polskich antropologów „w ciągu ostatnich dwu i pół tysiąca lat dawało ten materiał wybuchowy, który powodował największe przeobrażenia w ukształtowaniu stosunków rasowych całego świata". / Czekanowski j.w. s. 109 / […] Typ doskonałego człowieka o władczej naturze, stworzonego do panowania […] odpowiada zespoleniu elementów rasy nordyckiej i śródziemno-morskiej *z przewagą nordycką*[20].

Rozprawę zamyka stwierdzenie, że: „Rasa wschodnia, czyli laponoidalna, jest w całym swoim charakterze w porównaniu z innymi rasami europejskimi rasą wybitnie dolną, nadającą się do tworzenia niższych warstw społecznych"[21]. Jednak mylące określenie „dolny" sugeruje w tym wypadku kontekst układu społecznego, podczas gdy w oryginale niemieckim, u Fischera, „wenig geeignete Rasse" odnosiło się bezpośrednio do niższości intelektualnej i kulturowej[22].

Odpowiednie źródła można wskazać również dla kart załączonych do maszynopisu. Spis „Die Rasse der Erde 1930" jest przedrukiem danych statystycznych z *Universal-Atlas*. Diagramy w kształcie kwadratowego i kolistego grafu są przerysami ilustracji autorstwa Czekanowskiego[23].

Co więcej, ponieważ naprzemienne cytowanie ustępów z dzieł Czekanowskiego i Fischera po prostu nie pozostawia w rozprawie fragmentów, które można by było przypisać jakimkolwiek innym autorom (w tym samemu Podlasze), załączony do opracowania spis bibliograficzny pozostaje potraktować jedynie *pro forma*. Należy też zaznaczyć, że dziewięć z trzynastu wymienionych w nim pozycji zostało najprawdopodobniej wziętych z bibliografii do książki Czekanowskiego[24], co daje wyłącznie dwie nowe publikacje, które Podlacha dołączył do gotowej listy – obie autorstwa Hansa Weinerta, z roku 1932 oraz 1941[25]. Spośród cytowanych w spisie literatury niemieckich badaczy Walter Scheidt, Alois Fischer, Hans Günter, Karl Saller, Hans Weinert oraz Egon von Eickstedt należeli do grona czołowych nazistowskich ideologów rasizmu, a zmarły w 1924 roku Felix von Luschan zaliczany jest do prekursorów tej doktryny. Przekrojowe opracowania antropologiczne Jana Czekanowskiego i Stanisława Klimka w tej bibliografii wydają się stanowić polskojęzyczne uzupełnienia.

II

Antropologia w międzywojennej Polsce stała na niezwykle wysokim poziomie, szczególnie w ośrodku lwowskim. Przynajmniej w ten sposób, z perspektywy powojennej, sprawę opisywał jego pierwszy profesor, wspomniany już Jan Czekanowski. Profesorowi taka kolej rzeczy wydawała się naturalna. Polacy, jak argumentował ze swadą, zamiast o pogodzie lub zdrowiu wolą rozmawiać o kobietach i „rozważać regionalne różnice, które zachodzą w ich urodzie": „podnosi się piękność lwowianek, biada się nad upośledzeniem krakowianek, podziwia się nóżki warszawianek […]" – „dlatego nikogo nie powinno dziwić, że

---

[17] Ibidem, s. 56, 61.

[18] Określenie „Bereich" Podlacha przełożył jako „zasięg".

[19] A. Fischer, *Prof. Hickmann's Geographisch-Statistischer Universal-Atlas*, s. 22–23 (jak w przyp. 7); BZNiO, akc. 65/75/6: W. Podlacha, „Rasy ludzkie i ich typy", s. 11 (jak w przyp. 4).

[20] J. Czekanowski, *Człowiek w czasie i przestrzeni*, s. 109 (jak w przyp. 15) oraz BZNiO, akc. 65/75/6: W. Podlacha, „Rasy ludzkie i ich typy", s. 13 (jak w przyp. 4), podkreślenie moje.

[21] BZNiO, akc. 65/75/6: W. Podlacha, „Rasy ludzkie i ich typy", s. 13 (jak w przyp. 4).

[22] A. Fischer, *Prof. Hickmann's Geographisch-Statistischer Universal-Atlas*, s. 20–21 (jak w przyp. 7); BZNiO, akc. 65/75/6: W. Podlacha, „Rasy ludzkie i ich typy", s. 13 (jak w przyp. 4).

[23] J. Czekanowski, *Człowiek w czasie i przestrzeni*, s. 43 (ryc. 7), s. 47 (ryc. 8) (jak w przyp. 15). Przy kolistym grafie znalazło się nazwisko francuskiego antropologa Josepha Denikera, ponieważ jako jeden z pierwszych zaproponował on klasyfikację typów rasowych tego rodzaju. Zob. J. Deniker, *Races et peuples de la terre: éléments d'anthropologie et d'ethnographie*, Reinwald 1900. Czekanowski w celu „niepowiększania zasobu terminologicznego antropologii" w większości zachował nazewnictwo typów rasowych zaproponowane przez francuskiego uczonego. Zob. S. Żejmo-Żejmis, *Systemy antropologiczne Eickstedt'a, Montadon'a i Czekanowskiego*, „Przegląd Antropologiczny", 9, 1935, s. 85–96.

[24] Analogiczne w obu porównywanych tekstach są również zapisy bibliograficzne tych pozycji oraz dopuszczone w nich niekonsekwencje i pominięcia.

[25] Hans Weinert (1887–1967) był wpływowym antropologiem niemieckim, opowiadającym się za nazistowską doktryną rasizmu oraz wynikającymi z niej zaleceniami eugenicznymi. U. Schaefer, *Hans Weinert 1887–1967*, „Anthropologischer Anzeiger", 30, 1968, s. 315–316.

antropologią Polska zainteresowała się tak wcześnie"[26]. Należy przyznać, że krakowska katedra tej dyscypliny, założona w 1854 roku, rzeczywiście była wówczas drugą w Europie[27]. W okresie międzywojennym natomiast spośród ośrodków polskich ten na uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie wyróżniał się nowoczesnym warsztatem metodologicznym, wykorzystując do badań z zakresu antropologii typologicznej ujęcia ilościowe[28]. To podejście wywodziło się ze szkoły biometrycznej Charlesa Pearsona, przy odrzuceniu tworzenia matematycznej teorii ewolucji na rzecz skupienia się na prawach dziedziczności Gregora Mendla[29]. Jak żartował Czekanowski, stało się tak poniekąd z przyczyn prozaicznych: „pracownik niedysponujący prosektorium, odpowiednio zaopatrzonym w materiał dotyczący prymatów [musiał] skoncentrować się na zastosowaniu metod statystyki matematycznej"[30]. Na podstawie wyłącznie twardych, mierzalnych danych ideograficznych i statystycznych wskazywano podobne biologiczne cechy ludzkiej populacji i na tej zasadzie wyszczególniano pewne typy oraz opisywano ich relacje i zachodzące w nich zmiany: mieszanie się, ewolucję, wpływ procesów społecznych i kulturowych na ich rozwój[31]. Odrzucając wszelkie oceny wartościujące, syntetyczna szkoła lwowska badała „człowieka jako podłoże biologiczne zjawisk społecznych"[32]. Złośliwi nazywali takie wnioskowanie, zawsze poparte obszernymi danymi liczbowymi, *Zahlenzauber* lub *Zahlenspielerei*[33].

Niemniej ścisła naukowość lwowskiej szkoły antropologicznej współistniała w okresie międzywojennym z koncepcjami eugeniki i higieny rasowej[34], z subiektywnymi sądami krytycznymi, ze wciąż aktualnym dziedzictwem rozważań Arthura de Gobineau oraz łączeniem tego, co naoczne i mierzalne, z ukrytymi, dziedzicznymi cechami psychicznymi, które miałyby definiować życie społeczne i kulturowe przedstawicieli różnych typów rasowych. Teoria rasistowska zaś już od połowy XIX wieku intensywnie podbudowywała postawy nacjonalistyczne w poszukiwaniu genezy i tożsamości poszczególnych narodów[35].

Nazistowską „doktrynę rasizmu" otwarcie krytykowano już w międzywojennej Polsce, lecz niemiecki „mesjanizm rasowy"[36] początkowo traktowano pobłażliwie, jako „nie tyle dramat, co tragikomedię"[37], nie tyle kwestię naukową, ile polityczną[38]. W roku 1938 antropolog Stanisław Żejmo-Żejmis pisał o wprowadzonych w Rzeszy ustawach norymberskich, czyli „ustawodawstwie eugenicznym i rasowym […] przeciwko hybrydyzacji żydowskiej", komentując jedynie, że określenie przesłanek tej segregacji jako „rasowych" to „bardzo nieszczęśliwa nazwa", bałamucąca istniejącą terminologię[39]. Nazistowski rasizm stał się poważnym tematem polskich opracowań naukowych właściwie dopiero pod koniec lat trzydziestych, kiedy niemieckojęzyczna „naukowa" literatura przedmiotu przekroczyła już z powodzeniem liczbę 700 tytułów[40]. Odpowiedź na nią ze strony polskiej nie była, jak przyznawali sami badacze, „bogata ani ilościowo, ani jakościowo"[41]. Być może po prostu wciąż nie odczuwano takiej konieczności. W swoich wspomnieniach tego okresu Czekanowski pisał, że „w stosunku do rasizmu, antropologii polskiej przypadło w udziale tylko naukowe uzasadnienie powszechnie panującej opinii"[42].

Warto podkreślić, że polscy naukowcy sami stawiali otwarte pytania o „różnice w uzdolnieniu"[43] pomiędzy poszczególnymi rasami. Jednak tym, co kategorycznie różniło ich od teoretyków rasizmu, było przekonanie, że nie można traktować o „rasach «wyższych» i «niższych» lub «lepszych» i «gorszych», tylko o rasach innych"[44]. Ostatecznie bowiem – jak pytano retorycznie – „na jakich przesłankach wolno nam oprzeć sąd o […] «niższości» i «wyższości» pierwotniaka i motyla, a «wyższości» pszczoły i mięsożercy, kiedy każde z nich jest w swoim rodzaju doskonałe?"[45].

---

[26] J. Czekanowski, *Człowiek w czasie i przestrzeni*, s. 3–4 (jak w przyp. 15).

[27] Idem, *Antropologia polska w międzywojennym dwudziestoleciu 1919–1939*, Warszawa 1948, s. 11.

