

URSZULA BĘCZKOWSKA
(Kraków)

WINCENTY POL A POCZĄTKI INSTYTUCJONALNEJ OPIEKI NAD ZABYTKAMI SZTUKI W POLSCE

Badacze zajmujący się dotychczas twórczym dorobkiem Wincentego Pola widzieli w nim przede wszystkim romantycznego poetę¹, a także geografa, etnografa, prekursora krajoznawstwa i turystyki². Niemal niezauważone pozostało natomiast zainteresowanie Pola spuścizną artystyczną dawnych wieków oraz zaangażowanie w dzieło jej ochrony³. Tymczasem wkład poety w tworzenie instytucjonalnych podstaw opieki nad zabytkami pozostaje niebagatelny i czyni go jednym z pionierów działań na rzecz racjonalnie pojętej, kompleksowej ochrony dziedzictwa polskiej kultury.

Wrażliwość estetyczna Pola kształtowała się dość przypadkowo, a jego wiedza na temat sztuk plastycznych była powierzchowna, nieusystematyzowana, zdobywana okazjonalnie, przede wszystkim dzięki samodzielnej lekturze prac polskich i niemieckich badaczy (m.in. Ambrożego Grabowskiego, Edwarda Rastawieckiego, Josepha Hellera, Karla Aleksandra Heideloffa, Mathiasa Ber-

¹ Zob. choćby zestawienie bibliograficzne prac dotyczących literackiej twórczości Pola w: M. Janion, M. Grabowska, *Wincenty Pol 1807–1872* [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, Seria III: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu*, t. 1, Kraków 1975, s. 467–518.

² Zob. np. S. Udziela, *Wincenty Pol jako etnograf*, „Orli Lot”, t. 3, 1922, nr 10, s. 152–154; *Wincenty Pol jako krajoznawca*, Kraków 1923; S. Niemcówna, *Wincenty Pol jako geograf*, Prace Instytutu Geograficznego UJ, 2, Kraków 1932; K. Zawistowicz-Adamska, *Wincenty Pol – badacz kultury ludowej*, Warszawa 1966; A. Kutrzeba-Pojnarowa, *Wincenty Pol i Zygmunt Gloger (z historii polskiej szkoły etnograficznej II połowy XIX w.)*, Łódzkie Studia Etnograficzne, t. 9, 1967, s. 99–107; J. Babicz, *Wincenty Pol* [w:] *Dziewięć wieków geografii polskiej. Wybitni geografowie polscy*, Warszawa 1967, s. 231–267; *Wincenty Pol. Prekursor krajoznawstwa i turystyki (w 190. rocznicę urodzin i 125. rocznicę śmierci). Materiały z sympozjum w Krakowie dn. 6 XII 1997*, Kraków 1997.

³ Wyjątek stanowią uwagi J. B. Twaróg, zawarte w artykule *Związki Wincentego Pola z Krakowem* [w:] *Wincenty Pol. Prekursor krajoznawstwa i turystyki*, s. 50, 52, 54–55, 58–60.

sohna)⁴ oraz inspirującemu oddziaływaniu bardziej świątłych w tej dziedzinie przyjaciół.

Wiadomo, na przykład, że w arkana historiozofii i estetyki Hegla wprowadzał Pola ich wybitny znawca, a przy tym ceniony historyk sztuki Józef Kremer. Pol i Kremer poznali się w Krakowie w roku 1834, kiedy obaj współpracowali z wydawanym przez Zygmunta Antoniego Helcla „Kwartalnikiem Naukowym”. Rok później poeta odwiedził Kremera w Zagórzanach koło Gorlic, gdzie z pomocą przyjaciela przez dwa miesiące wytrwale przedzierał się przez zawiłości heglowskiego systemu⁵. „Od poznania Kremera trochę ładu w głowie”⁶ – pisał lakonicznie Pol o wpływie filozofa na jego umysłowość, Kremer zaś wspominał: „ja naszym wspólnym rozmowom dostarczałem treści z nauki, obczytania i z tego, czegom się był nauczył u siebie i za granicą. Pol zaś intuicją, niby jasnowidzeniem oświetlał przedmioty z nowej zupełnie strony, pokazywał w rzeczach to, czego inni, choćby je znali, nie spostrzegali”⁷. Warsztat naukowy, który udało się wówczas opanować poecie, oraz przyswojona wiedza pozwoliły mu na napisanie recenzji (1843) z pierwszego tomu *Listów z Krakowa* Józefa Kremera, będących w istocie adaptacją heglowskiego wykładu estetyki. Co ciekawe, Pol potrafił dostrzec i trafnie wydobyc modyfikacje koncepcji Hegla, zaproponowane przez polskiego filozofa⁸.

