

ADAM S. LABUDA

MICHAŁA WALICKIEGO I JULIUSZA STARZYŃSKIEGO *DZIEJE SZTUKI POLSKIEJ W II RZECZYPOSPOLITEJ.* ZACHÓD, POLSKA, WSCHÓD*

Odzyskanie niepodległości w roku 1918 postawiło polską naukę przed wyzwaniem o zasadniczym charakterze, zarówno instytucjonalno-organizacyjnymi, jak i odnoszącymi się do kierunków i celów badawczych dyscyplin naukowych. Dobrze zorganizowana, skuteczna na polu badań i kształcenia nauka była nieodzownym składnikiem suwerennego państwa, zajmując osobne miejsce wśród innych narodowych kultur naukowych.

Historycy sztuki jeszcze przed zakończeniem Wielkiej Wojny wskazywali na najbardziej palące zadania i cele swej dyscypliny. Jednym z najważniejszych postulatów była inwentaryzacja zabytków sztuki i architektury, m.in. jako narzędzie scalenia dziedzictwa artystycznego na terytorium odrodzonego państwa, dziedzictwa dotąd rozproszonego, rozdzielonego granicami zaborczych mocarstw i w rezultacie nieuchwytnego jako całość¹. Na porządku dnia stała

* Artykuł niniejszy jest opatrzonym przypisami zapisem odczytu wygłoszonego na sesji urządzonej z okazji 100-lecia historii sztuki na Uniwersytecie Poznańskim w dniu 17 maja 2019 roku. Główne jego zadanie polega na identyfikacji – w obszernej i wielowarstwowej narracji syntezy – wymienionych w podtytule wątków problemowych oraz ich argumentacyjnej oprawy. Ich związki z życiem intelektualnym, artystycznym i politycznym II Rzeczypospolitej oraz kwestia przyjętych przez autorów dzieła założeń teoretyczno-metodologicznych zostały w ograniczonych ramach opracowania zaledwie zasygnalizowane – może staną się podnietą do pogłębionych badań nad wciąż słabo rozpoznaną historiografią artystyczną okresu międzywojennego. Zob. też uwagi końcowe w niniejszym artykule.

¹ Pierwszy programowy krok w tym kierunku poczyniony został już w roku 1917 w wypowiedziach szeregu polskich historyków sztuki, które stanowiły odpowiedź na ankietę Kasy Mianowskiego, społecznej instytucji powołanej w końcu XIX wieku do wspierania nauki. Ogłoszone one były w tomie 1 czasopisma „Nauka Polska”, którego kolejne roczniki będą przez cały okres dwudziestolecia forum wymiany myśli o stanie nauki w Polsce. Historycy sztuki gościli często na łamach tego periodyku. We wspomnianym tomie 1 „pisali [oni] nie tyle o treści, ile o organizacji nauki, o potrzebach praktycznych, bibliotece, czaso-

też – niezależnie od dalekiej przecież perspektywy zinwentaryzowania całości – kwestia syntezy sztuki polskiej, a także powszechnej. Synteza bowiem traktowana była jako sprawdzian dojrzałości i sprawności nauki, i w tym sensie oraz w sensie rekonstrukcji i reprezentacji dorobku artystycznego kraju przypisywano syntezie funkcję legitymizującą byt państwowy².

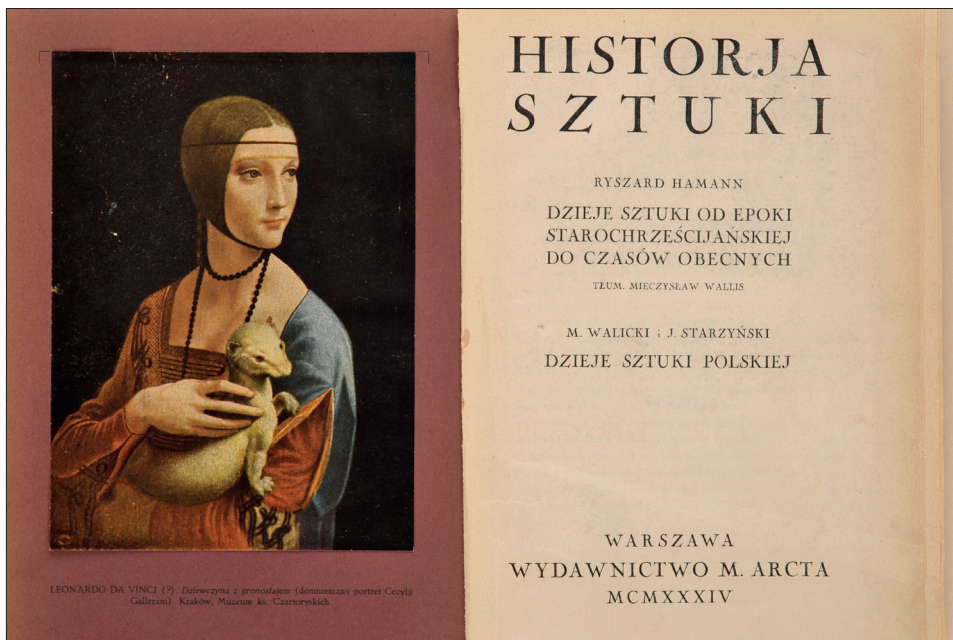
Dojście do urzeczywistnienia opracowań syntetycznych nie było łatwe. Historia odpowiednich przedsięwzięć w tym zakresie jest osobnym zagadnieniem. Z pewnością można stwierdzić, że najambitniejszym, najbardziej miarodajnym, pod niejednym względem inspirującym i dziś osiągnięciem jest tu wspólne dzieło dwóch utalentowanych, ledwie trzydziestoletnich, badaczy warszawskich – Michała Walickiego i Juliusza Starzyńskiego³. Pierwsza jego edycja stanowiła osobną, ale integralną część przetłumaczonej na język polski *Geschichte der Kunst* Richarda Hamanna. To wspólne opracowanie ukazało się w roku 1934 (il. 1). Dwa lata później synteza warszawskich autorów została wydana jako samodzielna pozycja książkowa (il. 2)⁴.

pismach, wydawnictwach, a nade wszystko o inwentaryzacji zabytków [...]” (J. Białostocki, *Historia sztuki*, w: *Historia nauki polskiej*, t. IV: 1863–1918, cz. 3, red. Z. Skubała-Tokarska, Wrocław i in. 1987, s. 699–702, tu s. 700).

² Problem syntezy zdecydowanie poruszył T. Szydlowski, *O zadaniach polskich historyków sztuki*, „Przegląd Współczesny” 1923, 2(5), s. 267–280, tu s. 271 n. Zob. też S. Tomkiewicz, *Uwagi o potrzebach nauki polskiej w zakresie historii sztuki*, „Nauka Polska” 1918, 1, s. 433–438, tu s. 437 n. oraz J.K. Kochanowski, *O potrzebach nauki polskiej w zakresie historii*, „Nauka Polska” 1918, 1, s. 225–236, tu s. 229, 235. W przypadku syntezy sztuki powszechnej zadaniem było napisanie jej przez polskich historyków sztuki. Wcześniej-sze dostępne w języku polskim syntezy były dziełem autorów niemieckich – A. Springera i K. Woermanna. O historycznej syntezie sztuki narodowej w XIX i na początku XX wieku, w europejskiej perspektywie zob. K. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München 2001, s. 195 nn.; J. Bakoš, *Ścieżki i strategie historiografii sztuki w Europie Środkowej*, tłum. F. Lipiński, „Artium Quaestiones” 2013, 14, s. 255–306, tu s. 260 nn.

³ O Michale Walickim zob. wspomnienia o nim i omówienia jego badań w: *Sprawozdanie posiedzenia Komitetu Nauk o Sztuce PAN w dniu 16 stycznia 1967*, „Rocznik Historii Sztuki” 1970, 8, s. 334–347; M. Walczak, *Michał Walicki (1904–1966)*, „Rocznik Historii Sztuki” 2011, 36, s. 127–136. O Juliuszu Starzyńskim zob. J.M. Sosnowska, *Juliusz Starzyński (1906–1974)*, ibidem, s. 137–155; A. Ryszkiewicz, *Starzyński Juliusz Stanisław*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, 42, 2004, s. 462–465; M. Leśniakowska, *Władza spojrzenia – władza języka. Juliusza Starzyńskiego obraz sztuki i jej historii*, „Modus” 2013, 12/13, s. 27–52.

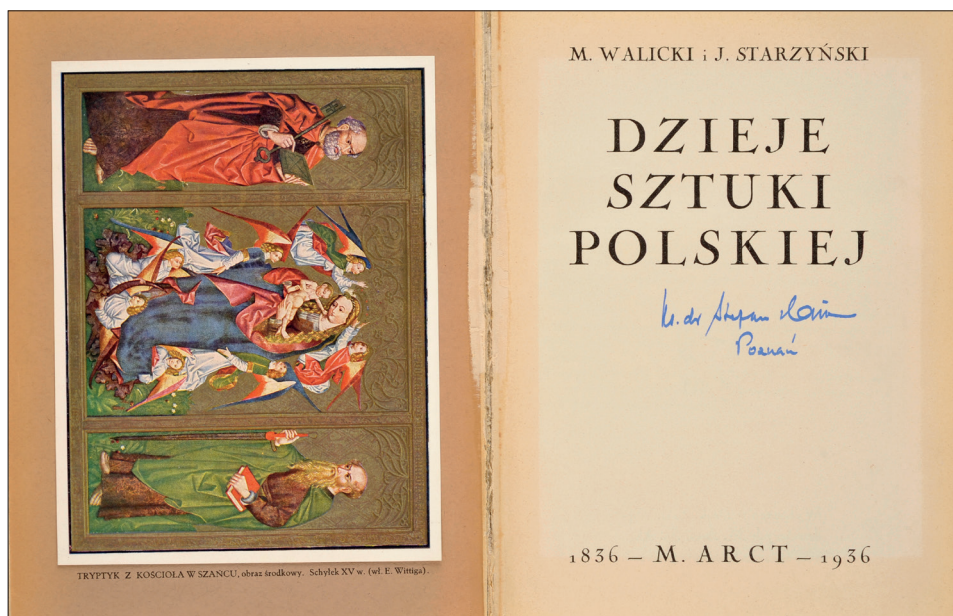
⁴ M. Walicki i J. Starzyński, *Dzieje sztuki polskiej*, w: *Historia sztuki*: R. Hamann, *Dzieje sztuki od epoki starożytności do czasów obecnych*, tłum. M. Wallis, Warszawa 1934, s. 909–1249; M. Walicki i J. Starzyński, *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1936 (z własną paginacją) oraz Warszawa 1935 (jako odbitka z edycji z roku 1934). Dwustro-