[28] A. Wierciński, *Kontrowersje wokół polskiej szkoły antropologicznej*, [w:] *Teoria i empiria w polskiej szkole antropologicznej. W 100-lecie urodzin Jana Czekanowskiego*, red. J. Piontek, A. Malinowski, Poznań 1985 (= Antropologia – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 11), s. 19.

[29] J. Czekanowski, *Antropologia polska w międzywojennym dwudziestoleciu*, s. 46 (jak w przyp. 27).

[30] Idem, *Sto lat antropologii polskiej 1856–1956. Ośrodek lwowski*, Wrocław 1956 (= Materiały i Prace Antropologiczne, 34), s. 40.

[31] Idem, *Człowiek w czasie i przestrzeni*, s. 42 (jak w przyp. 15).

[32] Ibidem, s. 16.

[33] Określenia te miały paść odpowiednio ze strony Egona von Eickstedta i Ottona Rechego. Idem, *Antropologia polska w międzywojennym dwudziestoleciu*, s. 17 (jak w przyp. 27).

[34] D. Wężowicz-Ziółkowska, *Koncepcja rasy we lwowskiej szkole typologicznej*, „Przegląd Humanistyczny", 3, 2018, s. 26.

[35] G.L. Mosse, *Towards the Final Solution. A History of European Racism*, Madison 1985, s. 27–32.

[36] S. Żejmo-Żejmis, *O rasie, rasach i rasizmie*, Warszawa 1936, s. 15.

[37] Ibidem.

[38] Idem, *Środowisko*, [w:] *Człowiek, jego rasy i życie*, z. 1, oprac. J. Czekanowski [et al.], Warszawa 1939, s. 193–194.

[39] Ibidem, s. 199.

[40] A. Gercke, *Die Rasse im Schrifttum*, Berlin 1934, za: K. Stojanowski, *Polsko-niemieckie zagadnienia rasy*, Katowice 1939, s. 7–9. Por. z bibliografią polskiej antropologii lat 1919–1938: J. Czekanowski, *Antropologia polska w międzywojennym dwudziestoleciu*, s. 124–174 (jak w przyp. 27).

[41] Krótki przegląd tej literatury w: S. Żejmo-Żejmis, *Środowisko*, s. 202–203 (jak w przyp. 38).

[42] J. Czekanowski, *Antropologia polska w międzywojennym dwudziestoleciu*, s. 87–88 (jak w przyp. 27).

[43] S. Żejmo-Żejmis, *O rasie, rasach i rasizmie*, s. 11 (jak w przyp. 36).

[44] Idem, *Środowisko*, s. 195 (jak w przyp. 38).

[45] Idem, *Systemy antropologiczne Eickstedt'a*, s. 92 (jak w przyp. 23).

Uważano, że wskutek wpływu „dorobku antropologicznego" na „wyposażenie intelektualne Polaka" „przejawy naiwnej, barbarzyńskiej wiary, powodujące dążenie do rasistycznych ideałów w życiu, spotykają się z należytą oceną i podkopują dawniej mocno ugruntowany autorytet nauki niemieckiej"[46].

III

Czas powstania maszynopisu Podlachy mogą określić jedynie dość szerokie ramy czasowe. *Terminus post quem* to rok 1941, wtedy bowiem została wydana najpóźniejsza ze wzmiankowanych w bibliografii publikacja[47].

O działalności profesora w tym czasie wiadomo niewiele. Wypełniając w roku 1950 ankietę personalną, zaznaczał on, że w latach wojennych nie służył w żadnych „formacjach wojskowych" ani „oddziałach partyzanckich", w czasie okupacji „nie był prześladowany, ale musiał oddać swoje mieszkanie i przez półtora roku był pozbawiony środków do życia", „nie miał *Volkslisty* i nie należał do innych uprzywilejowanych grup narodowościowych", „nie był karany po wyzwoleniu, bo nie było ku temu żadnego powodu"[48]. W czasie II wojny światowej Podlacha pozostawał we Lwowie i w miarę możliwości kontynuował wcześniejszy tryb pracy. Wykładał na uniwersytecie do zamknięcia placówki w 1942 roku, a następnie w ramach nauczania tajnego, oficjalnie zaś przez cały ten czas pracował w Muzeum Historycznym.

Uczony, ponieważ prowadził działalność naukową w dwóch instytucjach ściśle nadzorowanych przez władze okupacyjne, mógł zostać zmuszony do popełnienia tekstu o aryjskiej dominacji rasowej. Otrzymanie takiego zlecenia przez historyka sztuki wydaje się bardziej prawdopodobne w ramach Muzeum Historycznego niż Uniwersytetu Lwowskiego, gdzie funkcjonowała przecież samodzielna katedra antropologii[49].

Wreszcie Podlacha był badaczem niezwykle krytycznym i polemizującym, argumentującym do skutku, co znajdowało wyraz m.in. w szczegółowych przypisach do tekstów. W porównaniu z jego zwykłym stylem pisania omawiany tekst razi beznamiętnym referowaniem tematu, jednoznacznością sądów, brakiem przypisów. Jest to również jedyny tekst Podlachy, w którym wykorzystuje on rasistowskie założenia badawcze i formułuje tak obszerny wywód w obcej sobie dziedzinie antropologii.

Wszystko wskazuje zatem na okupacyjne warunki powstania maszynopisu. Jednoznacznej odpowiedzi nie przyniosły źródła, które można było celowo zbadać w jej poszukiwaniu, więc potwierdzenie tych przypuszczeń prawdopodobnie okaże się kwestią przypadku: połączenia z tą historią nowych archiwaliów lub czyichś wspomnień. Na tym sprawę można by zamknąć – nie bez pewnej ulgi, jest bowiem w tym maszynopisie coś ze „świadectwa zbrodni". Jednak bezpośrednio związany z nim pozostaje problem wykorzystania pojęcia rasy w historycznoartystycznych rozważaniach Podlachy, który należy rozpatrzeć jako ostatnią kwestię tego wywodu.

IV

W roku 1949 Podlacha pisał o rasach w kontekście wyrazu artystycznego. Mimo że poniższy cytat pochodzi z obszernego nekrologu Heinricha Wölfflina, jest fragmentem rozważań samego autora:

> […] w naszej organizacji duchowej mieszczą się możliwości rozwojowe i doprowadzają do najdalej idących różnic formalnych. […] Różnice zachodzące pomiędzy artystami tego samego czasu i środowiska pozwalają nam mówić o stylu indywidualnym. Różnice, które dają się zauważyć pomiędzy grupami artystów, pozwalają na wniosek, że obok indywidualnego istnieją także inne style, jak styl szkoły artystycznej, styl pewnego kraju i pewnej *rasy*; wreszcie istnieje tak ważny dla historyka sztuki styl czasu, ponieważ różne okresy czasowe wytwarzają różną sztukę[50].

Wszystkie przytoczone kategorie stylowe były oczywiście nienowe w klasyfikujących schematach historii sztuki. Już we wczesnych opracowaniach z historiografii artystycznej posługiwano się pojęciem szkół posiadających charakterystyczny styl lub manierę twórczą – taką obserwację jako jeden z pierwszych poczynił włoski duchowny i pisarz Giovanni Battista Agucci, odnotowując we Włoszech „cztery typy malarstwa: rzymskie, weneckie, lombardzkie i toskańskie"[51]. Z kolei francuski malarz Roger

---

[46] J. Czekanowski, *Antropologia polska w międzywojennym dwudziestoleciu*, s. 87 (jak w przyp. 27).

[47] H. Weinert, *Stammgeschichte der Menschheit*, Stuttgart 1941.

[48] Archiwum Uniwersytetu Wrocławskiego, RK 120: W. Podlacha, „Życiorys", 25 V 1950.

[49] Warto dodać, że sam Czekanowski z kolei wojenne lata musiał spędzić na prowincji, w rodzinnym majątku Kośmin w powiecie grójeckim, i Podlacha, włączając go do towarzystwa nazistowskich antropologów na łamach swojej rozprawy, w warunkach okupacyjnych mógł oddać mu tym przysługę. W swoim maszynopisie pominął on przecież krytykę polskiego uczonego pod adresem niemieckich autorów, której nie mógł nie dostrzec w jego książce. Zob. A. Malinowski, *Życie i działalność naukowa profesora dra Jana Czekanowskiego*, [w:] *Teoria i empiria*, s. 72, 75 (jak w przyp. 28). W swoich miejscami aż zbyt szczegółowych wspomnieniach profesor lata 1941–1944 pomija milczeniem. J. Czekanowski, *Sto lat antropologii*, s. 36 (jak w przyp. 30).

[50] W. Podlacha, *Henryk Wölfflin i jego teoria sztuki. Przedstawione na posiedzeniu Wydziału Nauk Filologicznych dnia 26 listopada 1948 r.*, Warszawa 1949, s. 18, podkreślenie moje, cyt. za: idem, *Wstęp do wydania polskiego – Henryk Wölfflin i jego teoria sztuki*, [w:] H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, red. I. Rząśnicka, Wrocław 1962, s. 18–26. Zob. również W. Podlacha, *Henryk Wölfflin i jego teoria sztuki*, „Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego", 3, 1948, s. 221–233.

[51] Uwagi Agucciego opisuje: G.P. Bellori, *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects (1672)*, tłum. A.S. Wohl, Cambridge 2005, s. 252, cyt. za: É. Michaud, *The Barbarian Invasions.*

de Piles w swoim *L'Abrégé de la vie des peintres* obok artystów rzymskich i florenckich, weneckich czy lombardzkich wymienił również niemieckich, holenderskich i francuskich[52]. Pod koniec wieku XVIII syntezy historii sztuki poszczególnych krajów zaczęły wchodzić do publicznych przestrzeni ekspozycyjnych, zwłaszcza w muzeach niemieckich i austriackich – jednym z najwcześniejszych tego typu rozwiązań było wydzielenie „sali holenderskiej" oraz „sali włoskiej" w Galerii Drezdeńskiej[53]. W tak pogrupowanych dziełach obserwujący miał dostrzec specyficzne właściwości poszczególnych narodów, wyrażające się właśnie w ich sztuce. W narracji budowanej na paradygmatach niezmienności fizycznych i psychicznych cech ludzi oraz populacji (ras lub narodów) sztuka traktowana była jako wyraz określonego zestawu ich gustów, predyspozycji duchowych czy emocjonalnych[54].