Prawdopodobnie wpływ Kremera zaważył także na przygotowanym przez Pola projekcie odbudowy zamku w Lesku⁹ – dawnej siedziby rodowej Kmitów¹⁰, od

⁴ Odwołania do dzieł tych autorów sam Pol zamieścił w *Objaśnieniach do Wit Stwosz. Poemat z pomników historycznych XV wieku* [w:] W. Pol, *Dzieła wierszem i prozą*, t. 1: *Poezje*, Lwów 1875, s. 82–83, 111.

⁵ Zob. W. Pol, *Pamiętniki*, opr. K. Lewicki, Kraków 1960, s. 228–239; M. Mann, *Wincenty Pol. Studium biograficzno-krytyczne*, t. 1, Kraków 1904, s. 303.

⁶ List W. Pola do K. Preka z 7 I 1840 w: *Listy z ziemi naszej: korespondencja Wincentego Pola z lat 1826–1872*, opr. Z. Sudolski, Warszawa 2004, s. 45.

⁷ Zob. J. Kremer, *Autobiografia*, opr. U. Bęczkowska, J. Maj, P. Plichta [w:] *Józef Kremer (1806–1875)*, red. J. Maj, Kraków 2007, s. 11.

⁸ Biblioteka Warszawska, 1843, t. 3, s. 161–168. Kremer przede wszystkim dokonał „chryścianizacji” heglowskiego systemu, co znalazło uznanie w oczach Pola, któremu katolicki światopogląd od początku kazał z dystansem podchodzić do zasadniczych założeń filozofii Hegla. Na temat krytycznego stosunku Pola do heglowskiego racjonalizmu zob. M. Mann, *Wincenty Pol*, t. 2, Kraków 1906, s. 131–132. Relację między *Listami z Krakowa* a estetyką Hegla analizują m.in.: S. Morawski, *Poglądy Józefa Kremera na sztukę. Początki polskiej estetyki i historii sztuki*, *Kultura i Społeczeństwo*, t. 2, 1958, nr 3, s. 34–39; L. Stachurski, *Hegel a Kremer*, Warszawa 2003, s. 55–65.

⁹ Tezę taką stawia O. Kryświcki, wyinterpretowując ją z korespondencji Pola, *Józef Kremer i polscy romantycy* [w:] *Józef Kremer (1806–1875)*, s. 234–235.

¹⁰ Kmitowie rozpoczęli budowę swej siedziby na początku XVI stulecia, wznosząc najpierw wieżę mieszkalno-obronną, odpowiadającą dzisiejszej zachodniej części kompleksu zamkowego. Niedługo potem do wieży dobudowano właściwy korpus zamku, ujednocając wysokość obu członów i otaczając całość wysokim murem. W XVII wieku Stadniccy, nowi właściciele leskiej twierdzy, znacząco ją powiększyli, nadając jej formę czteroskrzydłowego założenia z wewnętrznym dziedzińcem i narożami wzmocnionymi cylindrycznymi basztami artyleryjskimi. Zniszczenia dokonane

roku 1799 należącej do Ksawerego Krasickiego¹¹. Efektem prac budowlanych, prowadzonych przez poetę w latach 1837–1839¹², stało się przekształcenie ruin nowożytnego twierdzy w malowniczą rezydencję, która mimo klasycyzującego kostiumu (doryckie kolumny, toskańskie półkolumny)¹³ zdradzała wyraźne inspirowanie tzw. stylem willowym. Nawiązanie do rustykalnych „willi włoskich”, spopularyzowanych przez malarstwo pejzażowe Clauda Lorraina¹⁴ i tą drogą przejętych przez architekturę przełomu XVIII i XIX wieku, wyraziło się w Lesku nieregularnym, swobodnym rozwiązaniem rzutu, kameralną skalą i asymetrycznym ukształtowaniem bryły. Została ona skomponowana z nakrytych osobnymi dachami członów o zróżnicowanej wysokości i wzbogacona parterowymi portykami, biegnącymi wzdłuż elewacji dziedzińca, oraz górującą nad całością, cylindryczną wieżą, powstałą w wyniku nadbudowania pozostałości po jednej z narożnych baszt. Nowa forma, jaką zamek w Lesku zyskał po restauracji, znajdowała najbliższe analogie w ówczesnej architekturze angielskiej (willa w Cronhill Johna Nasha, 1802–1807), w której malownicze „wille włoskie” budziły szczególne zainteresowanie i doczekały się wielu artystycznych reinterpretacji. Brytyjscy teoretycy architektury i autorzy poczytnych wzorników (np. Ch. Parker, *Villa Rustica*, London 1823–1841; G. L. Meason, *On the Landscape Architecture of the Great Painters of Italy*, London 1828) podkreślali walory funkcjonalne italianizujących siedzib wiejskich i ich harmonijny związek z naturalnym krajobrazem. Tym samym uznawali je za niezwykle atrakcyjną alternatywę dla symetrycznych, monumentalnych

w czasie wojen szwedzkich i pożar z roku 1783 doprowadziły zamek do ruiny. Jego stan sprzed odbudowy przeprowadzonej według planów Pola odnotował w swym rysunku K. W. Kielisiński (1835), zob. J. Frazik, *Zamki i budownictwo obronne ziemi rzeszowskiej*, Kraków 1974, brak paginacji.