1. Karta tytułowa i frontyspis syntezy R. Hamanna, M. Walickiego i J. Starzyńskiego, Warszawa 1934 (fot. R. Rau)

Synteza sztuki narodowej była w ówczesnej historiografii powszechnym ujęciem dziejów sztuki, pozostającym w ścisłym związku z karierą idei narodowej w wieku XIX oraz wykrystalizowaniem i umocnieniem się formuły państwa narodowego. II Rzeczpospolita, jako swoista kontynuacja I Rzeczypospolitej, powstała w roku 1918 jako państwo narodowe, tak jak Czechy (acz jako Czechosłowacja!), Litwa czy Łotwa. Naród polski był w niej żywiołem absolutnie dominującym, co sprawiało, że II Rzeczpospolita, z odziedziczoną po I Rzeczypospolitej strukturą narodowościową, nosiła w swoim zarodku

nicowa „Przedmowa autorów” w edycji z roku 1934 (s. 911 n.) w edycji z roku 1936 została mocno rozbudowana (s. 7–16). Niżej przywołuję strony obu edycji; te z edycji z roku 1936 ujęte są w nawias. O polskim wydaniu książki Hamanna zob. R. Heftrig, *Fanatiker der Sachlichkeit. Richard Hamann und die Rezeption der Moderne in der universitären deutschen Kunstgeschichte 1930–1960*, Berlin 2014, s. 123 n. Obok syntezy Walickiego i Starzyńskiego należy wymienić opracowania: *Wiedza o Polsce. Sztuka polska. Historia architektury, rzeźby i malarstwa od czasów najdawniejszych aż do chwili obecnej*, opr. ks. Sz. Dettloff, W. Husarski, W. Tatarkiewicz, M. Walicki, S. Zahorska, Warszawa [1932] oraz rozdziały w: *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych aż do chwili obecnej*, red. S. Lam, t. 1–3, Warszawa 1927–1930.



2. Karta tytułowa i frontysepis syntezy M. Walickiego i J. Starzyńskiego, Warszawa 1936 (fot. R. Rau)

napięcie między pozycją nacji polskiej w państwie i obecnością innych nacji w jego łonie⁵. Napięcie to było tym silniejsze, że wśród tych ostatnich były takie, które – w wyniku procesów narodowo-formacyjnych w XIX stuleciu – w wiek XX weszły świadome siebie i z własnymi aspiracjami do politycznego samostanowienia, co i w ich wypadku miało się dokonać po rozpadzie imperiów w wyniku pierwszej wojny światowej⁶. Litwini osiągnęli ten cel (choć bez ziemi wileńskiej), Ukraińcy nie osiągnęli i ta rana silnie zdeterminowała stosunki polsko-ukraińskie.

Dominująca rola narodowości polskiej w II Rzeczypospolitej i wieloetniczność w jej współczesnej oraz historycznej, przedrozbiorowej tkance, różny

⁵ Chodzi tu o postromantyczne, nowoczesne rozumienie narodu jako wspólnoty etniczno-językowej, konstytuowanej także przez jej tradycję historyczną, kulturalną i religijną. Zob. A. Walicki, *Polskie ideologie narodowe w perspektywie typologiczno-porównawczej*, w: idem, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm*, Kraków 2009, s. 421–522. O polityce narodowościowej w II Rzeczypospolitej zob. A. Chojnowski, *Koncepcje polityki narodowościowej rządów polskich w latach 1921–1939*, Wrocław i in. 1979.

⁶ O procesach tych zob. P. Wandycz, *Wiek XX*, w: *Historia Europy Środkowo-Wschodniej*, red. J. Kłoczowski, t. 1, Lublin 2000, s. 416 nn.; T. Snyder, *Rekonstrukcja narodów. Polska, Ukraina, Litwa i Białoruś 1569–1999*, tłum. M. Pietrzak-Merta, Sejny 2009.

status historyczno-polityczny niektórych jej obszarów – wszystko to stanowiło wyzwanie dla historyka, skutkujące wprowadzeniem określonych wątków przewodnich, włączeniami i pominięciami w doborze materiału zabytkowego⁷. Głównym tropem *Dziejów sztuki polskiej* jest tożsamość sztuki polskiej. Zarazem ogląd całego materiału zaprezentowanego w syntezie pozwala na stwierdzenie, że pojawiająca się w tytule „sztuka polska” jest w wielu punktach sztuką w Polsce. Kryterium regulującym dobór materiału było terytorium II Rzeczypospolitej oraz częściowo – geograficzny kształt Polski w określonych jej fazach historycznych. Trwałym historycznie rdzeniem są stare prowincje Wielkopolski, Małopolski i Mazowsza. Historycznie poprawne jest uwzględnienie romańskiego Śląska; brak natomiast ogromnych przestrzeni wschodnich państwa polsko-litewskiego z epoki nowożytnej. Ten element wschodni jest obecny przez ziemię wileńską i tereny dawnej Galicji wschodniej. Wedle miary historycznej powinien być pojawić się Gdańsk późnogotycki i nowożytny, podobnie jak inne ośrodki Prus Królewskich, ale ich obecność zaznacza się słabo. Z kolei kryterium terytorialne II Rzeczypospolitej sprawiło, że omawiana jest, i to dogłębnie, sztuka państwa zakonnego na Ziemi Chełmińskiej z Toruniem na czele i w województwie pomorskim. W grupie pominięć odnotujemy brak architektury synagogałnej czy selektywny stosunek do dziedzictwa sztuki wschodnio-ortodoksyjnej z okresu nowożytnego.

Podtytuł niniejszego opracowania sygnalizuje istotne problemy zawarte w syntezie. Stanowi ono próbę rozpoznania założeń i konkretnych historycznych rozstrzygnięć zaproponowanych przez autorów, a dotyczących artystycznej przynależności Polski do Zachodu, rysów specyficznie polskich w sztuce w Polsce (w szczególności w domenie czystej formy), obecności w jej ramach sztuki „wschodnio-ortodoksyjnej”; podejmuje też pytanie, w jakim stosunku pozostają one do rzeczywistości polityczno-narodowej, społecznej i kulturalnej II Rzeczypospolitej⁸.

⁷ W tym kontekście należy brać pod uwagę wciąż niekompletne rozpoznanie materiału zabytkowego (na brak inwentaryzacji wskazują sami autorzy), niebagatelną skalę zadania, przed jakim stanęli obaj badacze, a zapewne i krótki czas, jaki mogli poświęcić temu przedsięwzięciu.

⁸ Dzieło Walickiego i Starzyńskiego będzie osiłą moich rozważań. Jednocześnie sięgam do współczesnych syntezy publikacji, które uwypuklają obraz historycznych rekonstrukcji i konstrukcji w niej oferowanych. Walicki przeniósł zawartość stosunkowo obszernej syntezy do zwięzłych esejów na temat polskiej sztuki przednowoczesnej, pomieszczonych w katalogach do dwóch światowych wystaw, które odbyły się w latach 1937 i 1939 odpowiednio w Paryżu i w Nowym Jorku. Był też autorem specjalistycznych opracowań malarstwa tablicowego w Polsce, a malarstwo tego czasu będzie odgrywało znaczącą rolę w toku dalszych rozważań.

*

Elementem polskiej tożsamości jest przynależność do Zachodu. Prawie cała zawartość książki jest opowieścią o byciu w zależności i zarazem o byciu częścią świata zachodniego. Autorzy przyznają, że sztuka polska ma w stosunku do swego źródła charakter peryferyjny, gdyż wytworzona została w kraju cywilizacyjnie od Zachodu młodszym. Nie traktują tej jakby nie było hegemonialnej pozycji Zachodu jako opresji (jak działa się to u takich, wprawdzie nie akademickich autorów, jak Ludwik Stasiak⁹). Jest rzeczą znamionną, że choć nasi autorzy – jak o tym niżej będzie jeszcze mowa – sceptycznie odnosili się do możliwości podłączenia rozwoju polskiej sztuki pod prawidłowości rozwoju europejskiego, bynajmniej nie zrezygnowali z zastosowania do jej periodyzacji kryterium wielkich formacji stylowych. Style europejskie funkcjonują konsekwentnie w tytułach rozdziałów pod szyldem rządzących w Polsce dynastii (np. „Sztuka romańska za Piastów”, „Późny barok i rokoko za Sasów”). Była to demonstracja orientacji sztuki polskiej na Zachód oraz, jednak, uczestnictwa w rozwoju ogólnoeuropejskim. Wyrasta ona z miejscowych potrzeb i z inicjatywy polskich zleceniodawców, a wytwarzają ją artyści obcego pochodzenia i twórcy miejscowi. Inaczej niż przy importach, w jednym i drugim przypadku dokonuje się to przez przejęcie i przekształcenie na lokalną modłę modeli artystycznych ukształtowanych na Zachodzie. Pod maską „wielkich stylów”, nadających Zachodowi uniwersalną spoiłość, kryły się jednak ich odmiany narodowe, wśród nich te, w których miały dokonać się kluczowe dla sztuki europejskiej procesy formotwórcze. Rozpoznanie wzajemnych inspiracji w „centrum” i przejmowania ich i wzajemnego oddziaływania w ośrodkach peryferyjnych należało do głównych zadań ówczesnej nauki o sztuce. Walicki i Starzyński odsłaniają wielość powiązań sztuki polskiej z południowymi i zachodnimi ośrodkami artystycznymi – Czechami, Italią, krajami niemieckimi, Francją i Niderlandami. Należy zauważyć, że konfiguracjom powiązań tego rodzaju przypisywano w europejskim piśmiennictwie historyczno-artystycznym walor tożsamościowy; ich diagnozowanie nie było wolne od utrwalonych przekonań o kulturalnych związkach międzynarodowych lub doraźnych polityczno-kulturalnych interesów danych państw. Motywacje tego typu miały znaczący udział w historiografiach państw wyłonionych po pierwszej wojnie światowej, uwolnionych z imperialnych oków¹⁰. Wydaje się jednak, że układ zależności

⁹ Przykładowo zob. L. Stasiak, *Prawda o Piotrze Vischerze*, Kraków 1910; idem, *Rewindykacje własności naszej*, [b.m.w.] 1911; idem, *O narodowości Wita Stwosza. Ród Stwoszków od wodza wojsk polskich z r. 1188 Ottona Stwosza aż po ostatniego z rodu Bogusława Stwosza*, Kraków 1910–1911.