Wśród autorów bliższych Podlasze – jak Alois Riegl czy Heinrich Wölfflin[55] – powracały z kolei założenia o charakterystycznych, określanych rasowo cechach sztuki południowej i północnej Europy. Oczywiście w tym wypadku w pismach owych historyków odzywała się długa tradycja dualistycznego traktowania dziejów sztuki europejskiej, która porządkowała ogrom różnorodnej produkcji artystycznej wedle jej przynależności stylowej do północy lub południa, Cesarstwa Rzymskiego czy barbarzyńskich najeźdźców, Półwyspu Apenińskiego albo krajów zaalpejskich[56]. Również Podlacha przyjmował biegunowy podział europejskiej twórczości artystycznej między północą a południem[57]. W ten sposób zaznaczał inność tych dwóch koncepcji artystycznych, jednak nie wprowadzał wartościującej oceny ich potencjału czy osiągnięć. Dążył natomiast do zrozumienia problemów właściwych każdemu konkretnemu dziełu sztuki, zamiast mierzyć różnorodne przejawy artyzmu według jednego, normatywnego kryterium estetycznego. Zdaniem profesora: „Każde dzieło sztuki […] to pozytywny fakt artystyczny, który musi być uważany za przejaw upodobań w danej chwili i za wyraz intencji, mających głębsze źródło w życiu społecznym, towarzyskim, religijnym, intelektualnym"[58].

V

Osobnym zagadnieniem pozostawał jednak sposób transpozycji (jak określał to Podlacha) tych pozaartystycznych kwestii na charakter formalny utworu artystycznego. Rozprawa *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* autorstwa madame de Staël, opublikowana w roku 1800, jest często przywoływana jako jedna z pierwszych współczesnych prób socjologicznej interpretacji sztuki[59] – autorka poruszała w niej bowiem zagadnienie stosunku rasy oraz klimatu do stylu literackiego. Prawdziwie wpływowe dla historii sztuki okazały się jednak dopiero rozważania Hippolyte'a Taine'a przedstawione w jego *Histoire de la littérature anglaise* z roku 1864[60]. Taine próbował analizować relację pomiędzy autorem dzieła a społeczeństwem za pomocą kategorii rasy, środowiska i czasu. Pojęcie rasy wiązało się z koncepcjami dziedziczności, obszaru zamieszkiwania oraz klimatu; pojęcie środowiska obejmowało czynniki społeczne, kulturowe i gospodarcze; pojęcie czasu skupiało się na aspektach trwania i zmian zachodzących w dziejach cywilizacji[61]. Ze względu na tę propozycję badawczą Podlacha zaliczał Taine'a do kanonu uczonych najważniejszych dla rozwoju nowoczesnej, naukowej historii sztuki[62].

Co jest jednak istotne, interpretacja dzieła oparta na pozaartystycznych okolicznościach jego powstania pozostawała dla Podlachy niewystarczająca – zagadnieniu temu poświęcił on nawet osobny referat pt. *Historia sztuki a historia kultury* wygłoszony na Zjeździe Historyków Polskich w Poznaniu w grudniu 1925 roku[63]. W sposób niezbyt konsekwentny (lecz eklektyczny i kompleksowy) równolegle z operowaniem kategoriami stylów „szkoły artystycznej, pewnego kraju i pewnej rasy" Podlacha proponował autonomiczne historycznie i kulturowo kategorie systematyki formalnej[64].

A Genealogy of the History of Art, tłum. N. Huckle, Cambridge–London 2019 (= October Books), s. 15.

[52] R. de Piles, *The Art of Painting, and the Lives of the Painters*, London 1706, s. 398–480, za: É. Michaud, *The Barbarian Invasions*, s. 15 (jak w przyp. 51).

[53] É. Michaud, *The Barbarian Invasions*, s. 35 (jak w przyp. 51).

[54] Ibidem, s. 3.

[55] H. Wölfflin, *Italien und das deutsche Formgefühl*, München 1931; A. Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, Wien 1902. O kwestiach rasowych w dziełach Aloisa Riegla zob. kontrowersyjny tekst Jana Bakoša: J. Bakoš, *Alois Riegl – otec umeleckohistorického nazionalizmu?*, [w:] *Regnum Bohemiae et Sacrum Romanum Imperium. Sborník k poctě Jiřího Kuthana*, red. J. Royt, M. Ottová, A. Mudra, České Budějovice 2005 (= Sborník Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy. Dějiny umění – historie, 2), s. 339–408.

[56] É. Michaud, *The Barbarian Invasions*, s. 15–38 (jak w przyp. 51).

[57] BZNiO, akc. 65/75: W. Podlacha, „Historia sztuki, jej założenia", teczka 5 (jak w przyp. 3).

[58] W. Podlacha, Recenzja: *Jan Ptaśnik. Cracovia artificum*, „Rocznik Krakowski", 19, 1923, s. 164.

[59] Mme de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, red. A. Blaeschke, Paris 2021, za: F. Graeme Chalmers, *The Study of Art in a Cultural Context*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 32, 1973, nr 2, s. 249.

[60] H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, t. 1–4, Paris 1864.

[61] F. Graeme Chalmers, *The Study of Art*, s. 249 (jak w przyp. 59).

[62] W. Podlacha, *Historia sztuki a historia kultury*, [w:] *Pamiętnik IV Powszechnego Zjazdu Historyków Polskich w Poznaniu 6–8 grudnia 1925*, Lwów 1925, s. 3–4.

[63] Ibidem, s. 1–21.

[64] Były nimi: impresjonizm, ekspresjonizm, naturalizm oraz idealizm. Zob. V. Korsakova, „Metodologia historii sztuki" (jak w przyp. 3); BZNiO, akc. 65/75: W. Podlacha, „Historia sztuki, jej założenia", teczka 5 (jak w przyp. 3).

Koncepcja stylu rasowego, przywoływana przez profesora w tekście napisanym po wojnie[65], opierała się na przesłance o dziedzicznych predyspozycjach psychicznych w obrębie rasy, które miałyby definiować jej formy życia społecznego i kulturowego. Takie esencjalistyczne rozumienie rasy, obecnie zdyskredytowane, w czasach Podlachy było powszechne i naukowo uzasadnione.

Z kolei historia sztuki pierwszej połowy XX wieku dążyła do nowej naukowości: typologii i klasyfikacji, syntez opartych na analizie materiału, precyzyjnych narzędzi badawczych i odpowiedzi na pytanie, co kształtuje sztukę, wpływa na jej rozwój, przemiany formalne i stylowe, zanikanie i pojawianie się pewnych tendencji. Kategoria „stylu rasowego" lub „sztuki rasowej" była traktowana przez Podlachę instrumentalnie, jako neutralna kategoria porządkująca. Założenie o różnicy predyspozycji artystycznych u przedstawicieli różnych ras było wskazaniem do stosowania indywidualnych kryteriów oceny ich wytworów, co Podlacha wykorzystywał na korzyść sztuki znajdującej się tradycyjnie poza uznanym kanonem historycznoartystycznym[66]. Z kolei sama socjologiczna perspektywa w badaniach nad sztuką, która mogłaby skupiać się na predyspozycjach rasowych jako czynniku kształtującym właściwości formalne dzieł, nie była uważana przez Podlachę za wystarczającą. Oprócz wszystkich pozostałych argumentów te wydają się najwyraźniej pokazywać, dlaczego rasistowskie koncepcje omówione w maszynopisie „Rasy ludzkie i ich typy" były obce lwowskiemu profesorowi – sugerując tym samym wojenne okoliczności powstania tekstu.

[65] W. Podlacha, *Henryk Wölfflin i jego teoria sztuki*, „Sprawozdania", 3, 1948, s. 221–233 (jak w przyp. 50).

[66] W. Podlacha, Recenzja: *Jan Ptaśnik*, s. 158–171 (jak w przyp. 58).

SUMMARY

Violetta Korsakova

A TYPESCRIPT FOUND IN OSSOLINEUM. WŁADYSŁAW PODLACHA'S 'HUMAN RACES AND THEIR TYPES'

The article analyses a typescript "Rasy ludzkie i ich typy" (eng.: 'Human Races and their Types'), by a polish art-historian, professor Władysław Podlacha. This previously unknown text, found in the archives of Ossolineum, is a 13-page long presentation of a racist anthropological perspective on the typology of races, the racial composition of the European countries and regions and the "cultural areas" that particular racial types form. A bibliography attached to the manuscript cites works of the leading nazi scientist in the field. A detailed analysis of the manuscript shows that it was in fact composed of two publications: *Prof. Hickmann's Geographisch-Statistischer Universal-Atlas 1930/31* by Alois Fischer and *Człowiek w czasie i przestrzeni* (eng. *Man in Time and Space*) by Jan Czekanowski. The dating, motive and circumstances of the manuscript's creation, as well as Podlacha's personal views on the matter are the subjects of the present study.

An overview of the methodological and theoretical bases of the polish mid-war anthropology shows that while the scientists of the time believed in the existence of racial differentiation and preoccupied themselves with its description and typology, they opposed a comparative valuation between the racial types. This fundamentally differed them from the nazi scholars – a difference of which the polish anthropologists of the time were perfectly aware.

In contrast to this, the concepts which Podlacha refers to in his paper strike as unmistakably racist and nazi in origin. With the *terminus ante quem* being the year 1941 (as the year of the latest publication in Podlacha's bibliography), the historical and biographical facts become another important aspect in explaining the manuscript's character. Alongside the text analysis, they seem to strongly suggest that the paper was produced during the period of the nazi occupation of Lviv. At such time Podlacha could have prepared this typescript without necessarily sharing the views it described.

Lastly, the present argument showcases Podlacha's take on the racially defined predispositions to artistic creation present in his works. In the professor's writings the notion of a "racial style" was legitimized by a long tradition in art-historical theory. At the same time Podlacha used this concept as a solely systematizing category. For him, the differentiation between the art of different races (which it suggests) was not a reason for valuation or comparison, but for highlighting the originality of particular artistic objects and currents. Thus the racist ideology in the manuscript "Rasy ludzkie i ich typy" was foreign to Władysław Podlacha personally, which once again suggests the war years for the dating of the text.

Folia Historiae Artium
Seria Nowa, t. 21: 2023 / PL ISSN 0071-6723

MARIA HUSSAKOWSKA
Kraków

RECENZJA

AGATA JAKUBOWSKA I PRZYPADEK MARII PINIŃSKIEJ-BEREŚ

AGATA JAKUBOWSKA, *SZTUKA I EMANCYPACJA KOBIET W SOCJALISTYCZNEJ POLSCE. PRZYPADEK MARII PINIŃSKIEJ-BEREŚ*, WARSZAWA: WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO, 2022, 350 S.