¹⁰ Przykładowo zob. omówienie tego zagadnienia w stosunku do Czechosłowacji: M. Marek, *Kunstgeschichte zwischen Wissenschaft und Dienst am Staat. Die Tschecho-*

polskiej sztuki od zachodniej jest zasadniczo wolny od dyktatu ówczesnych politycznych aliansów lub uprzedzeń i obciążeń z epoki zaborów. Te ostatnie mogłyby być tu bodźcem do pomniejszania roli sztuki niemieckiej w kształtowaniu sztuki polskiej – na rzecz krajów romańskich. Owszem, można niekiedy doczytać się takich zastrzeżeń, gdy Walicki nie bez żalu godzi się z niepolskim pochodzeniem Wita Stwosza – ale to akurat, jak zobaczymy, bardzo szczególnie historycznie okres, w którym narodowość artysty była kwestią fundamentalną dla istotowo rozumianej narodowości sztuki¹¹. Z drugiej strony, mamy obiektywny obraz sztuki państwa krzyżackiego (na tych terenach, które były częścią II Rzeczypospolitej) czy udziału sztuki zachodniego sąsiada w malarstwie XV wieku. Sytuacja w latach 30. była dynamiczna, rok 1934 nie był późnym 1938, jednak polski dyskurs naukowy kontrastuje z wyższościowym i niekiedy agresywnym tonem niemieckiej historiografii spod znaku „Ostforschung”¹².

Jednak kluczowy problem jest następujący: jak w zasadniczo „zachodniej” sztuce polskiej przejawia się sztuka polska jako taka, jej osobna, właśnie narodowa tożsamość?

slowakei der Zwischenkriegszeit und ihr Kunsterbe, w: Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda, red. K. Bernhardt, P. Piotrowski, Berlin 2006, s. 79–97. Dyskusje tego typu nie ominęły wielkich centrów sztuki europejskiej, np. w kwestii renesansu we Francji, formacji samodzielnej czy też zależnej od sztuki Italii – zob. M. Passini, *La Fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870–1933*, Paris 2012, s. 9 nn.

¹¹ O Stwoszu – Walicki, Starzyński, *Dzieje sztuki polskiej*, s. 1004 (108).

¹² Polemiczne elementy w stosunku do Niemiec w opracowaniach Walickiego silnie podkreśla T. Zadrozny, *Polska sztuka dawna z perspektywy 1939 roku*, w: *Wystawa nowojorska 1939. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 23–24 listopada 2009 roku*, red. J.M. Sosnowska, Warszawa 2012, s. 105–117, co tłumaczy „perspektywa 1939 roku”. Odmianą sytuację sprzed roku 1939 ilustruje polemika M. Gębarowicza z P. Francastelem. Ten ostatni forsował znaczenie impulsów zachodnich, zwłaszcza francuskich, w sztuce polskiej, obniżając rolę niemieckich, podkreślanych przez Walickiego we francuskojęzycznym opracowaniu malarstwa XV wieku, ze wstępem Francastela, ówczesnego dyrektora Instytutu Francuskiego w Warszawie – cyt. niżej w przyp. 18. Gębarowicz bronił stanowiska Walickiego (M. Gębarowicz, *La peinture polonaise à l'époque des Jagellons*, „La France et la Pologne dans leurs relations artistiques, Annuaire historique édité par Bibliothèque Polonaise de Paris” 1939, 1(4), s. 355–365). Krytykę polskich badaczy zajmujących się europejskimi powiązaniem sztuki polskiej i podnoszących, jakoby nadmiernie, zależność od niemieckiej, rozwinął Francastel w swej książce *L'histoire de l'art, instrument de la propagande germanique*, Paris 1945. Zob. jej recenzję pióra K. Piwockiego, który zarzucił francuskiemu uczonemu, że więcej krytycznych uwag kieruje pod adresem polskiej, nie zaś nacjonalistycznej historiografii niemieckiej („Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1948, 1(10), s. 68–84, tu s. 76). Wyrzyszenie upolitycznienie rekonstrukcji układu zagranicznych wpływów na sztukę polską nastąpiło po drugiej wojnie światowej. Zob. A.S. Labuda, *Polska historia sztuki i „Ziemia Odzyskana”*, w: *idem, Z dziejów historii sztuki. Polska, Niemcy, Europa*, Poznań 2016, s. 69–104, tu s. 101 n.

Ze wstępnych metodologicznych konstatacji autorów wyziera sceptycyzm co do możliwości ustalenia powyższego: bo inaczej niż na Zachodzie „dzieje dawnej sztuki polskiej dają o wiele mniejsze pole do rozważań na temat samodzielnego, czysto artystycznego rozwoju”¹³. Brak tu dzieł wysoko wartościowych, linia rozwojowa rwie się, nie tworzy spójnego ciągu zjawisk artystycznych. Przyczyną tego stanu rzeczy była słabość polskich lokalnych środowisk twórczych oraz decydujący udział artystów imigrantów, a ze stwierdzeń tych wynika, iż forma prawdziwie polska może być wyłącznie dziełem artysty etnicznie polskiego. Jednakowoż brak należytych umiejętności sprawił, że to, co narodowe, nie mogło znaleźć trwałego formalnego wyrazu. W tle powyższej diagnozy tkwi założenie, że na Zachodzie rozwój miał wewnętrzną logikę w planie czystej formy, że w niej mogło też dojść, dzięki czynnym tam kompetentnym artystom, do wytworzenia specyficznego języka formalnego, który był wyrazem niezmiennego charakteru narodowego. Aby zneutralizować braki polskiej periferii i umożliwić dostęp do zrozumienia charakteru sztuki polskiej, postulują autorzy uwzględnienie zmiennych czynników historycznych, politycznych i kulturalnych istniejących niejako w przedpolu samego dzieła sztuki, co znalazło wyraz w akcencie dynastycznym, a zatem historycznym, zawartym w tytułach rozdziałów syntezy. Różne postacie polskiej sztuki mogły się więc jawić jako owoc współpracy i umowy między artystami i zleceniodawcami/odbiorcami, przedstawicielami polskości (gdy artysta był obcego pochodzenia).

Czy Walicki i Starzyński stosowali się konsekwentnie do tej kontekstowo-historycznej metodologii? Nie, bo – piszą – „stawiając sobie za zasadę danie przeglądu całości zjawisk artystycznych na ziemiach Polski, staraliśmy się uwypuklić jednak te przede wszystkim, które acz nie zawsze najwyższej jakości, mogą być przecież świadectwem polskiego ingenium”¹⁴. Jak się przekonamy, była to zapowiedź dążenia do uchwycenia specyficznie polskiej formy w duchu rozpowszechnionego w ówczesnej Europie, zwłaszcza po pierwszej wojnie światowej, modelu interpretacyjnego, którego celem było ujawnienie specyficznych, wytwarzanych w izolacji od zewnętrznych bodźców form wyrazu, które miałyby być odbiciem „woli twórczej” zbiorowości, takich jak naród, lud czy plemię¹⁵.

¹³ Walicki, Starzyński, *Dzieje sztuki polskiej*, s. 911.

¹⁴ *Ibidem*, s. 9.

¹⁵ Zagadnienie związku sztuki i narodu było już obecne w historiografii w wieku XIX – o czym traktują m.in. cytowani wyżej H. Locher i J. Bakoš (przyp. 2). Drogę do dociekań tego związku w sferze cech ściśle formalno-oglądowych dzieła sztuki otworzyły formalistyczno-stylistyczne koncepcje rozwinięte około roku 1900, w szczególności w historii sztuki niemieckojęzycznej (A. Riegl, H. Wölfflin, A. Schmarsow). O karierze tego podejścia po pierwszej wojnie światowej zob. L.O. Larsson, *Nationalstil und Nationalismus in der Kunst-*

Jednak ta dwoistość metodologii stała się źródłem pęknięcia w postaci dwóch narracji: jednej o istnieniu niezmiennego narodu (którego reprezentantem jest „lud”) i jego sztuki, drugiej – o historii zmiennych konfiguracji i ekspresji artystycznych, której głównymi sprawcami są artyści imigranci i polskie warstwy wyższe, władcy, możnowładcy, „polska szlachta”.

*

Rozważania powyższe wprowadziły nas w zagadnienie określone w podtytule mianem „Polska”. Rozpatrzmy ujęcie sztuki późnośredniowiecznej w jej zdolności wyrażania wartości narodowych. Według Walickiego (on jest tu autorem), charakteryzuje się ona najpierw tym, że – w odróżnieniu od okresów wcześniejszych – adresowana była do szerokiego i społecznie zróżnicowanego kręgu odbiorców, obejmującego teraz również niezamożne stany drobnomieszczański i drobnoszlachecki. Sztuka ta jest w decydującej mierze zbiorem dzieł wytworzonych w miejscowych miejskich warsztatach przez – jak dokumentują źródła na przestrzeni XV wieku – setki malarzy i rzeźbiarzy o różnym narodowym pochodzeniu. Walicki ustalił przy tym, że cech krakowski w drugiej połowie XV wieku uległ „gwałtownemu spolszczeniu”¹⁶. W ten sposób zaistniał grunt dla wyłonienia się sztuki o narodowej polskiej fizjonomii. Walicki odkrywa jej cechy formalne w grupie dzieł stanowiących część większego, wcale nie jednorodnego, uniwersum polskiego malarstwa¹⁷.

geschichte der zwanziger und dreißiger Jahre, w: *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*, red. L. Dittmann, Stuttgart 1985, s. 169–184; H. Locher, *Stilgeschichte und die Frage der „nationalen Konstanten”*, „Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte” 1996, 53, s. 285–293; D. Bohde, *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre*, Berlin 2012. Zob. też: Th. DaCosta Kaufmann, *Towards Geography of Art*, Chicago and London 2004. O polskiej historiografii zob. M. Leśniakowska, *Polska historia sztuki i nacjonalizm*, w: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1850*, red. D. Konstantynów, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 33–59.

¹⁶ Walicki, Starzyński, *Dzieje sztuki polskiej*, s. 998 (102). Warto tu przytoczyć miodajną w tym czasie opinię J. Ptaśnika, *Cracovia Artificum 1300–1500*, Kraków 1917 (Źródła do historii sztuki i cywilizacji w Polsce, t. IV), s. 5* i 8*: „Nie może być [...] obojętną kwestia narodowości danego artysty, bo ten tylko naród ma prawo zaliczać się do rodziny narodów kulturalnych i z takim tylko historia ludzkości się liczy, który do skarbcza ogólnej kultury dorzucił swój narodowy datek; dla zsumowania dorobku cywilizacyjnego każdego z narodów poznanie przynależności narodowej twórców dzieł artystycznych jest *conditio sine qua non*. [...] O sztuce polskiej rodzimej w wiekach średnich można by wtedy mówić, gdyby ludzie ją tworzący do narodowości polskiej należeli”.

¹⁷ Zapewne owa niejednorodność skłoniła Walickiego do relatywizującej uwagi, iż choć jego badania potwierdziły „istnienie polskiego malarstwa cechowego, rozwijającego się

Jak zatem przedstawiają się przejawy sztuki narodowej, jakoby emanacji ducha polskiego czy – jak to podówczas określano – psychiki polskiej? Nie były to prądy realistyczne w malarstwie polskim. Polskiej psychy bliższe miałyby być nurty konserwatywne, idealistyczne, uwidaczniające się w dziełach wykonanych raczej na użytek prowincji aniżeli wielkich miast. Do dzieł tych należy powstały w końcu XV wieku tryptyk z Szańca, z wiejskiego kościoła w Małopolsce. Jego barwna reprodukcja jest jedną z dwóch barwnych, które zdobią połączone, liczące 1250 stron, dzieło Hamanna i autorów polskich – dowód wysokiego miejsca epoki późnośredniowiecznej w rozwoju sztuki polskiej jako polskiej (il. 2, 3). Obok Szańca równie programowa jest szeregową ekspozycja retabulów i ich pojedynczych kwater na wielkiej wystawie pt. „Polska sztuka gotycka”, zorganizowanej w roku 1935 w Warszawie pod kuratelą Walickiego¹⁸ (il. 9, 4, 5) Walicki pisze: „znamienną dla naszego malarstwa [jest] niechęć do przedstawień wielofigurowych, powiązanych w grupy rodzajowe”, a raczej upodobanie do 3–4-osobowych grup w tablicach środkowych ołtarzy skrzydłowych, „oddanych płasko-barwnie na złotym tle”. Złote wzorzyste tło cieszy się w Polsce powodzeniem po wiek XVII, inaczej aniżeli w sztuce zachodniej, gdzie w tym czasie traktowane jest jako anachronizm. „Konserwatywny ton wprowadza również płaska interpretacja formy, unikająca [...] perspektywicznych rozwiązań i przestrzennej wibracji. Fizycznej nieruchomości [...] postaci odpowiada [...] statyka sfery emocjonalnej, powodująca zubożenie mimicznego wyrazu. [...] Skąpy zasób gestów jest tu niewspółmiernym ekwiwalentem”. „Poruszenia rąk w pewnej mierze rozbijają formalną ciszę malowidła, zarazem uwydatniają moment demonstracyjnego zatrzymania ruchu”. „Statycznej budowie centralnej grupy odpowiada rzędowo-rytmiczne ustawienie figur na skrzydłach

w obrębie życia średniowiecznej Polski”, to jego „swoistość [...] nie nosi jeszcze wybitnych rysów narodowych [...]” (M. Walicki, *Z badań nad problemem narodowości i rozwojem indywidualizmu w polskim malarstwie gotyckim*, „Życie Sztuki” 1934, 1, s. 67–100, tu s. 94).

¹⁸ *Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy*, opr. M. Walicki, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935. Zob. też idem, *Po wystawie polskiej sztuki gotyckiej w Instytucie Propagandy Sztuki (Organizacja. Przegląd materiału i uzupełnienie. Wyniki naukowe. Rezonans społeczny)*, „Nike” 1938, 1, s. 51–75 i tabl. 9a i b, 15a i b. Sztuka późnośredniowieczna była ważnym medium tworzenia wizerunku polskiego dziedzictwa artystycznego oraz demonstracji polskich możliwości twórczych, nie tylko w kraju, ale i poza jego granicami. Na uwagę bowiem zasługuje, że badania Walickiego nad malarstwem polskim późnego średniowiecza opublikowane były w języku niemieckim (M. Walicki, *Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV. Jahrhundert. Geschichtliche Grundlagen und formale Systematik*, „Sprawozdania z posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” (Wydz. 2), 1933, 3/6(26), s. 61–101) i w języku francuskim (M. Walicki, *La peinture d'autels et de retables en Pologne au temps des Jagellons. Avec une introduction de Pierre Francastel*, Paris 1937, Bibliothèque de l'Institut Français de Varsovie). Publikacją równoległą Instytutu Francuskiego, w tej samej szacie typograficznej, była rozprawa Tadeusza Szydlowskiego o ołtarzu mariackim Wita Stwosza.

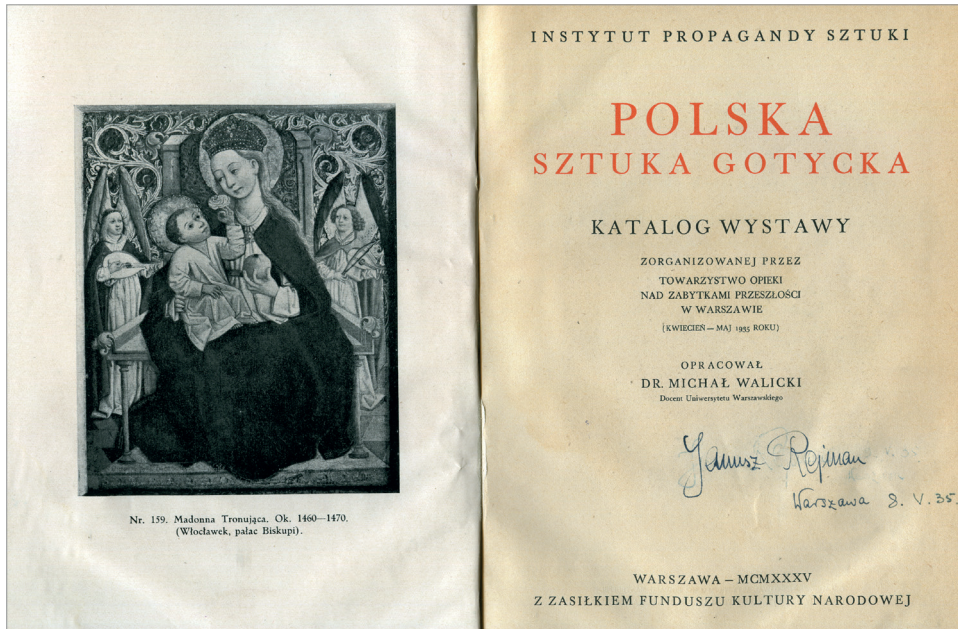


3. Tryptyk z kościoła parafialnego w Szańcu, ok. 1490–1500 (zaginiony)

bocznych, przy czym wolnostojące figury zastępują tu sceny wielopostaciowe”. Ogólnie biorąc, mamy tu do czynienia „nie tyle z prymitywizacją emocjonalnego kontaktu i nieudolnością trójwymiarowej ekspresji, ile raczej z postępowaniem świadomym, związanym logicznie z całokształtem plastycznej wizji, wzmacniającym konsekwentnie płasko-dekoracyjną wymowę formy”, której osnową są szeregowo ustawione tej samej wysokości figury¹⁹.

Walicki podniósł wycinek sztuki polskiej do rangi produktu rdzennego i samorodnego, przyznał sztuce polskiej, w sferze oglądowo-formalnej, zdolność wytworzenia podówczas najwyżej cenionej formuły tożsamościowej. Znaczenie, wydźwięk, a nawet funkcja re-konstrukcji autora wykracza poza ustalenie historycznego stanu rzeczy. Zaczniemy od obserwacji, że zidentyfikowana przez niego forma grupy obrazów późnośredniowiecznych współbrzmi z językiem artystycznym jednej z współczesnych postaci stylu narodowego, jaką

¹⁹ Źródłem powyższych cytatów jest studium Walickiego *Z badań nad problemem narodowości...*, s. 85–86. W syntezie odpowiednie ustalenia Walickiego wpisane są w szerszą narrację o polskim malarstwie cechowym, wskazującą na także inne jego właściwości oraz zewnętrzne odniesienia – Walicki, Starzyński, *Dzieje sztuki polskiej*, s. 1012 n. (116 n.), s. 993 n. (97 n.), s. 997 n. (101 n.) i il. 1215 (105) i 1245 (135).



4. Karta tytułowa i frontysepis katalogu wystawy „Polska sztuka gotycka”. Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935 (fot. A.S. Labuda)



5. Wystawa polskiej sztuki gotyckiej. Widok sali II. Warszawa, Instytut Propagandy Sztuki, 1935

wcierały dzieła niektórych artystów grupy Rytm²⁰. Ta – jak się wydaje – nieprzypadkowa zbieżność umacnia transhistoryczny status społecznej bazy sztuki narodowej w duchu esencjalistycznym, a nawet dotyka spraw ogólniejszej, polityczno-społecznej i kulturalnej natury II Rzeczypospolitej.

Wymowne jest porównanie kwatery środkowej tryptyku z Szańca i drzeworytu Władysława Skoczylasa zatytułowanego *Taniec zbójników* (il. 6, 7)²¹.



6. Władysław Skoczylas, *Taniec zbójników II*, drzeworyt, 1922



7. Tryptyk z kościoła parafialnego w Szańcu, kwatera środkowa, ok. 1490–1500 (zaginiony)

²⁰ Współbrzmienie to dostrzegł już H. Anders, który przytacza niektóre z wyżej zacytowanych analiz Walickiego – H. Anders, *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa 1972, s. 119 n. Zob. też A. Chmielewska, *Charakter narodowy sztuki polskiej w dwudziestoleciu międzywojennym. Kontekst polityczny i ideowy*, w: *W kręgu Rytmu. Sztuka polska lat dwudziestych*, red. K. Nowakowska-Sito, Warszawa 2006, s. 167–182, tu s. 177 n. Na temat grupy Rytm zob. ww. książkę H. Andersa oraz: K. Nowakowska-Sito, *Stowarzyszenie Artystów Polskich „Rytm” 1922–1932* [Katalog wystawy: Muzeum Narodowe w Warszawie 11 czerwca – 29 lipca 2001], Warszawa 2001; eadem, *Dlaczego Rytm?*, w: *W kręgu Rytmu*, s. 9–29.

²¹ Na temat artysty zob. E. Zawistowska, *Władysław Skoczylas*, w: Nowakowska-Sito, *Stowarzyszenie Artystów Polskich „Rytm”...*, s. 224–227 oraz W. Włodarczyk, *Koncepcja*

Kompozycja płaszczyznowa, dekoracyjne i rytmiczne elementy formy rozrysowane na płaszczyźnie obrazu graficznego – wszystko to należy do słownika Walickiego tak samo jak do rozwijanych w tym samym czasie analiz dzieł Skoczylasa. Gdyby zrodziły się wątpliwości, iż taneczny ruch zbójników zaprzecza znieruchomieniu postaci na obrazach piętnastowiecznych, to wystarczy przywołać słowa Cieślewskiego syna: „[...] obca [Skoczylasowi] jest dynamika. Postawa czy gest, albo ruch zamieniają się w drzeworytach artysty na wieczyście statyczną wartość dekoracyjną. Jest w tym spokój zastygłego w nieskończoność hieratyzmu. Czy to będzie *Pochód zbójników*, czy nawet *Taniec zbójnicki*, jest to wizja niewzruszona, trwała raz na zawsze”²². Z kolei szeregowe ustawienie zdominowanych przez pojedyncze figury tryptyków i skrzydeł retabulów jawi się jak wystawiennicza transpozycja ducha rytmiki, którego wcieleniem są maszerujący jeden za drugim zbójnicy w drzeworycie *Pochód zbójników* (il. 8, 9).