Kolejna książka o sztuce PRL-u, a ściślej: sztuce kobiet w socjalistycznej Polsce – jak w tytule zaznacza Autorka – wzbudzić powinna ożywioną środowiskową debatę. Zwłaszcza że motywem przewodnim pracy jest przypadek Marii Pinińskiej-Bereś, dobrze znanej w Polsce artystki, której pozycja w sztuce europejskiej, a nawet globalnej w ostatnich dekadach znacząco się zmienia. Mechanizmy przetasowań, jak i kwestie recepcji ulegają na naszych oczach reorientacji. Skonstruowanie naukowej ramy w celu osadzenia i nazwania tego procesu to tylko marginalne zadanie, jakie sobie zakreśliła Autorka, bo nie na kwestiach recepcji skupia się Jakubowska. Pozostając nadal w orbicie refleksji feministycznej, Jakubowska wydaje się być w zgodzie z koncepcją Griseldy Pollock, piszącej o feminizmie, który „nie tylko ewoluuje – choć korzysta z różnorodnych, nie tylko marksistowskich czy psychoanalitycznych źródeł inspiracji, adaptując do swoich potrzeb nowe teorie w miarę ich pojawiania się – ale stanowi stałe synchroniczne odniesienie dla wszelkich subwersywnych ruchów wewnątrz i na zewnątrz uniwersytetu”[1].

Imponująca jest lista inspirujących Jakubowską dziedzin – wewnątrz i na zewnątrz uniwersytetu – przy konstruowaniu nowej narracji o artystkach praktykujących sztukę w PRL-u w kontekście społecznych procesów emancypacyjnych. Perspektywę historyka sztuki Autorka zderza ze spojrzeniem socjologa, czasem antropologa czy kulturoznawcy szczególnie wprawnego w badaniach wizualnych konstrukcji tego, co społeczne. Trzon książki stanowią finezyjnie prowadzone analizy (czasem zbyt drobiazgowe, ze szkodą dla konkluzji) nie tylko dzieł i działań Pinińskiej-Bereś, ale także etapów indywidualnej kariery. Struktura pracy, złożona z wielu drobnych rozdziałów, konkretnie pięćdziesięciu trzech, prowokuje do odczytań w duchu barthes'owskich fragmentów, z zawieszoną, niewyartykułowaną konkluzją, że właśnie poprzez wielogłos najlepiej rekonstruować obraz. Poszczególne rozdziały można postrzegać jako drobne monografie dzieł lub działań performatywnych, w których o fenomenie kobiecego doświadczenia mówi się nowym językiem, przy użyciu nowych narzędzi: „czwarta fala feminizmu zalegitymizowała postawy introspektywne i konfesyjne wprowadzając do języka humanistyki bezceremonialną kobiecą afektywność, po to by potraktować ją jako pełnoprawny obiekt analizy formalnej i estetycznej”[2].

Znaczną część książki wypełniają analizy i porównania, czyli – prowadzone na wielu płaszczyznach – konfrontacje sztuki Pinińskiej-Bereś z twórczością Innych, artystek i artystów, wybranych wedle pewnych sprawdzonych kluczy: więzów rodzinnych, środowiskowych hierarchii, semiotyki seksu czy wreszcie geopolitycznych pokrewieństw. Bez nawiązań do feministycznego kanonu i przywołań ikon globalnej historii feminizmu czy sztuki kobiet.

Przedstawione analizy i zderzenia ujawniają szereg nowych aspektów, zwłaszcza w polu praktyk dialogicznych w działaniach performatywnych, nie osłabiając przy tym cech indywidualnego autorstwa, osobności, wyjątkowości artystki. Zachowanie balansu pomiędzy tymi ujęciami uważam za niezaprzeczalny walor narracji Jakubowskiej.

[1] M. Bryl, *Wprowadzenie*, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. idem [et al.], Poznań 2009, s. 20.

[2] N. Sielewicz, *Rozpruwaczki. Kobieta, afekt i pragnienie, między figuracją a abstrakcją*, [w:] *Kobieta, afekt i pragnienie we współczesnym malarstwie*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie [katalog wystawy], Warszawa 2019, s. 14.

Walor niemal oczywisty w wypadku tak wytrawnej badaczki.

Język opisu, tak jak i całej historii sztuki, nie jest nigdy neutralny, podlega ciągłym zmianom, zawsze nasyca go teraźniejszość – pisze o tym Molly Nesbit[3], podobnie jak Jakubowska zwolenniczka pragmatycznej historii sztuki. W omawianym *Przypadku Marii Pinińskiej-Bereś*, popartym wieloletnimi pozytywistycznymi badaniami, język nie tylko dowodzi rozpoznania obszarów aktualnej metodologii nauk społecznych, ale także uobecnia czas pisania.

W przepisywaniu sztuki rzeźbiarki – a w domyśle może i polskiej historii sztuki po 1945 roku – użyteczny okaże się kontekst społecznych procesów emancypacyjnych, które zachodziły w kolejnych dekadach PRL-owskiej rzeczywistości, a były przemilczane lub wymazywane z dyskusji o sztuce, nie tylko wizualnej. Zakładana wówczas przez system polityczny rewolta w kwestii równouprawnienia kobiet, tak w sferze mentalnej, jak w praktyce, na poważniejsze badania – i rewizję ocen – długo oczekiwała także w polu nauk społecznych. W dyskursach sztuki współczesnej podobnie – kontekst emancypacyjny przyciągnął uwagę badaczy dopiero w drugiej dekadzie XXI wieku. W pionierskiej na tym polu książce Jakubowskiej, zbierającej cząstkowe badania, a także intuicje badawcze dotyczące emancypacyjnego dyskursu i różnorodnych narzędzi propagandy wykorzystywanych w kolejnych dekadach, również sam PRL zyskał nieco bardziej zniuansowany wymiar zamiast totalnej krytyki systemu. Autorka, analizując dyskurs emancypacyjny, zaprezentowany jako istotna determinanta sztuki Pinińskiej-Bereś, w przekonujący i sugestywny sposób ujawnia złożone mechanizmy relacji pomiędzy tym, co prywatne, a tym, co publiczne.

Na pytanie, co znaczyło być kobietą w Polsce, próbowała przy okazji wystawy sztuki kobiet odpowiedzieć Magdalena Środa. „Czas realnego socjalizmu był więc dla polskich kobiet czasem eksploatacji, ale zarazem czasem nowych doświadczeń: niezależności osobistej, aktywności zawodowej, pierwszych prób aktywności politycznej. Wagi tych doświadczeń nie sposób odrzucić, mimo że Polska transformacja lat 90. powiązała hasło dekomunizacji z deemancypacją"[4].

Podobne intuicje starałam się przekazać amerykańskim feministycznym badaczkom w czasie ich pobytu w Krakowie w maju 1994 roku, w ramach wymiany pomiędzy Uniwersytetem Jagiellońskim a State University of New York w Buffalo[5], i później w 1996 roku, kiedy przebywałam w Buffalo i prowadziłam zajęcia ze studentami. Eksponowanie odmiennego kulturowego backgroundu z rodzinnym etosem emancypacyjnym sięgającym międzywojnia – wówczas już wymazywanym przez Kościół, ale jeszcze niezainfekowanym paternalizmem – z wyniesioną z PRL-u „dwubiegunowością" tego, co prywatne / publiczne, miało uwrażliwić słuchacza na nieprzekładalność amerykańskiego wzorca chociażby w kwestiach tożsamości i cielesności. Mając na uwadze wspomniane dyskusje i owe amerykańskie doświadczenia, ze wzmożonym zainteresowaniem przeszłam do śledzenia powiązań sztuki Marii Pinińskiej-Bereś z emancypacyjnym dyskursem, który rozgrywa się u rzeźbiarki na wielu płaszczyznach: „rodziny, małżeństwa z artystą Jerzym Beresiem czy krakowskiego i ogólnopolskiego środowiska artystycznego. Ale także w przestrzeni publicznej rozwijającego się nowoczesnego miasta" (s. 23).

Marię Pinińską-Bereś (a właściwie Beresiów) zauważyłam właśnie w przestrzeni miejskiej jako ekscentryczną osobę wyróżniającą się kostiumem, zachowaniem, z pięknym psem, który zrobił na mnie, licealistce, takie wrażenie, że po wielu latach, kiedy wybierałam własnego psa, to chciałam może nie dokładnie takiego samego, ale bardzo podobnego. Sytuację przypomniało mi zdjęcie na okładce „Wysokich Obcasów"[6]. Wspominam o nim, żeby podkreślić, jak efektownie i efektywnie artystka posługiwała się maskaradą i dowodziła, że kostium znaczy, a zawód artystki domaga się szczególnej oprawy, także w latach, kiedy działania performatywne jeszcze ją nie interesowały.

Radykalny gest zerwania z klasycznym rzeźbiarskim materiałem, interpretowany na ogół jako deterministyczny, uwikłany w płeć, w książce Jakubowskiej zyskał dodatkową podbudowę dzięki zaproponowanej przez Jacques'a Rancière'a koncepcji nowego podziału zmysłowości. Filozof dowodzi, że: „odszczególnienie narzędzi, materiałów, założeń właściwych różnym sztukom" prowadzi do przyjęcia nowego podziału widzialności, co Autorka pokazuje jako możliwość zaistnienia doświadczenia Pinińskiej – kobiety / artystki – w polu widzialnego (s. 34–35). Kobiety – z jej szerokim spektrum doświadczeń; artystki – generującej nowatorskie rozwiązania.

Analiza kolejnych prac – *Rotund* i *Gorsetów* – przekonała mnie, że dalsza lektura będzie wielce obiecująca, biorąc pod uwagę także wrażenia po obejrzanym ostatnio filmie *W gorsecie*[7], gdzie tytułowy rekwizyt – jak u Pinińskiej-Bereś – nie emanuje wyłącznie grozą, ale przede

---

[3] M. Nesbit, *The Pragmatism in the History of Art*, Pittsburgh–New York 2013 (= Pre-occupations, 1), s. 24.

[4] M. Środa, *Być kobietą w Polsce*, [w:] *Biały mazur*, Neuer Berliner Kunstverein 09.2003, Bunkier Sztuki Kraków 04.2004 [katalog wystawy kuratorowanej przez A. Rottenberg], Warszawa 2004, nlb.