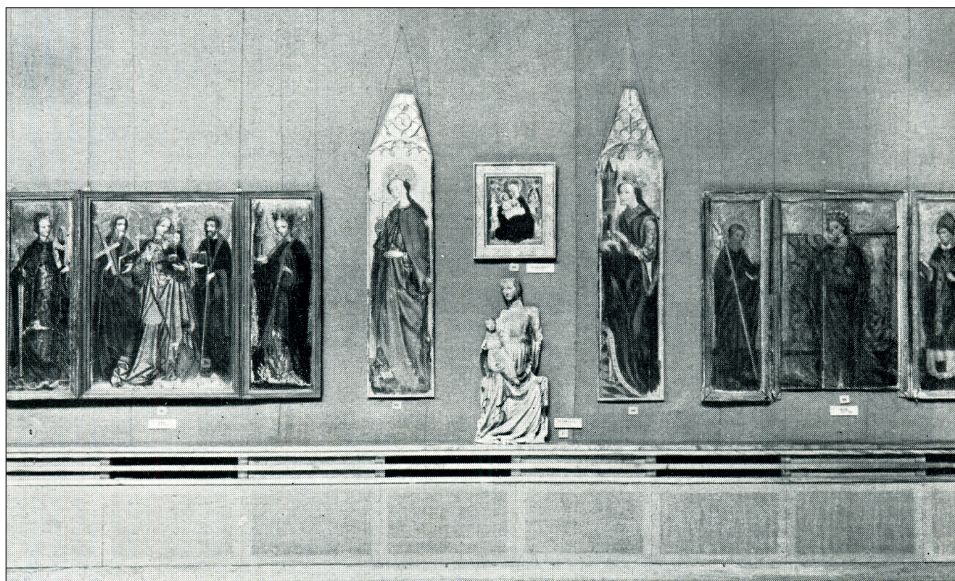


8. Władysław Skoczylas, *Pochód zbójników I*, drzeworyt, 1915

sztuki narodowej Władysława Skoczylasa, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Numer specjalny: Władysław Skoczylas. Sztuka – Szkoła – Państwo” 1984, 4(10), s. 7–20; A. Chmielewska, *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwotwórczy” artyści plastycy w Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006, s. 198 nn.

²² T. Cieślewski syn, *Władysław Skoczylas*, Warszawa 1934, s. 31, cyt. za: Nowakowska-Sito, *W poszukiwaniu stylu Rytmu*, w: eadem, *Stowarzyszenie Artystów Polskich „Rytm”...*, s. 54–88, tu s. 73.

Trudno rozstrzygnąć, czy to Walicki inspiruje się sztuką mu współczesną, czy też ustala kanon polskości poza doświadczeniem sztuki „Rytmu-Skoczylasa”. Stwierdźmy tylko, że z perspektywy syntezy Walicki-historyk odsłania historyczne korzenie sztuki współczesnej, dostarcza historycznego dowodu dla wyartykułowanego współcześnie polskiego poczucia formy; narodowo-artystycznej tożsamości nadany zostaje status transhistoryczny. Z kolei perspektywa „Rytmu-Skoczylasa” – i tu rzecz kluczowa: sztuki narodowej wyrastającej z bądź odwołującej się do autochtonicznej i wiecznie-trwałej kultury ludu, zwłaszcza ludu polskiego, jego specyficznej woli formy – pozwala z większą ostrością dostrzec czynnik społeczny w interpretacji Walickiego²³. Walicki nie posługuje się pojęciem ludu, ludowości, podnosi



9. Wystawa polskiej sztuki gotyckiej. Widok ekspozycji w sali głównej. Warszawa, Instytut Propagandy Sztuki, 1935

²³ O ludowych źródłach Rytmu i dzieł Skoczylasa zob. prace cytowane w przyp. 20–21. Należy odnotować, że w teoretycznych wypowiedziach Skoczylasa (i także innych wśród „państwotwórczych” artystów czynnych w warszawskiej ASP) inspiracja ludowa nie miała ograniczać się do sfery folkloru etnicznie polskiego. Zob. A. Chmielewska, *Styl narodowy w Drugiej Rzeczypospolitej: artyści a wizerunek państwa*, w: *Naród, styl, modernizm*, red. J. Purchla, W. Tegethoff, Kraków–Monachium 2006, s. 189–199, tu s. 197; eadem, *Charakter narodowy sztuki polskiej w dwudziestoleciu...*, 179 n.; W. Włodarczyk, *Niepodległość i nowoczesność*, w: *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*

jednak – obok kwestii narodowości – okoliczność, że sztuka późnośrednio-wieczna to dzieło miejskich rzemieślników, a środowiska drobno-miejskie i wiejsko-szlacheckie były odbiorcą owej „polskiej” grupy obrazów. Dosłowności tu z pewnością nie ma, ale związek sztuki i warstw zajmujących niższe szczeble drabiny społecznej nadaje temu kompleksowi faktów posmak demokratyczny i wydźwięk egalitarny²⁴. Lud, ludowość już *expressis verbis* pojawia się w kontekście polskiej sztuki barokowej. Starzyński, autor tej partii, poszukujący odpowiedników dla ustaleń Walickiego i w zgodzie z jego metodologią, znajduje kontynuację polsko-cechowej późnogotyckiej formacji w skromnej, ale rodzimej, samorodnej, na poły ludowej twórczości. I co więcej: definiuje to zjawisko w opozycji do – nagle jakby nie do końca polskiej – polskiej sztuki wysokiej, dworskiej, wytwarzanej przez wyspecjalizowanych artystów najczęściej obcego pochodzenia, a współpracujących ze zleceniodawcami²⁵. Ona przecież decydowała o obrazie ówczesnej sztuki w Polsce, co Starzyński w syntezie przekonująco zademonstrował. Objawiają się tu zgrzyty niespójnych metodologii. Nie może zarazem zmylić okoliczność, że zaraz po wyżej wzmiankowanych „rodzimych” pasażach traktuje Starzyński o innej swojskości, sarmackiej, dając jej sugestywną wi-

[Katalog wystawy], red. J. Gola, M. Sitkowska, A. Szewczyk, Warszawa 2012, s. 40–55, tu s. 47. Zróżnicowany obraz ludowo-folklorystycznych inspiracji w malarstwie polskim prezentuje I. Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004.

²⁴ „[...] swoistość tego malarstwa [późnośredniowiecznego, cechowego w Polsce] nie nosi jeszcze wybitnych rysów narodowych, lecz, zawdzięczając większość swych inspiracji formalnych sztuce sąsiadów, przede wszystkim różnorodnym wpływom niemieckim i czeskim, układa się dobrze w ramach struktury społeczno-kulturalnej ówczesnej Polski, reprezentując demokratyczno-mieszcząską już w pewnym sensie kulturę miast [podkr. – A.S.L.] doby jagiellońskiej” (Walicki, *Z badań nad problemem narodowości...*, s. 94).

²⁵ „Wobec tak przygniatającej przewagi nazwisk obcych, które zmuszeni jesteśmy wymienić nawet w tym bardzo szkicowym zarysie, słusznie mógłby zaniepokojony czytelnik zapytać, czy w pierwszej połowie XVII wieku nie mieliśmy w ogóle wybitniejszych artystów Polaków? Na szczęście postępujące prace badawcze stopniowo pozwalają na coraz to wyraźniejsze naświetlenie dość, mimo wszystko, znacznej żywotności żywiołu polskiego. Wobec powodzi eklektycyzmu i różnorodności kierunków, przenikających sztukę oficjalną i dworską, przejawów niezależnej twórczości szukać będziemy wśród skromniejszych utworów sztuki cechowej, której znamieniem jest silny związek z rodzimą tradycją”. Jest nią „mieszcząskie środowisko sztuki cechowej”, kontynuujące tradycje późnogotyckie. Tak jest na przykład w przypadku Krzysztofa Boguszewskiego, w którego twórczości „występuje silna skłonność do linearnej stylizacji i ściśle przeprowadzona zasada symetrii, tak bardzo obca duchowi baroku”. Walicki, Starzyński, *Dzieje sztuki polskiej*, s. 1071 n. (175 n.), zob. też s. 1061 n. (165 n.).

zję, obejmującą dom, pałac, obraz, strój, nieomal teatr zachowań w epoce Jana III Sobieskiego²⁶. Jednakowoż swojskość sarmacka pozostaje sytuacją kulturowo-historyczną „tam i wtedy”, dzieło i własność warstwy szlacheckiej, a nie – narodu w nowoczesnym rozumieniu.

W syntezie zakodowana jest zatem dwoistość korzeni polskiej sztuki, dwoistość jej obiegu, wzajemnie odizolowanego obiegu, z jednej strony w orbicie wyżyn społeczno-politycznych, z drugiej – w Rzeczypospolitej szlacheckiej – w znacznej części społeczno-politycznego marginesu. W dalszym wywodzie Starzyńskiego – i w kontekście społecznej samowiedzy demokratycznej II Rzeczypospolitej – zapowiedź zniesienia tej dwoistości przynosi epoka Stanisława Augusta Poniatowskiego, mecenas, kolekcjonera i organizatora życia artystycznego, które miałyby służyć całemu społeczeństwu²⁷. Wedle autora, mecenas króla miał „funkcję społeczną i wychowawczą”, co nawiązuje do pedagogiki Jana Jakuba Rousseau, ale i brzmi jak współczesny autorowi państwowotwórczy żargon. Dodajmy, że nie inaczej określał rzecz najwybitniejszy badacz tematu Tadeusz Mańkowski. Właśnie „społecznym” adresem różnił się ten mecenas od mecenasów poprzednich królów polskich: Zygmunta Augusta, Zygmunta III, Jana III, albowiem „[...] w protekcji barokowej [chodziło] o wzmoczenie blasku dworu panującego, [mecenat] podnosić miał króla jako wcielenie państwa samego”²⁸. W tym świetle Stanisław August Poniatowski reprezentuje już „inne” państwo, państwo zatroskane o poziom kulturalny swych obywateli. Niezależnie od elitaryzmu, kosmopolitycznego francusko-arystokratycznego habitusu króla, w jego działaniach można było odkrywać drogowskazy dla Polski odrodzonej²⁹. Natomiast Walicki daje legitymację egalitarno-demokratycznej II Rzeczypospolitej już w późnym średniowieczu – zamysł dobrze ugruntowany w badaniach późnomediewistycznych tego czasu, zwłaszcza we Francji³⁰. I być może *implicite* zawarta jest w tej koncepcji sztuki późnośredniowiecznej krytyka Rzeczypospolitej

²⁶ Walicki, Starzyński, *Dzieje sztuki polskiej*, s. 1105 nn. (209 nn.): Rozdział III – Rozkwit pełnego baroku za Jana III.

²⁷ Ibidem, s. 1105 nn. (209 nn.): Rozdział V – Epoka i styl Stanisława Augusta.