[5] Kolokwia buffalońskie miały interdyscyplinarny charakter i były pomyślane jako wprowadzenie w zagadnienia obecności / wpływu refleksji feministycznej na nauki społeczne, prawo, estetykę, kulturoznawstwo i historię sztuki. Wykłady miały ogólny charakter, bo większość profesorek nie mogła określić przygotowania odbiorców, odbywały się po raz pierwszy w Polsce, a wymiana pomiędzy uniwersytetami też dopiero się rozwijała.

[6] „Wysokie Obcasy", 2008, nr 9 (462), 1 III, zdjęcie: archiwum prywatne rodziny.

[7] Film austriackiej reżyserki i scenarzystki Marie Kreutzer z 2022 roku – wielokrotnie nagrodzony, powracający do osoby Elżbiety Bawarskiej (zw. Sissi), ikonicznej władczyni, cesarzowej Austrii i królowej Węgier – szybko został uznany za nowatorski głos w kwestiach tożsamości, cielesności i klasowości.

wszystkim przywołuje na myśl gry pozorów i przemilczeń, tak mocno powiązane z dyskursem kobiecego ciała. Te intuicje potwierdziła dalsza lektura.

Ze zdwojoną uwagą przeskoczyłam do najbardziej gorącego i zmitologizowanego kontekstu partnerstwa twórców – czyli relacji Marii z Jerzym Beresiem – i związanych z tym śladów wzajemnych wpływów, współzależności. Można założyć, że społeczne stereotypy męskości i kobiecości przerobione przez kolejną generację biografów są przepracowane w stopniu pozwalającym również na krytyczną analizę fenomenu twórczych duetów. Fenomenu, który też obrósł potężną literaturą, nie tylko w anglosaskim dyskursie (nieobecnym w omawianej książce – wymazanym świadomie, a nie przez przeoczenie).

Oboje artyści postrzegali figurę autora klasycznie, w sensie, jaki nadał tej koncepcji modernizm; wierzyli w idee autonomii sztuki, a ich codzienność znaczyły niekończące się rozmowy o sztuce, ważne dla obojga, zakładające zgodę na współdzielenie opinii, a może czasem i bardzo konkretnych rozwiązań. O tym świadczyć ma zaprezentowana w książce analiza „anachronicznych" prac obojga artystów z początku lat sześćdziesiątych, z wykorzystaniem tych samych materiałów (s. 47). Przywołany w tym kontekście ciekawy dialog Beresia z Władysławem Hasiorem nie znalazł oddźwięku w sztuce artystki: sprowadza się do wykorzystania świec i tym samym misterium ognia w jednej z *Rotund*, a może warto by posunąć się nieco dalej w interpretacyjnych rozważaniach i zastanowić nad ewentualnymi zbieżnościami specyficznych i swoistych dialogów Pinińskiej i Hasiora z pop-artem, czy szerzej: z kulturą popularną.

Najbardziej ważkie dialogi – i te oczywiste, niemal deklaratywne, i te skrywane, pełne przemilczeń – toczyły się z Beresiem. Są prawie nieobecne w naszym dyskursie, bo współdzielenie autorstwa sproblematyzowano wiele lat później, a dokonała tego dopiero następna generacja twórców. Jakubowska w tej kwestii pozostaje przy zdaniu rodziny, posiłkując się głównie opiniami Jerzego Hanuska, którego przytoczenia słów artystki są źródłem zapośredniczonym – o czym zdaje się zapominać Autorka.

Nieodzowna konfrontacja Pinińskiej-Bereś z Tadeuszem Kantorem odgrywa ważną rolę nie tylko w wyjaśnianiu zawiłości hierarchicznych relacji w Krzysztoforach, ale służy także pozycjonowaniu artystki, zarówno wobec figury Wielkiego Człowieka, jak i konkretnych performatywnych działań artystycznych (co potwierdza wnikliwa analiza akcji na plenerze w Osiekach – s. 119–121). W opiniotwórczym kręgu Krzysztoforów i Grupy Krakowskiej Autorka skupia się na Wielkich Artystach, nie dając głosu kobietom i minimalizując tym samym ich znaczenie. Zgadzam się z Anną Markowską, że „nie akcentowały w przestrzeni publicznej wspólnotowych więzi, wierząc w swoją odrębność i indywidualność"[8], ale sama sztuka Jadwigi Maziarskiej czy Erny Rosenstein nie mogła być niezauważona przez tak wrażliwą artystkę jak Pinińska. *Siostrzeństwo, którego nie było* ma za zadanie opisać relacje Marii Pinińskiej-Bereś z Marią Stangret, niestety postrzeganą tu bardziej jako żona Kantora niż twórczyni, co jednak nie wpływa na konkluzje, bo użyta umowna kategoria siostrzeństwa – jest chybiona. Stangret, jak twierdzą świadkowie, aktorzy z zespołu Cricot 2, ani nie była osobą towarzyską, ani nie zawierała sojuszy.

Podobną postacią była rzeźbiarka Wanda Czełkowska, ku mojemu zdumieniu w ogóle nieobecna w książce, a na pewno zauważana i obserwowana przez Pinińską[9]. Znając obie artystki, *nota bene* rówieśnice, studiujące równocześnie na krakowskiej ASP (wprawdzie w różnych pracowniach, ale w jednym miejscu), nie dopuszczam możliwości nawet bardzo umownie rozumianego siostrzeństwa. Czełkowska to bez reszty człowiek bohemy, inaczej dookreślajacej figurę artystki / kobiety. Ich sztuka też była diametralnie różna, co nie znaczy, że pozostawały obojętne wobec swoich realizacji. Całkowicie odmienne stoły: protokonceptualna instalacja Czełkowskiej[10] i *Stół – Jestem sexy* Pinińskiej-Bereś, w pewnym stopniu wspólnie inicjowały proces zanikania rzeźby[11].

Stylistyczna zmiana na początku lat siedemdziesiątych, a w efekcie bliskość obiektów Pinińskiej-Bereś z estetyką pop-artu to trop akceptowany przez wszystkich badaczy. Jakubowska znajduje go także w spektakularnej szacie graficznej czasopisma „Ty i Ja". Czasopisma pożądanego wówczas nie tylko ze względu na wizualną atrakcyjność czy lansowaną modę, ale przede wszystkim prezentowany inny, „zachodni"[12] styl życia. O perypetiach pisma z cenzurą i w efekcie krótkiej jego obecności na rynku Autorka wspomina. Pomija milczeniem jednak inne źródła przemiany w polu wizualności i erotyki – zachodnie filmy.

---

[8] A. Markowska, *Artystki Grupy Krakowskiej*, [w:] eadem, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012 (= Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej), s. 227.

[9] Wanda Czełkowska (1930–2021) – od 1968 roku członkini Grupy Krakowskiej, autorka m.in. spektakularnej instalacji protokonceptualnej *Stół*.

[10] Protokonceptualna instalacja pokazana została na XI wystawie Grupy Krakowskiej w Krzysztoforach w 1970 roku, a ostateczna realizacja ośmiometrowej długości instalacji ze zmultiplikowaną formą głów na IV Spotkaniach Krakowskich w grudniu 1971 roku.

[11] M. Hussakowska, *Mechanizmy znikania artystki i znikania rzeźby*, [w:] *Wanda Czełkowska. Retrospekcja* [katalog wystawy Muzeum Rzeźby im. Ksawerego Dunikowskiego], Warszawa 2017, s. 71–90.

[12] Autorka wytyka mi (s. 180), że pisząc (*Inny nieco aspekt lat siedemdziesiątych*, [w:] *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań. Materiały z seminarium naukowego zorganizowanego przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej w dniach 11–12 grudnia 1997 roku*, red. T. Gryglewicz, A. Szczerski, Kraków 1999, s. 135–146) o modnym fasonie kostiumu kąpielowego, który wykorzystała artystka w pracy *Czy kobieta jest człowiekiem?*, nie precyzuję, czy chodzi o modę socjalistyczną, czy zachodnią. Dla mojego pokolenia moda była jednowymiarową – zachodnia, o czym zresztą wspominam.

A takie kultowe już wówczas utwory jak *Kobieta i mężczyzna* Claude'a Leloucha, *Mechaniczna pomarańcza* Stanleya Kubricka czy wreszcie *Darling* Johna Schlesingera porażały widzów radykalizmem i spektakularną estetyką. Wywarły niebagatelny wpływ na postrzeganie erotyki, na pewno wielokrotnie silniejszy niż prowincjonalna w najbardziej dosłownych znaczeniach wystawa „Venus" Władysława Klimczaka. Tak jak filmy, do Polski gierkowskiej docierała w dużym wyborze zachodnia literatura. W efekcie radykalnym przeobrażeniom uległa wówczas cała ikonosfera. Bezcielesność kobiet socjalizmu zastąpiły w masowej wyobraźni coraz bardziej nachalne wizerunki nagich ciał, zmieniała się niemal z dnia na dzień wrażliwość estetyczna. Wpłynęły na to także, częstsze niż wcześniej, podróże, m.in. do Europy Zachodniej.

Podróżowała też artystka. Są zdjęcia z jej wakacji w Dubrowniku, nie ma śladu wyjazdów do brata architekta, mieszkającego w Niemczech zachodnich, w którego biurze pracowała, co mogło być źle postrzegane i grozić w PRL-u zakazem wyjazdów, a poprawiało w znacznym stopniu sytuację materialną Beresiów. Te wyjazdy wydają się ważne nie tylko z tego względu, dawały one również możliwość częstego kontaktu z muzeami, galeriami, artystyczną prasą. Liczyły się też w środowisku. Kantor niemal po każdym dłuższym pobycie na Zachodzie czuł się zobowiązany do zorganizowania wykładów w Krzysztoforach, a przyciągały one tłumy. Pinińska-Bereś dzieliła się wrażeniami bardziej kameralnie, przy kawiarnianym stoliku, w tychże Krzysztoforach. Epizody podróżnicze wzbogacić by mogły w książce kontekst relacji rodzinnych, jak też artystycznych inspiracji.

W *Walce o młodych* toczonej przez Beresiów nie uwzględniono jednej z ważnych postaci – Zbyszka Warpechowskiego, wówczas młodego artysty, zafascynowanego od zawsze i do końca[13] sztuką Marii Pinińskiej-Bereś.

Pytanie na koniec – jak wpisać książkę Jakubowskiej w pejzaż współczesnej historii sztuki?