²⁸ T. Mańkowski, *Mecenas Stanisława Augusta*, „Życie Sztuki” 1934, 1, s. 157–167, tu s. 157.

²⁹ O Stanisławie Auguście Poniatowskim w II Rzeczypospolitej w innym układzie rzeczowo-argumentacyjnym zob. E. Manikowska, *Materialna historiografia sztuki. Wokół książki Galerja Stanisława Augusta Tadeusza Mańkowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2013, 3(75), s. 505–535.

³⁰ A. Thomine-Berrada, F.-R. Martin, *Styl i naród we Francji na przełomie XIX i XX wieku. Średniowiecze jako źródło tradycji w architekturze i historiografii*, w: *Naród, styl, modernizm*, s. 37–55, tu s. 41 nn.; Passini, *La Fabrique de l'art national*, s. 89.

szlacheckiej, do której upadku miał przyczynić się brak społecznej równowagi w postaci wybujałego uprzywilejowania stanu szlacheckiego i zepchnięcia na margines życia państwowego stanów mieszczańskiego i włościańskiego. Pisali o tym zwłaszcza historycy, ale myśli tego rodzaju podjął bezpośrednio Mieczysław Gębarowicz. Inaczej niż Walicki cenił nie formalizm i idealizm polskiej sztuki późnogotyckiej, a niesioną przez nią moc przedstawiania świata, jej oblicze naturalistyczne, które wiązał z racjonalizmem przynależnej do Zachodu klasy mieszczańskiej, której słaba obecność w dziejach Rzeczypospolitej – tak ujął to Gębarowicz wprost – zaważyła negatywnie na jej losach³¹.

*

Przejdę do następnej kwestii: problemu sztuki „wschodniej”, tu dokładnie: wschodnio-ortodoksyjnej w dziedzictwie sztuki Rzeczypospolitej, rozwijającej się zwłaszcza na terenach południowo-wschodnich państwa. Przyjmuje się często, że jest to typowy obszar pogranicza, na którym spotykały się, przenikały, hybrydowały kultury o różnym podłożu etnicznym i konfesyjnym. Umyka wtedy z pola widzenia skądinąd oczywisty fakt, że mamy tu do czynienia z obszarem będącym integralną częścią Rzeczypospolitej Obojga, a nawet Trojga, Narodów, na którym aktywni byli obywatele Rzeczypospolitej, a dopiero potem Polacy, Rusini, Litwini, przedstawiciele takiej czy innej konfesji³². Natomiast z syntezy wyłania się raczej obraz artystycznego pogranicza. Jest to rezultat jednostronnej, polsko-narodowej (z zachodnim „centrum” w odwodzie) charakterystyki zjawisk sztuki i architektury wschodnio-ortodoksyjnej. Głównym narzędziem był tu aparat formalistycznej historii sztuki; niekonsekwentnie zaznaczyło się spojrzenie kulturowo-historyczne.

Kwestia zabytków Kościoła wschodniego pojawia się już – anachronicznie, ale z racji zasięgu wschodnich granic Polski międzywojennej – w rozdziale dotyczącym epoki piastowsko-romańskiej. Od XIV stulecia anachronizmy znikają. Walicki omawia rusko-bizantyjskie malowidła ścienne ufundowa-

³¹ M. Gębarowicz, *Wschód i Zachód w sztuce polskiej*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie” 1935, 2(15), s. 146–153, tu s. 148, 151 nn.; idem, *Sztuka średnio-wieczna*, Lwów 1934 (Historia sztuki, 2), s. 399, 415.

³² O tych rozróżnieniach zob. A. Sulima-Kamiński, *Historia Rzeczypospolitej wielu narodów 1505–1795*, Lublin 2000, s. 10 n. Jego wywód cytuje R. Stobiecki, *Najnowsze syntezy dziejów Polski i Ukrainy. Próba porównania*, w: *Historia, mentalność, tożsamość. Miejsce i rola historii oraz historyków w życiu narodu polskiego i ukraińskiego w XIX i XX wieku*, red. J. Pisulińska, P. Sierżęga, L. Zaszkilniak, Rzeszów 2008, s. 557–573, tu s. 560–561. Sulima-Kamiński zwraca uwagę, że „od XVI wieku słowo «Polak» [...] mogło oznaczać etnicznego Polaka lub też obywatela Rzeczypospolitej, i to niezależnie od jego narodowości”.

ne przez Władysława Jagiełłę dla katolickich kościołów i kaplic w Koronie, Starzyński – architekturę cerkiewną epoki nowożytnej). Osobliwym, a może znamionym, zabiegiem jest włączenie szeregu dzieł sztuk przedstawiających lokalno-ortodoksyjnej proveniencji (malarstwo ikonowe) do katalogu zamieszczonego na końcu syntezy i tylko w jej edycji z roku 1934. Katalog ten rejestruje sztukę obcą (zagraniczną) w zbiorach znajdujących się na terenie Polski³³. Jest więc konsekwentne, że nie ma w tekście głównym wzmianek o produkcji malarskiej i snycerskiej służącej wyposażeniu cerkwi. W rezultacie ambiwalencja charakteryzuje stosunek do rusko-ortodoksyjnej sztuki: raz jest uznana za składnik sztuki polskiej, to znowu traktowana jest jak ciało obce i wyłączona z rozważań.

Hasłem polskiego dyskursu o sztuce wschodnio-ortodoksyjnej jest okcydentalizacja. Zjawisko okcydentalizacji względnie latynizacji architektury i sztuki ortodoksyjnej uznaje się za historyczną rzeczywistość. Jednak, jak zauważył Piotr Krasny, kryterium „okcydentalne” stało się „swoistą «przepustką» dla wybranych cerkwi do kanonu kluczowych zabytków sztuki polskiej”, zarazem – narzędziem jednostronnej charakterystyki dzieł architektury o wielowarstwowej problematyce³⁴. Wskażmy tu tylko na grecko-katolicką katedrę św. Jura, wzniesioną w latach 1744–1772 przez architekta pochodzącego z Niemiec – Bernarda Meretyna. Starzyński pisze:

[W twórczości architekta] krzyżują się prądy południowoniemieckie z oddziaływaniem późnego baroku rzymskiego [...]. W planie cerkwi widzimy nawiązanie do włoskich założeń centralnych na zasadzie krzyża greckiego [...]. Typ budowli centralnej dobrze dawał się zastosować do wymogów obrządku wschodniego, choć w danym wypadku jeszcze przez wydłużenie nawy głównej dobitnie zostało podkreślone zwycięstwo idei artystycznej Zachodu³⁵.

Architektura cerkwi jest tutaj miejscem zmagania się sprzecznych form, a historyczny czynnik konfesyjno-ortodoksyjny, jakby nie było fundatorski, wyłączony jest z domeny Zachodu-Okcydentu³⁶.

Cofnijmy się do fundacji Władysława Jagiełły, zjawiska oryginalnego i jednorazowego na rdzennym, powiedzmy: łańcisko-okcydentalnym, obszarze

³³ Walicki, Starzyński, *Dzieje sztuki polskiej*, s. 1198 n.

³⁴ P. Krasny, *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914*, Kraków 2003, s. 13, zob. też s. 31 nn.

³⁵ Walicki, Starzyński, *Dzieje sztuki polskiej*, s. 1096 (200).

³⁶ Krasny, *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich...*, s. 158, wprowadza pojęcie modernizacji dla określenia fenomenu katedry św. Jura, negując użyteczność pojęcia okcydentalizacji.

Korony. Odcina się ono jednoznacznie od dominującego tu malarstwa gotyckiego. Zespołowi lubelskiemu poświęcone były osobne, szczegółowe studia samego Walickiego i Celiny Filipowicz-Osieczkowskiej³⁷. W bizantyńsko-wschodniej tkance dzieła obaj autorzy odślaniają wątki łańcisko-zachodnie, zwłaszcza w ikonografii, ale także incydentalnie w stylu malowideł. Walicki pisze w syntezie:

Katolicka myśl teologiczna ujęta została w formalny wyraz sztuki bizantyjskiej [...]. Co więcej, twórca scen pasyjnych [...] reagował żywo na prądy współczesnej mu sztuki gotyckiej, co najwyraźniej przejawiało się w scenie „Komunii Apostołów” nawiązującej zarówno w swej ikonograficznej redakcji, jak i szczegółach stylistycznych do wzorów zachodnioeuropejskiego malarstwa³⁸.

Na innym miejscu wypowiedział opinię, że jednym z czynników, obok poufałego współżycia kulturalnego Polski i Rusi, sprzyjającym infiltracji sztuki „obcej” (tak Walicki) była „swoista współkrwistość tej sztuki, w której formach, nieśmiało wprawdzie, dźwięczała przecież melodia gotyckiej linii, gotyckiej rzeczywistości: i mimo woli przypominają się tu słowa Worringera, «że tylko w tak zwanej *maniera greca* mogła rozgorzeć gotycka wola formy»³⁹. Z kolei Filipowicz-Osieczkowska wprost wysunęła tezę o istnieniu polskiej szkoły malarstwa bizantyńskiego. Poglądy te nie wytrzymały jednak krytyki, co tym silniej uwypukla zawartą w nich tendencję charakterystyczną dla polskich badań nad bizantyńsko-ortodoksyjną sztuką w dawnej Polsce⁴⁰.

Hasło „okcydentalizacja”, klasyfikujące i wartościujące zarazem, stanowi w istocie figurę polonizacji (w sensie etniczno-narodowym), mianowicie poloni-

³⁷ M. Walicki, *Malowidła ścienne kościoła św. Trójcy na Zamku w Lublinie (1418)*, „Studia do Dziejów Sztuki w Polsce” 1930, 2; C. Filipowicz-Osieczkowska, *Ze studiów nad szkołą polską malarstwa bizantyjskiego*, „Życie Sztuki” 1934, 1, s. 101–136; eadem, *Les peintures byzantines de Lublin*, „Byzantion” 1932, 1(7), s. 241–252; eadem, *Ze studiów nad szkołą polską malarstwa bizantyjskiego – Notes sur la Majestas Domini et sur l'école polonaise de la peinture byzantine*, Kraków 1936.

³⁸ Walicki, Starzyński, *Dzieje sztuki polskiej*, s. 987 (91).

³⁹ M. Walicki, *Wschód i Zachód w sztuce Rusi Czerwieńskiej (Uwagi na marginesie Wystawy Sztuki Ukraińskiej w Warszawie)*, „Pion. Tygodnik Literacko-Społeczny” 1934, 9(22), s. 1–2, tu s. 2. Walicki odwołuje się tu zapewne do W. Worringera, *Formprobleme der Gotik* (München 1911) lub *Griechentum und Gotik. Vom Weltreich des Hellenismus* (München 1928).