Odpowiedź przewrotnie zacznę od cytatu. Linda Nochlin – nadal dla mnie ważna – we wstępie do katalogu głośnej wystawy „Global feminism. New directions in contemporary art" pisała:

> prace kobiet artystek powstałe przed 1970 rokiem powinny być nadal skrupulatnie badane w świetle nowych teorii krytycznych w celu zapewnienia znaczącego historycznego kontekstu dzieł i oczekiwań młodych artystek. Wiele współczesnych artystek, czasem świadomie, ale często nieświadomie, modyfikuje sztukę domniemanych poprzedniczek, zapożycza coś, lub się z nią zmaga. Tylko rozpoznanie historycznych precedensów tamtej działalności artystycznej umożliwi jej pełniejsze zrozumienie, a także uwiarygodni współczesne działania odnoszące się do niej wprost lub pośrednio – czy to jako powtórzenie, transformacje, czy rezultat dekonstrukcji – w różnych przypadkach[14].

Narzędzia użyte przez Jakubowską pozwoliły dokonać intrygującego rozpoznania niełatwych zależności i transferów pomiędzy enklawą autonomicznej sztuki – z jej instytucjonalnym stelażem – a światem realnej doktryny i propagandy, bardziej niż emancypacyjnych idei, nie wchodząc w obszar politycznego upodmiotowienia. Cel, jaki sobie postawiła Autorka, został osiągnięty, a książkę porównałabym do dwóch głośnych opracowań z pola anglosaskiej historii sztuki: do pracy Frances Follin *Embodied Visions*[15] i książki autorstwa Midori Yamamury[16] towarzyszącej wystawie Yayoi Kusamy, która to ekspozycja wędrowała po światowych muzeach. Z wszystkich trzech, bogatych w konteksty opracowań dostajemy wnikliwe i obfitujące w znaczenia wycinki, które składają się w intrygujące opowieści o podmiotowej wypowiedzi artystek.

[13] Warpechowski na pogrzebie artystki wygłosił poruszającą mowę w formie testamentu, z silnie wyakcentowanym aspektem wezwania do pozostałych o dopełnienie zobowiązań wobec Wielkiej Artystki i jej daru.

[14] L. Nochlin, *Women Artists Then and Now: Painting, Sculpture, and the Image of the Self*, [w:] *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art*, red. M. Reilly, L. Nochlin, Brooklyn–London–New York 2007, s. 47.

[15] F. Follin, *Embodied Visions. Bridget Riley, Op Art and the Sixties*, London 2004.

[16] M. Yamamura, *Yayoi Kusama. Inventing the Singular*, Cambridge–London 2015.

Folia Historiae Artium
Seria Nowa, t. 21: 2023 / PL ISSN 0071-6723

Fot. Adam Rzepecki

TOMASZ GRYGLEWICZ (1949–2022)

Profesor Tomasz Gryglewicz, przez całe życie zawodowe związany z Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, należał do najważniejszych badaczy sztuki nowoczesnej w Polsce działających na przełomie XX i XXI wieku. Urodził się w Krakowie w 1949 roku, tu ukończył Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych, a następnie w latach 1968–1973 studiował historię sztuki w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Tytuł magistra uzyskał na podstawie pracy „Miasto. Masa. Maszyna. Mit cywilizacji technicznej a polska sztuka okresu międzywojennego", przygotowanej pod kierunkiem prof. Mieczysława Porębskiego. Pracę w Instytucie Historii Sztuki UJ rozpoczął w 1973 roku i kontynuował do przejścia na emeryturę w 2019 roku. Stopień doktora uzyskał w 1981 roku za rozprawę pt. „Groteska w sztuce polskiej XX wieku" (promotor prof. Mieczysław Porębski), a habilitację w 1993 roku na podstawie rozprawy „Malarstwo Europy Środkowej 1900–1914. Tendencje modernistyczne i wczesnoawangardowe". Ukoronowaniem kariery uniwersyteckiej Tomasza Gryglewicza było nadanie mu tytułu profesora nauk humanistycznych w 2007 roku przez Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej. W Instytucie Historii Sztuki UJ pełnił wiele ważnych funkcji, w tym wicedyrektora w latach 1992–1996 oraz dyrektora w latach 1996–1999. Od 1995 roku do odejścia na emeryturę kierował Zakładem Historii Sztuki Nowoczesnej, gdzie wypromował liczne grono magistrantów i jedenaścioro doktorantów, którzy są dziś świadectwem istnienia jego odrębnej szkoły badawczej. Poza Uniwersytetem Jagiellońskim w roku akademickim 1975/1976 studiował w Centre Européen Universitaire w Nancy 2, a w latach 1988–1989 przebywał w Zentralinstitut für Kunstgeschichte w Monachium w ramach prestiżowego stypendium Fundacji im. Alexandra Humboldta. Był także profesorem gościnnym w Département d'Histoire de l'Art et d'Archéologie na Uniwersytecie Burgundzkim w Dijon w 2001 roku oraz blisko współpracował z Akademią Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, zwłaszcza z Wydziałem Form Przemysłowych. Wśród wyróżnień i nagród uzyskanych przez tego wybitnego badacza znalazły się Nagroda im. ks. Szczęsnego Dettloffa, Medal Komisji Edukacji Narodowej i srebrny Krzyż Zasługi.

Profesor Tomasz Gryglewicz promował kierunki badań związane ze sztuką polską i środkowoeuropejską, od przełomu XIX i XX wieku po współczesność, zajmował się także krytyką artystyczną. Jego publikacje ceniono przede wszystkim za oryginalność i pionierski charakter, co wynikało z niezależności sądów i opinii, a także znakomitego warsztatu badawczego. Osiągnięcia te oraz wierność etyce życia akademickiego spowodowały, że prof. Tomasza Gryglewicza należy uznać za wzór uniwersyteckiego naukowca, wiernego etosowi i misji wyższej uczelni. Jego mistrzem był prof. Mieczysław Porębski, od

którego przejął zainteresowanie sztuką XIX i XX wieku, a także wykorzystywanie metod badawczych inspirowanych strukturalizmem. W analogiczny sposób wpisywał też dzieła sztuki w wiele kontekstów kulturowych, zwłaszcza z zakresu historii, literaturoznawstwa czy badań semiotycznych. Pozostał jednak badaczem samodzielnym, o czym świadczyły jego najważniejsze publikacje, przede wszystkim książkowe. Pierwsza z nich, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, ukazała się w 1984 roku[1]. Odwołując się do studiów Michaiła Bachtina nad karnawałem i karnawalizacją oraz Georga Kublera nad „kształtem czasu", postawił w niej tezę, że groteska i groteskowość należą do najważniejszych cech charakteryzujących sztukę polską XX wieku. Jej przykłady odnalazł m.in. w malarstwie Młodej Polski, dziełach awangardy, Witkacego, „Łukaszowców", a także Andrzeja Wróblewskiego, Władysława Hasiora czy Jerzego Beresia. Wyniki badań opublikowane w książce pozostają aktualne do dziś, podobnie jak stwierdzenie Autora, że groteska jest jedną z tych postaw, o które powinniśmy stale dbać i dostrzegać w nich gwarancję zachowania wolności twórczej. W podsumowaniu książki podkreślono, że nic nie wskazuje, aby groteskowy ciąg form miał się kiedykolwiek zakończyć. Jak pisał prof. Tomasz Gryglewicz:

> o wartości bowiem groteski świadczy fakt, że pomimo swojego tradycjonalizmu, pozostaje ciągle otwarta, antykanoniczna, wymierzona przeciw skostnieniu i rutynie, otwierająca okno na fantastyczny świat, pozwalająca na odzyskanie poczucia równowagi przez ironiczny dystans, jaki przyjmuje wobec pogrążonego w wieloaspektowym kryzysie współczesnego świata[2].

Druga kluczowa książka badacza, *Malarstwo Europy Środkowej 1900–1914. Tendencje modernistyczne i wczesnoawangardowe* z 1992 roku, była pierwszą tak obszerną analizą fenomenu środkowoeuropejskiej sztuki w Polsce, wyprzedzając liczne publikacje na ten temat, które zaczęły ukazywać się od połowy lat dziewięćdziesiątych[3]. Profesor Gryglewicz zaproponował w niej autorską mapę regionu, włączając w nią także kraje niemieckojęzyczne, oraz opisał wiele szczegółowych cech kulturowej odrębności Europy Środkowej. Nie postrzegał regionu wyłącznie jako zależnego od wpływów krajów zachodnich, ale podkreślał krzyżowanie się inspiracji płynących także z południa Europy i tureckiego orientu. Co więcej, kluczowe znaczenie przyznawał lokalnym tradycjom, z którymi wpływy te łączyły się, tworząc unikalną całość stanowiącą o wartości sztuki środkowoeuropejskiej. To, co wielu postrzegało jako przykład prowincjonalizmu, Gryglewicz pokazywał jako wartość. W ten sposób opisywał brak regionalnych metropolii, wskazując, że przeważały tu małe miasta, mające jednak silne tradycje kulturalne, a przez to pretendujące do roli centrów artystycznych. Ponadto autor docenił wagę kolonii artystycznych zakładanych około roku 1900 na wsiach i w małych miasteczkach, które stanowiły ważne ośrodki życia artystycznego. Taka rozproszona struktura odpowiadać też miała zróżnicowaniu politycznemu, kulturalnemu, narodowościowemu i społecznemu regionu, a zatem najlepiej reagować na potrzeby twórców i różnych form mecenatu. Wśród innych cech specyficznych dla Europy Środkowej profesor wymienił – podyktowane realiami politycznymi – wyznaczanie sztuce powinności patriotycznych, mniej istotnych w bardziej ustabilizowanych częściach Europy, a przez to uznawanie artysty za duchowego przywódcę narodu. W tym też kontekście analizował pojawianie się od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku radykalnie odmiennych i niezależnych form ruchu artystycznego, a około 1905 roku wykształcenie się ruchu awangardowego, w którym poszczególne środowiska regionalne współpracowały ze sobą. Jako przykłady formacji awangardowej wskazywał ekspresjonizm austriacki i niemiecki, czeski kubizm, grupę Nyolcak w Budapeszcie i polskich formistów. Warto podkreślić, że wśród tendencji charakterystycznych dla regionu prof. Gryglewicz wskazał m.in. groteskowość i baśniowość, powiązane z ekspresjonizmem, kontynuując tym samym swoje naukowe zainteresowania z okresu pisania doktoratu. Analizując sztukę w latach 1900–1914, Autor zakwestionował przekonanie, że najważniejszymi zjawiskami w tym czasie były tytułowe tendencje modernistyczne i wczesnoawangardowe.

Aby w pełni docenić taką polifoniczną definicję artystycznej Europy Środkowej, należy zapoznać się z artykułem, który ukazał się również w 1992 roku w piśmie „Folia Historiae Artium" (28, 1992, s. 113–149). Zatytułowany *Tendencje regionalistyczno-narodowe w środkowoeuropejskim malarstwie około 1900 roku*, dotyczył zjawisk, które odnosiły się do kwestii stylu narodowego czy regionalizmu. Przykładami takich tendencji były według prof. Gryglewicza kompleksy architektoniczno-rzeźbiarskie inspirowane twórczością Ryszarda Wagnera i jego koncepcją Gesamtkunstwerk, a także Monumentale Kunst, czyli wielkie obrazy i malowidła ścienne o treściach patriotycznych. Kolejny przykład to Heimatkunst, odnosząca się do rodzimości, heroizująca życie chłopskie, poszukująca stylów regionalnych, którym nadawano znaczenie narodowe, jak w przypadku stylu zakopiańskiego Stanisława Witkiewicza. W malarstwie sztalugowym eksploatowana była tematyka chłopska oraz inspiracje sztuką ludową, które jednak zdaniem Gryglewicza zatrzymały się na etapie anegdotycznego folkloryzmu, zaledwie z elementami impresjonistycznego luminizmu i syntetyczno-ekspresyjnej formy[4].

---

[1] T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków 1984.

[2] Ibidem, s. 174.

[3] Idem, *Malarstwo Europy Środkowej 1900–1914. Tendencje modernistyczne i wczesnoawangardowe*, Kraków 1992 (= Rozprawy Habilitacyjne – Uniwersytet Jagielloński, 239).

[4] Idem, *Tendencje regionalistyczno-narodowe w środkowoeuropejskim malarstwie około 1900 roku*, „Folia Historiae Artium", 28, 1992, s. 113–149.

Z kolei w książce z 2005 roku *Kraków i artyści. Teksty o malarzach i grafikach środowiska krakowskiego drugiej połowy wieku XX* Autor pokazywał, że w czasach nam współczesnych nie należy przeciwstawiać lokalności globalizmowi, ale zwrócić uwagę na ich współzależność i współistnienie[5]. Można tę pracę odczytać jako wskazanie, że sztuka powstająca w specyficznych i mających silną tradycję artystyczną ośrodkach, takich jak Kraków, powinna być odczytana i interpretowana także w kontekście lokalnym. Odwołując się do pojęcia *genius loci*, Gryglewicz podkreślał, że kluczowe znaczenie mają w takim miejscu nie tylko instytucje życia artystycznego, ale również czynniki emocjonalne i mitotwórcze. W publikacji czytelnik mógł zapoznać się z tekstami dotyczącymi m.in. członków I i II Grupy Krakowskiej, a także artystów, którzy wciąż czekali na przypomnienie swojego historycznego znaczenia, jak Adam Hoffmann czy Witold Urbanowicz. Gryglewicz pokazywał ponadto wartość i ciągłość krakowskiego koloryzmu, od Hanny Rudzkiej-Cybisowej po Stanisława Rodzińskiego. Znaczna część książki poświęcona została grafice oraz tekstom z zakresu krytyki artystycznej na temat debiutujących w latach dziewięćdziesiątych artystów związanych z krakowską galerią Zderzak. Najistotniejsze treści z perspektywy metodologicznej znalazły się w zakończeniu książki, zatytułowanym *Znaczenie Krakowa dla powojennej sztuki polskiej*, gdzie wskazano wzorem Kublerowskich „ciągów form" analogiczne problemy formalne lub wątki tematyczne powracające w sztuce Krakowa. Przykładami mogły tu być ekspresyjna figuracja i postawa awangardowa zarówno „w wydaniu racjonalnym, w geometrycznym abstrakcjonizmie, jak zwłaszcza w odmianie destrukcyjnej, objawiającej się w silnej w środowisku krakowskim popularności dziedzictwa dadaizmu i surrealizmu"[6]. Z innych cech wymienione zostały: wątki eschatologiczne, ironia, poetyka wisielczego humoru i groteska. Na zakończenie pojawił się postulat radykalnego subiektywizmu, unieważniający dychotomię centrum / prowincja (margines). Według Autora „centrum znajduje się w miejscu, w którym znajduje się nasze refleksyjne «ja». Patrząc w ten sposób margines nie istnieje. Moje refleksyjne «ja» znajduje się w Krakowie"[7].

Odrębność własnej drogi badawczej prof. Tomasza Gryglewicza podkreśliły nie tylko jego publikacje książkowe, ale także trzy ważne sesje naukowe zorganizowane pod jego kierunkiem przez Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej w latach 1995–1997. Wskazywały one na konieczność tworzenia nowych interpretacji dzieł z kanonu historii sztuki polskiej, z wykorzystaniem źródeł historycznych, ale i nowej metodologii badawczej. Jednocześnie sesje te wyznaczały nowe kierunki badań, takie jak sztuka w czasach PRL-u analizowana już bez gorsetu cenzury czy współczesna grafika poddawana redefinicji przez technologie cyfrowe. Pierwsza z sesji, „W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora", poświęcona nowatorskiemu odczytaniu dzieł Tadeusza Kantora w kontekście współczesnej historii sztuki, odbyła się w Instytucie Historii Sztuki UJ i w domu Marii Stangret i Tadeusza Kantora w Hucisku w 1996 roku. Druga, wpisana w program Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie w 1997 roku, dotyczyła przemian we współczesnej grafice, w tym zwłaszcza ważnej wówczas relacji między grafiką warsztatową a cyfrową. Miejscem obrad była Galeria Sztuki Współczesnej „Bunkier Sztuki", a tłem wystawa główna Triennale. Trzecia sesja, zorganizowana także w 1997 roku, była pionierską konferencją poświęconą sztuce PRL-u i miała charakter dyskusyjnego seminarium metodologicznego, odbywającego się w Kolegium Polonijnym UJ w Przegorzałach. Dzięki zaangażowaniu prof. Tomasza Gryglewicza w konferencjach uczestniczyli najważniejsi polscy badacze i kuratorzy różnych generacji, a publikacje będące efektem obrad weszły na stałe do podręcznikowej bibliografii polskiej historii sztuki.

Kierując Zakładem Historii Sztuki Nowoczesnej, prof. Tomasz Gryglewicz dbał o współpracę międzynarodową, czego efektem stała się funkcjonująca w latach 1996–1999 w ramach Środkowoeuropejskiego Programu Wymiany Uniwersyteckiej CEEPUS sieć badawcza instytutów historii sztuki z uniwersytetów w Wiedniu, Bratysławie, Budapeszcie i Krakowie. W ramach jej działalności skoncentrowanej na sztuce w Europie Środkowej przełomu XIX i XX wieku przyznano kilkadziesiąt stypendiów na pobyty naukowe dla pracowników naukowych i studentów, zorganizowano konferencje naukowe i ukazały się będące ich pokłosiem publikacje. Z kolei dzięki programowi Socrates/Erasmus w latach 2002–2005 prof. Tomasz Gryglewicz rozwinął współpracę z Département d'Histoire de l'Art et d'Archéologie na Uniwersytecie Burgundzkim w Dijon, której efektem była wymiana naukowców i poszerzenie oferty dydaktycznej Instytutu o zajęcia prowadzone przez gości z Francji.

Profesor Tomasz Gryglewicz pozostawał aktywny także poza Uniwersytetem Jagiellońskim. Dwukrotnie był kuratorem wystaw krakowskiej grafiki współczesnej, w 1986 roku w Pałacu Sztuki w Krakowie oraz w 2005 roku w ramach 26 Biennale Grafiki w Lublanie. Na szczególne docenienie zasługuje jego praca społeczna na rzecz Małopolskiej Fundacji Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, utworzonej w 2005 roku. Jej powstanie wiązało się z realizacją rządowego programu „Znaki czasu", z którego finansowano zakupy dzieł sztuki współczesnej z przeznaczeniem dla mających powstać publicznych muzeów i galerii w Polsce. Jako wiceprzewodniczący, a następnie przewodniczący Rady Fundacji prof. Tomasz Gryglewicz wspierał działalność instytucji, w tym przede wszystkim zakupy i wystawy kolekcji w Polsce i za granicą. Prezentowano je m.in. w krakowskich Sukiennicach w ramach wystawy „Wreszcie nowa! Małopolskie kolekcje sztuki

[5] Idem, *Kraków i artyści. Teksty o malarzach i grafikach środowiska krakowskiego drugiej połowy wieku XX*, Kraków 2005 (= Ars Vetus et Nova, 19).

[6] Idem, *Znaczenie Krakowa dla powojennej sztuki polskiej*, [w:] ibidem, s. 172.

[7] Ibidem, s. 173.

współczesnej" (2007), na wystawie „The Power of Fantasy. Modern and Contemporary Art from Poland" w BOZAR w Brukseli (2011) czy w Kunsthalle w Koszycach (2014). Aktualnie wybór prac ze zbiorów Fundacji autorstwa najważniejszych polskich twórców XXI wieku eksponowany jest w Galerii Sztuki Polskiej XX i XXI wieku w Gmachu Głównym Muzeum Narodowego w Krakowie.

Profesor Tomasz Gryglewicz pełnił wiele honorowych funkcji, m.in. był członkiem Zarządu Fundacji dla Uniwersytetu Jagiellońskiego, Rady Muzeum przy Muzeum Narodowym w Krakowie, Rady Programowej Międzynarodowego Biennale (od 1992 roku Triennale) Grafiki w Krakowie, Rady Artystycznej Galerii „Pryzmat" przy Związku Polskich Artystów Plastyków Okręg Krakowski w Krakowie, przewodniczącym Rady Fundacji im. Hanny Rudzkiej-Cybis w Krakowie, członkiem Rady Programowej przy Małopolskiej Galerii Sztuki „Dwór Karwacjanów" w Gorlicach. Przez wiele lat pełnił funkcję przewodniczącego Komitetu Okręgowego Olimpiady Artystycznej w Krakowie, a w latach 2001–2006 był członkiem i przewodniczącym Komisji Konkursowej Ogólnopolskiego Konkursu Historii Sztuki Uczniów Szkół Plastycznych w Ogólnokształcącej Szkole Sztuk Pięknych im. Tadeusza Kantora w Dąbrowie Górniczej. Należał do Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Komisji Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności oraz Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA.