⁴⁰ A. Różycka-Bryzek, *Malarstwo cerkiewne w polskiej tradycji historycznej i w badaniach naukowych*, w: *Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995 roku*, red. J. Giemza, Łańcut 1999, s. 11–26, tu s. 19 n.

zacji tego, co poprzez zachodnie przyporządkowanie form artystycznych dało się polonizować. Polska jest tu pasem transmisyjnym lub zgoła misjonarzem dóbr zachodnich. Jeśli uznamy, że sztuka państwa krzyżackiego zlokalizowana na terytorium II Rzeczypospolitej i przyjęta w syntezie do korpusu sztuki w Polsce mogła być pojmowana jako figura Zachodu, to tym silniej bije w oczy osłabienie i pomniejszanie roli czynnika wschodnio-ortodoksyjnego, który był składnikiem historycznej rzeczywistości I Rzeczypospolitej. Podnoszona we wstępie do syntezy konieczność uwzględnienia szeroko rozumianego kontekstu historycznego przyjęta w przypadku sztuki wschodnio-ortodoksyjnej dwojaką postać: aplikowany był forsownie i jak się okazało na wyrost w odniesieniu do fundacji Jagiełły (jako katolickich), pozostał zaś *de facto* nieobecny w odniesieniu do zjawisk znajdujących się poza „rdzennym” łacińskim obszarem Korony.

Z powyższej niewspółmierności nie można wyciągać zbyt daleko idących wniosków. Kto w czasie, gdy powstała nasza synteza, był przygotowany, by przekroczyć ograniczenia narodowego modelu historii, umieszczając także w zleceniodawczo-odbiorczym przedpolu dzieła sztuki owych wspomnianych wyżej „obywateli Rzeczypospolitej”, a nie od razu przedstawiciele anachronicznie i antagonistycznie pojmowanych narodowości? Tym więcej w Polsce wskrzeszonej po traumatycznym okresie zaborów. Silna na przykład była pamięć o roli Kościoła prawosławnego jako instrumentu rusyfikacji. Z kolei napięcia między budzącymi się do życia narodowego Ukraińcami i podbudywanymi historyczną wielkością Polakami rysowały się już w wieku XIX, acz pod władztwem habsburskim były zinstrumentalizowane, jednocześnie podsycane i odgórnie rozładowywane. Ale to już wtedy Marian Sokołowski orzekł, że sztuka Rusinów, której poświęcił badania, jest ciałem odrębnym, innym, zgoła obcym w dziedzictwie Rzeczypospolitej⁴¹.

*

Poznawcze, a także historyczne, znaczenie dzieła Walickiego i Starzyńskiego leży w dociekliwym poszukiwaniu rysów polskich w sztuce w Polsce. Przedstawiony wyżej rekonesans zawartych w syntezie dociekań na ten temat daleki jest od kompletności. Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy jest okoliczność, iż na plan pierwszy wysunięte zostały te ustalenia, dla których metodologiczną bazą była analiza formalno-stylistyczna dzieła sztuki, przy tym „narodowo” kontekstualizowana. Podejście historyczne, historyczno-kulturowe, w dwudziestoleciu międzywojennym często określane jako „socjologicz-

⁴¹ M. Kunińska, *Historia sztuki Mariana Sokołowskiego*, Kraków 2014, s. 226 nn. Zob. też M. Rampley, *The Vienna School of Art History. Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918*, University Park 2013, s. 89 nn.

ne", wymagałoby odrębnego prześwietlenia. O potrzebie podjęcia tego zadania przekonują choćby odnotowane wyżej problemy umiejscowienia sztuki wschodnio-ortodoksyjnej w dziedzictwie artystycznym Rzeczypospolitej. Drogą do lepszego zrozumienia dokonań Walickiego i Starzyńskiego byłoby ukazanie ich w szerokiej perspektywie porównawczej, w planie rzeczowo-historycznym i metodologicznym – obejmujące zarówno polskie piśmiennictwo fachowe i to uznane za nie-akademickie, jak i historiografię artystyczną całej Europy. Dotyczy to zwłaszcza naszych sąsiadów, historiografii czechosłowackiej czy litewskiej, także ukraińskiej, w stosunku do ówczesnej polskiej bardzo polemicznej, a stosującej podobne figury interpretacyjne⁴².

BIBLIOGRAFIA

Anders H., *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa 1972

Bakoš J., *Ścieżki i strategie historiografii sztuki w Europie Środkowej*, tłum. F. Lipiński, „Artium Quaestiones” 2013, 14, s. 255–306

⁴² Zob. Marek, *Kunstgeschichte zwischen Wissenschaft...*; M. Filipová, *Between East and West: The Vienna School and the Idea of Czechoslovak Art*, „Journal of Art Historiography” 2013, 8; eadem, *The Construction of National Identity in Czech Art History*, „Centropa” 2008, 8(3), s. 257–271; L. Laučkaitė, *Writing Lithuanian Art History in the First Half of the Twentieth Century; Strategies of National Identity*, „Centropa” 2008, 8(3), s. 272–280. Zob. też K. Kodres, *Two art histories: the (Baltic) German and Estonian versions of the history of Estonian art*, w: *History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe*, red. J. Malinowski, t. 2, Toruń 2012, s. 67–72; J. Vybíral, *What Is ‘Czech’ in Art in Bohemia? Alfred Woltmann and defensive mechanisms of Czech artistic historiography*, „Kunstchronik” 2006, 1(59), s. 1–7.

Co do historii sztuki ukraińskiej trudno wskazać na opracowania analogiczne. Nie spełniają odpowiednich kryteriów biograficzne, apologetycznie ujęte opracowania: T. Stefanyshyn, *Ukrainian art. Studies of Lwow/Lviv in the 1920s–1930s: personalities, works, tendencies*, w: *History of Art History...*, s. 41–48; L. Sokolyuk, *Dmytro Antonovych's general conception of Ukrainian art history and its significance for modern teaching system*, ibidem, s. 49–53.

Cenny zadek do diskutowanych kwestii stanowią opracowania: M. Kruk, *Sztuka własna i obca. Na marginesie badań nad zachodnioruskim malarstwem ikonowym*, w: *Byzantina Europaea. Księga Jubileuszowa ofiarowana Profesorowi Waldemarowi Ceranowi*, red. M. Kokoszko, M.J. Leszka, Łódź 2007, s. 327–343; idem, *Stan badań nad zachodnioruskim malarstwem ikonowym XV–XVI wieku*, w: *Sztuka Kresów Wschodnich*, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1996, s. 29–55.

W tym miejscu tylko ogólnie można wskazać na bogaty i inspirujący dla poruszonych w tym studium problemów dorobek studiów postkolonialnych, wypracowany przede wszystkim przez antropologów i teoretyków kultury, historyków i literaturoznawców.

- Białostocki J., *Historia sztuki*, w: *Historia nauki polskiej*, t. IV: 1863–1918, cz. 3, red. Z. Skubała-Tokarska, Wrocław i in. 1987, s. 699–702
- Bohde D., *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre*, Berlin 2012
- Chmielewska A., *Charakter narodowy sztuki polskiej w dwudziestoleciu międzywojennym. Kontekst polityczny i ideowy*, w: *W kręgu Rytmu. Sztuka polska lat dwudziestych*, red. K. Nowakowska-Sito, Warszawa 2006, s. 167–182
- Chmielewska A., *Styl Narodowy w Drugiej Rzeczypospolitej: artyści a wizerunek państwa*, w: *Naród, Styl, Modernizm*, red. J. Purchla, W. Tegethoff, Kraków–Monachium 2006, s. 189–199
- Chmielewska A., *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwotwórczy” artyści plastycy w Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006
- Chojnowski A., *Koncepcje polityki narodowościowej rządów polskich w latach 1921–1939*, Wrocław i in. 1979
- Cieślowski T. syn, *Władysław Skoczylas*, Warszawa 1934
- DaCosta Kaufmann Th., *Towards Geography of Art*, Chicago and London 2004
- Filipová M., *The Construction of National Identity in Czech Art History*, „Centropa” 2008, 8(3), s. 257–271
- Filipová M., *Between East and West: The Vienna School and the Idea of Czechoslovak Art*, „Journal of Art Historiography” 2013, 8
- Filipowicz-Osieczkowska C., *Les peintures byzantines de Lublin*, „Byzantion” 1932, 1(7), s. 241–252
- Filipowicz-Osieczkowska C., *Ze studiów nad szkołą polską malarstwa bizantyjskiego*, „Życie Sztuki” 1934, 1, s. 101–136
- Filipowicz-Osieczkowska C., *Ze studiów nad szkołą polską malarstwa bizantyjskiego – Notes sur la Majestas Domini et sur l'école polonaise de la peinture byzantine*, Kraków 1936
- Francastel P., *L'histoire de l'art, instrument de la propagande germanique*, Paris 1945
- Gębarowicz M., *Sztuka średniowieczna*, Lwów 1934 (*Historia sztuki*, t. 2)
- Gębarowicz M., *Wschód i Zachód w sztuce polskiej*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie” 1935, 2(15), s. 146–153
- Gębarowicz M., *La peinture polonaise à l'époque des Jagellons*, „La France et la Pologne dans leurs relations artistiques, Annuaire historique édité par Bibliothèque Polonaise de Paris” 1939, 1(4), s. 355–365
- Heftrig R., *Fanatiker der Sachlichkeit. Richard Hamann und die Rezeption der Moderne in der universitären deutschen Kunstgeschichte 1930–1960*, Berlin 2014
- Kochanowski J.K., *O potrzebach nauki polskiej w zakresie historii*, „Nauka Polska” 1918, 1, s. 225–236
- Kodres K., *Two art histories: the (Baltic) German and Estonian versions of the history of Estonian art*, w: *History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe*, red. J. Malinowski, t. 2, Toruń 2012, s. 67–72
- Krasny P., *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914*, Kraków 2003
- Kruk M., *Stan badań nad zachodnioruskim malarstwem ikonowym XV–XVI wieku*, w: *Sztuka Kresów Wschodnich*, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1996, s. 29–55