Profesor Tomasz Gryglewicz zmarł po długiej chorobie 9 grudnia 2022 roku, jak wspominała jego córka, artystka i projektantka Justyna Gryglewicz, otoczony książkami i albumami o sztuce, które towarzyszyły mu przez całe życie. Cześć Jego pamięci!

Andrzej Szczerski
Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki

Folia Historiae Artium
Seria Nowa, t. 21: 2023 / PL ISSN 0071-6723

KRONIKA KOMISJI HISTORII SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI ZA ROK 2022

WŁADZE KOMISJI

przewodniczący:
prof. dr hab. Marcin Fabiański

zastępca przewodniczącego:
dr hab. Marek Walczak, prof. UJ

sekretarz:
dr Wojciech Walanus

ODCZYTY W ROKU 2022

Z powodu ograniczeń sanitarnych spowodowanych pandemią COVID-19 w styczniu posiedzenie Komisji odbyło się w formie zdalnej za pomocą platformy Microsoft Teams, zaś w lutym i marcu – w formie hybrydowej. Od kwietnia Komisja urządzała posiedzenia wyłącznie stacjonarnie w gmachu PAU.

13 I prof. dr hab. inż. arch. Tomasz Węcławowicz, *Jak widzą nas z daleka. Badania Paula Crossleya i Erica Ferniego nad średniowieczną architekturą Małopolski*

Poszczególne części referatu opublikowane jako:
T. Węcławowicz, *How do They See Us from Afar. British Scholars and Romanesque and Gothic Architecture in Lesser Poland*, „Technical Transaction / Czasopismo Techniczne", 9, 2018, s. 49–56;

T. Węcławowicz, *Eric Fernie, Romanesque Architecture: The First Style of the European Age, Yale University Press: New Haven and London 2014 (Pelican History of Art)*, „Biuletyn Historii Sztuki", 80, 2018, s. 409–412

10 II dr Joanna Wolańska, *Jeszcze raz o tzw. kaplicy Sobieskiego na Kahlenbergu*

Referat stanowił rekapitulację artykułu opublikowanego w 2021 roku (J. Wolańska, *Dzieje dekoracji kaplicy Sobieskiego przy kościele na Kahlenbergu w Wiedniu*, „Sacrum et Decorum", 10, 2021, s. 67–86), wzbogaconą o nowe ustalenia i odkrycia. Przede wszystkim omówiony został nieznany dotąd ołówkowy rysunek Józefa Mehoffera (ujawniony w handlu antykwarycznym), będący szkicowym projektem dekoracji ściany wejściowej kaplicy. Ponadto obszernie przedstawione zostały osoba lwowskiego prawnika i dyplomaty Adama Gubrynowicza oraz jego planowe działania fundacyjne, zmierzające do przekształcenia kaplicy na Kahlenbergu w miejsce upamiętnienia fundatora i jego rodu. Jak można sądzić, starania te miały równocześnie służyć legitymizacji świeżo uzyskanego tytułu baronowskiego.

10 III prof. dr hab. Marcin Fabiański, *Geneza formalna pomnika Ludwika Mikołaja Szydłowieckiego. Z badań nad rzeźbą nagrobną Bartolomea Berrecciego*

Tekst opublikowany w: M. Fabiański, *Sen w rzeźbie nagrobnej Bartolomea Berrecciego*, Kraków 2022 (= Ars Vetus et Nova, 50), s. 60–83 (rozdział *Forma nagrobka Ludwika Mikołaja Szydłowieckiego, jej geneza i wydźwięk*)

21 IV prof. dr hab. Wojciech Bałus, *Miejsce szkoły wiedeńskiej w polskiej historiografii artystycznej okresu międzywojennego*

Tekst opublikowany jako: W. Bałus, *The place of the Vienna school of art history in Polish art historiography of the interwar period*, „Journal of Art Historiography", 21, 2019, s. 1–15

12 V dr hab. Józef Grabski, *Jacopo Tintoretto versus Scarpagnino. Środki artystyczne wiążące malarstwo z architekturą w „Sala d'Albergo", Scuola di San Rocco w Wenecji*

Tekst ukaże się jako: J. Grabski, *A Group of Paintings by Tintoretto in the "Sala d'Albergo" in the Scuola di San Rocco in Venice and their Relationship to the Architectural Structure by Antonio Abbondi*, „Artibus er Historiae", 89 (45), 2024

9 VI dr Agata Dworzak, *Geografia „lwowskiej rzeźby rokokowej" w świetle najnowszego stanu badań*

Autorka nie dostarczyła streszczenia.

13 X dr Dorota Jędruch, *Teoria architektury Fernanda Pouillona (1912–1986) wyrażona w jego powieści* Okrutne kamienie

Referat poświęcony był analizie powieści Fernanda Pouillona *Okrutne kamienie* (wyd. oryg. – *Pierres sauvages*, 1964; wyd. pol. – 1968) jako specyficznej formy prezentacji teorii architektury. Książka ma formę pamiętnika mnicha kierującego budową cysterskiego opactwa Thoronet w XII wieku.

Narracja powieści, zakres użytych pojęć z zakresu architektury i estetyki, a także znajomość głównych wątków twórczości architektonicznej autora książki wskazują jednak jednoznacznie, że nie mamy do czynienia wyłącznie z gatunkiem powieści średniowiecznej, ale również z wykładem opinii Pouillona na temat znaczenia architektury w sensie uniwersalnym, także w odniesieniu do twórczości współczesnej.

Wśród najważniejszych wątków teoretycznych, które można wyróżnić w powieści, wymienić należy:

1. refleksję nad materiałem – aspektami estetycznymi użycia lokalnego kamienia,
2. analizę procesu twórczego, roli projektanta (architekta / budowniczego / kierownika budowy), rolę inwencji i zapisu koncepcji projektowej,
3. organizację pracy na placu budowy, warsztat architekta / budowniczego,
4. rozważania nad estetyką i formą architektury.

Rozważania autora skupione są wokół etycznych i warsztatowych założeń pracy architekta / budowniczego – ubranego w średniowieczny kostium, prezentującego jednak refleksje o charakterze uniwersalnym. Szczególnie istotnymi wątkami pozostają rozważania nad samym materiałem (tytułowe: *pierres sauvages*), które zdają się odbijać fascynację sztuki nowoczesnej kategorią *art brut* (corbusierowski: *béton brut*), ale też wpisywać się w długą tradycję nawiązań do sztuki średniowiecza, jako modelu postaw etycznych, ale i estetycznych.

10 XI dr Mateusz Grzęda, *Portret w epoce ostatnich Jagiellonów*

Poszerzona wersja tekstu opublikowana jako: M. Grzęda, *Portret w epoce ostatnich Jagiellonów*, [w:] *Obraz Złotego Wieku. Kultura wizualna w czasach ostatnich Jagiellonów*, t. 1: *Eseje*, red. J. Ziętkiewicz-Kotz [et al.], Kraków 2023, s. 185–207

8 XII mgr Krzysztof J. Czyżewski, dr hab. Marek Walczak, prof. UJ, *Jacob Mertens z Antwerpii i jego działalność malarska w Krakowie (ok. 1589–1609)*

Poszerzona wersja tekstu opublikowana jako: K.J. Czyżewski, M. Walczak, *Jacob Mertens i malarstwo krakowskie około roku 1600*, Kraków 2022

Folia Historiae Artium
Seria Nowa, t. 21: 2023 / PL ISSN 0071-6723

LISTY DO REDAKCJI

To the Editors:

The article by Tomáš Murár ("Die Tragik in der Kunst Michelangelos als Max Dvořáks Vermächtnis in der Kunstgeschichte Hans Sedlmayrs", *Folia Historiae Artium. Seria Nowa*, 20, 2022) ignores some easily accessible information and research on Sedlmayr and offers some erroneous and misleading interpretations as a result.

Murár approvingly deploys the research of Hans Aurenhammer published in an essay that appeared in 2005 in the *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* to the effect that (p. 37) "Sedlmayrs Engagement in die Politik des Nationalsozialismus am Ende der dreißiger und zu Beginn der vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts nicht primär im Rassenhass, sondern in einer nostalgischen Sehnsucht nach der Rückkehr einer Österreich-Ungarischen Konzeptualisierung von Mitteleuropa verwurzelt war." While there may be some merit to this argument as it might have applied to Julius von Schlosser (who towards the end of his life is seen in a photograph where he seems to be wearing a party pin, although his membership in the NSDAP lacks firm evidence) an essay published by Evonne Levy in the same periodical (*Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*) in 2010 indicates that this thesis cannot be the case with Sedlmayr. In correspondence with Meyer Schapiro over the years 1930–1935 Sedlmayr describes himself in his own words as a political Anti-Semite. One might add that it is precisely the emphasis on Anti-semitism (call it for what it is, not *Rassenhass*, which perpetuates the Nazi absurdity that Jews constitute a race – so Ethiopian Falashas are the same as Uzbeki Jews or the Jews of China or Ashkenazim?) that differentiates Nazi ideology from other right-wing or nationalist parties of the time.

Moreover it is exceedingly misleading to compare the situation of Sedlmayr to that of Dvořák in reference to the way that the former "... an der Wandel vom demokratischen zum totalitären System anpassen musste." Sedlmayr was a committed Nazi, not one by opportunism or resignation. As summarized in *The Dictionary of Art Historians*, research into Sedlmayr's politics has revealed that "in 1932 Sedlmayr joined the Nazi party in Austria (when it was still illegal to do so) and well before other art historians felt pressured to do so in order to retain their teaching positions." His greeting of Hitler's appearance on the Heldenplatz (as in the Pinder *Festschrift*) is no accident, and his subsequent conduct (uniform, Hitler salute, condemnation of student demurral from the party line, etc., all detailed in recent literature) during World War II is consistent with it.

As for the evocation of Sedlmayr's nostalgic *Das goldener Zeitalter* as evidence for Murár's thesis, one might keep in mind the circumstances in which this memoir was written: Willibald Sauerländer pointed out that Sedlmayr wrote it while he was serving in the German army in Russia.

Murár alludes to the interpretation of the past in terms of present circumstances. It hardly should be necessary in Poland to recall that Neo-Nazism is on the rise around the world from Australia to the United States, where it has been reported that the number of attacks upon Jews in 2022 was the greatest ever recorded.

Thomas DaCosta Kaufmann, Frederick Marquand Professor of Art and Archaeology, Princeton University; Foreign Member, Polish Academy of Sciences (PAN); Foreign Member, Polish Academy of Arts and Sciences (PAU)