- Kruk M., *Sztuka własna i obca. Na marginesie badań nad zachodnioruskim malarstwem ikonowym*, w: *Byzantina Europaea. Księga Jubileuszowa ofiarowana Profesorowi Waldemarowi Ceranowi*, red. M. Kokoszko, M.J. Leszka, Łódź 2007, s. 327–343
- Kunińska M., *Historia sztuki Mariana Sokołowskiego*, Kraków 2014
- Labuda A.S., *Polska historia sztuki i „Ziemia Odzyskana”*, w: idem, *Z dziejów historii sztuki. Polska, Niemcy, Europa*, Poznań 2016, s. 69–104
- Larsson L.O., *Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre*, w: *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*, red. L. Dittmann, Stuttgart 1985, s. 169–184
- Laučkaitė L., *Writing Lithuanian Art History in the First Half of the Twentieth Century; Strategies of National Identity*, „Centropa” 2008, 8(3), s. 272–280
- Leśniakowska M., *Polska historia sztuki i nacjonalizm*, w: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1850*, red. D. Konstantynów, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 33–59
- Leśniakowska M., *Władza spojrzenia – władza języka. Juliusza Starzyńskiego obraz sztuki i jej historii*, „Modus” 2013, 12/13, s. 27–52
- Locher H., *Stilgeschichte und die Frage der „nationalen Konstanten“*, „Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte” 1996, 53, s. 285–293
- Locher K., *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München 2001
- Luba I., *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004
- Manikowska E., *Materialna historiografia sztuki. Wokół książki Galeria Stanisława Augusta Tadeusza Mańkowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2013, 3(75), s. 505–535
- Mańkowski T., *Mecenat Stanisława Augusta*, „Życie Sztuki” 1934, 1, s. 157–167
- Marek M., *Kunstgeschichte zwischen Wissenschaft und Dienst am Staat. Die Tschechoslowakei der Zwischenkriegszeit und ihr Kunsterbe*, w: *Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda*, red. K. Bernhardt, P. Piotrowski, Berlin 2006, s. 79–97
- Nowakowska-Sito K., *Stowarzyszenie Artystów Polskich „Rytm” 1922–1932* [Katalog wystawy: Muzeum Narodowe w Warszawie 11 czerwca – 29 lipca 2001], Warszawa 2001
- Nowakowska-Sito K., *W poszukiwaniu stylu Rytmu*, w: eadem, *Stowarzyszenie Artystów Polskich „Rytm” 1922–1932* [Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie 11 czerwca – 29 lipca 2001], Warszawa 2001, s. 54–88
- Nowakowska-Sito K., *Dlaczego Rytm?*, w: *W kręgu Rytmu. Sztuka polska lat dwudziestych*, red. K. Nowakowska-Sito, Warszawa 2006, s. 9–29
- Passini M., *La Fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870–1933*, Paris 2012
- Piwocki K., [rec. książki:] P. Francastel, *L'histoire de l'art, instrument de la propagande germanique*, Paris 1945, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1948, 1(10), s. 68–84
- Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych aż do chwili obecnej*, red. S. Lam, t. 1–3, Warszawa 1927–1930

- Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy*, opr. M. Walicki, Warszawa 1935
- Ptaśnik J., *Cracovia Artificum 1300–1500*, Kraków 1917 (Źródła do historii sztuki i cywilizacji w Polsce, t. IV)
- Rampley M., *The Vienna School of Art History. Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918*, University Park 2013
- Różycka-Bryzek A., *Malarstwo cerkiewne w polskiej tradycji historycznej i w badaniach naukowych*, w: *Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995 roku*, red. J. Giemza, Łańcut 1999, s. 11–26
- Ryszkiewicz A., *Starzyński Juliusz Stanisław*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, 42, 2004, s. 462–465
- Snyder T., *Rekonstrukcja narodów. Polska, Ukraina, Litwa i Białoruś 1569–1999*, tłum. M. Pietrzak-Merta, Sejny 2009
- Sokolyuk L., *Dmytro Antonovych's general conception of Ukrainian art history and its significance for modern teaching system*, w: *History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe*, red. J. Malinowski, t. 2, Toruń 2012, s. 49–53
- Sosnowska J.M., *Juliusz Starzyński (1906–1974)*, „Rocznik Historii Sztuki” 2011, 36, s. 137–155
- Sprawozdanie posiedzenia Komitetu Nauk o Sztuce PAN w dniu 16 stycznia 1967*, „Rocznik Historii Sztuki” 1970, 8, s. 334–347
- Stasiak L., *Prawda o Piotrze Vischerze*, Kraków 1910
- Stasiak L., *Rewindykacje własności naszej*, [b.m.w.] 1911
- Stasiak L., *O narodowości Wita Stwosza. Ród Stwoszków od wodza wojsk polskich z r. 1188 Ottona Stwosza aż po ostatniego z rodu Bogusława Stwosza*, Kraków 1910–1911
- Stefanyshyn T., *Ukrainian art. Studies of Lwow/Lviv in the 1920s–1930s: personalities, works, tendencies*, w: *History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe*, red. J. Malinowski, t. 2, Toruń 2012, s. 41–48
- Stobiecki R., *Najnowsze syntezy dziejów Polski i Ukrainy. Próba porównania*, w: *Historia, mentalność, tożsamość. Miejsce i rola historii oraz historyków w życiu narodu polskiego i ukraińskiego w XIX i XX wieku*, red. J. Pisulińska, P. Sierzęga, L. Zaskilniak, Rzeszów 2008, s. 557–573
- Sulima-Kamiński A., *Historia Rzeczypospolitej wielu narodów 1505–1795*, Lublin 2000
- Szydłowski T., *O zadaniach polskich historyków sztuki*, „Przegląd Współczesny” 1923, 2(5), s. 267–280
- Thomine-Berrada A., Martin F.-R., *Styl i naród we Francji na przełomie XIX i XX wieku. Średniowiecze jako źródło tradycji w architekturze i historiografii*, w: *Naród, Styl, Modernizm*, red. J. Purchla, W. Tegethoff, Kraków–Monachium 2006, s. 37–55
- Tomkowicz S., *Uwagi o potrzebach nauki polskiej w zakresie historii sztuki*, „Nauka Polska” 1918, 1, s. 433–438
- Vybíral J., *What Is 'Czech' in Art in Bohemia? Alfred Woltmann and defensive mechanisms of Czech artistic historiography*, „Kunstchronik” 2006, 1(59), s. 1–7

- Walczak M., *Michał Walicki (1904–1966)*, „Rocznik Historii Sztuki” 2011, 36, s. 127–136
- Walicki A., *Polskie ideologie narodowe w perspektywie typologiczno-porównawczej*, w: idem, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm*, Kraków 2009, s. 421–522
- Walicki M., *Malowidła ściennie kościoła św. Trójcy na Zamku w Lublinie (1418)*, „Studia do Dziejów Sztuki w Polsce” 1930, 2
- Walicki M., *Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV. Jahrhundert. Geschichtliche Grundlagen und formale Systematik*, „Sprawozdania z posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” (Wydz. 2), 1933, 3/6(26), s. 61–101
- Walicki M., *Wschód i Zachód w sztuce Rusi Czerwieńskiej (Uwagi na marginesie Wystawy Sztuki Ukraińskiej w Warszawie)*, „Pion. Tygodnik Literacko-Społeczny” 1934, 9(22), s. 1–2
- Walicki M., *Z badań nad problemem narodowości i rozwojem indywidualizmu w polskim malarstwie gotyckim*, „Życie sztuki” 1934, 1, s. 67–100
- Walicki M., *La peinture d'autels et de retables en Pologne au temps des Jagellons. Avec une introduction de Pierre Francastel*, Paris 1937 (Bibliothèque de l'Institut Français de Varsovie)
- Walicki M., *Po wystawie polskiej sztuki gotyckiej w Instytucie Propagandy Sztuki (Organizacja. Przegląd materiału i uzupełnienie. Wyniki Naukowe. Rezonans społeczny)*, „Nike” 1938, 1, s. 51–75
- Walicki M. i Starzyński J., *Dzieje sztuki polskiej*, w: *Historia sztuki*: R. Hamann, *Dzieje sztuki od epoki starochrześcijańskiej do czasów obecnych*, tłum. M. Wallis, Warszawa 1934, s. 909–1249
- Walicki M. i Starzyński J., *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1936
- Wiedza o Polsce. Sztuka polska. Historia architektury, rzeźby i malarstwa od czasów najdawniejszych aż do chwili obecnej*, opr. ks. Sz. Dettloff, W. Husarski, W. Tatar-kiewicz, M. Walicki, S. Zahorska, Warszawa [1932]
- Wandycz P., *Wiek XX*, w: *Historia Europy Środkowo-Wschodniej*, red. J. Kłoczowski, t. I, Lublin 2000, s. 416–531
- Włodarczyk W., *Koncepcja sztuki narodowej Władysława Skoczylasa*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Numer specjalny: Władysław Skoczylas. Sztuka – Szkoła – Państwo” 1984, 4(10), s. 7–20
- Włodarczyk W., *Niepodległość i nowoczesność*, w: *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944* [Katalog wystawy], red. J. Gola, M. Sitkowska, A. Szewczyk, Warszawa 2012, s. 40–55
- Worringer W., *Formprobleme der Gotik*, München 1911
- Worringer W., *Griechentum und Gotik. Vom Weltreich des Hellenismus*, München 1928
- Zadrozny T., *Polska sztuka dawna z perspektywy 1939 roku*, w: *Wystawa nowojorska 1939. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 23–24 listopada 2009 roku*, red. J.M. Sosnowska, Warszawa 2012, s. 105–117
- Zawistowska E., *Władysław Skoczylas*, w: K. Nowakowska-Sito, *Stowarzyszenie Artystów Polskich „Rytm” 1922–1932* [Katalog wystawy: Muzeum Narodowe w Warszawie 11 czerwca – 29 lipca 2001], Warszawa 200, s. 224–227

Źródła ilustracji

- Il. 3 – wg M. Walicki i J. Starzyński, *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1936, frontysepis
Il. 5, 9 – wg M. Walicki, *Po wystawie polskiej sztuki gotyckiej w Instytucie Propagandy Sztuki (Organizacja. Przegląd materiału i uzupełnienie. Wyniki naukowe. Rezonans społeczny)*, „Nike” 1938, 1, s. 51–75, tabl. 9a, 15b
Il. 6, 8 – wg H. Blum, *Twórczość Władysława Skoczylasa (1883–1934)*, „Nike” 1938, 1, s. 87–117, il. 7, 8
Reprodukcje: A.S. Labuda

Adam S. Labuda

Professor emeritus, Adam Mickiewicz University, Poznań

A HISTORY OF POLISH ART

BY MICHAŁ WALICKI AND JULIUSZ STARZYŃSKI
IN POLAND BETWEEN THE WORLD WARS.
THE WEST, POLAND, THE EAST

Summary

Writing an academic history of Polish art was an urgent task of art historians after World War I, when the country regained its political independence. An important and creditable achievement in that respect was a study by Michał Walicki and Juliusz Starzyński, published in 1934 as a kind of supplement to the monumental *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart* by the Marburg historian Richard Hamann, translated at that time into Polish. In 1936, the work of the Polish scholars was published again in the form of a separate book. The paper focuses on three problems that were addressed in it: the cultural and artistic ties of Poland to the West, the vernacular features of Polish art, and the presence of the “Eastern art” in Polish artistic heritage. The author examines also the question whether those issues were related to the political, social, and cultural reality of the Second Polish Republic.

Keywords:

history of art history, overview of the history of Polish art, national art, transhistorical status of a national artistic form, center and periphery