¹¹ Przyjaźń Pola z Ksawerym Krasickim datowała się od roku 1832, kiedy to Pol, popowstańcowy emigrant aktywnie zaangażowany w działalność konspiracyjną, przybył z Drezna do Lwowa, by na rozkaz Józefa Bema nawiązać kontakt z tamtejszym Komitetem Patriotycznym, któremu Krasicki przewodził. Później Pol, już jako członek tajnego Związku Dwudziestu Jeden, jeździł z listami Krasickiego po Ukrainie, Podolu i Wołyniu, a zmuszony do ukrywania się przed tropiącą go policją, przebywał w majątkach swego protektora. W 1836 roku Krasicki zaproponował Polowi objęcie w dzierżawę jednej z jego wsi pod Sanokiem – Kalenicy, co chwilowo ustabilizowało sytuację majątkową poety i pozwoliło mu pomyśleć o założeniu rodziny. Wtedy też zapewne narodził się pomysł odbudowy leskiego zamku, zob. W. Zossel-Wojtysiak, „*Ja nie jestem ani w modzie, ani potrzebny...*” [w:] *Wincenty Pol. Prekursor krajoznawstwa i turystyki*, s. 15.

¹² W tym okresie Pol mieszkał „po sąsiedzku” we wspomnianej już Kalenicy. W sierpniu 1839 roku przeprowadził się wraz z żoną do odrestaurowanego zamku, w którym przyszedł na świat jego pierwszy syn – Wincenty, zob. S. Orłowski, *Śladami Wincentego Pola w Bieszczadach* [w:] *Wincenty Pol. Prekursor krajoznawstwa i turystyki*, s. 37.

¹³ W trakcie odbudowy zamku po II wojnie światowej półkolumny nie zostały już odtworzone (widoczne są jedynie w niedotkniętej zniszczeniami części dawnej wieży mieszkalno-obronnej), kolumny zaś zastąpiono prostymi filarami.

¹⁴ O roli pejzaży Lorraina w kształtowaniu się estetyki malowniczości i o ich znaczeniu dla recepcji nowożytnych willi włoskich w architekturze XIX wieku zob. D. Watkin, *The English Vision. The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*, London 1982, s. 94–128.

założeń pałacowych, dominujących dotąd w budownictwie rezydencjonalnym¹⁵. Podatność Pola na tego rodzaju argumentację, rozpatrywana w kontekście panującej na kontynencie „anglomani”, w tym przede wszystkim fascynacji stylem życia angielskich elit¹⁶, wydaje się dość zrozumiała. Jednak nazbyt swobodne przekształcenie historycznej budowli, jakiego dokonał poeta odchodząc od pierwotnej formy zamku na rzecz modnych rozwiązań wzornikowych, pozostawało w sprzeczności z rodzącymi się wówczas nowoczesnymi poglądami konserwatorskimi i zdradzało ignorancję artysty w tym zakresie¹⁷. O dyletantyzmie Pola świadczył także jego warsztat pracy projektowej, który możemy rekonstruować w oparciu o zachowaną korespondencję. Znamienny obraz zdobywanej naprędce podstawowej wiedzy architektonicznej wyłania się np. z listu, wysłanego przez Pola 24 lipca 1839 roku do mieszkającego nieopodal przyjaciela, Edmunda Kraińskiego: „nadspodziewanie szybko wypadło mi fronton robić w zamku liskim – pisał – upraszam Cię tedy o rozmiary doryckiego porządku, wraz z architrawem i gzymsami”¹⁸.

Co ciekawe, zainteresowanie Pola sztukami pięknymi rozwijało się niejako równoległe do jego fascynacji folklorem i do prowadzonych przezeń badań etnograficznych. Świadczy o tym choćby pierwszy tekst, który poeta poświęcił problematyce twórczości plastycznej, napisany w roku 1839, *O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym*¹⁹. Chcąc wskazać współczesnym sobie artystom drogę do „malarstwa narodowego”, które, w przeciwieństwie do kosmopolitycznego akademizmu, potrafiłoby „poruszyć serce” i „zająć umysł”, Pol tłumaczył, że „to, co naród ma za piękność uznać, musi koniecznie wyjść z jego łona lub z łona przeszłości jego”²⁰. Poeta zalecał więc adeptom sztuki malarskiej „rozpatrzeć się w barwach ojczystej ziemi” i „zgłębić serce

¹⁵ Za pośrednictwem Anglii italianizujący styl willowy szybko rozpowszechnił się w europejskim budownictwie rezydencjonalnym, szczególnie popularność zyskując w środowisku berlińskim (K. F. Schinkel, J. H. Strack, L. Persius). Więcej na temat stylu willowego w architekturze XIX wieku zob. M. Zgórnjak, *Wokół neorenesansu w architekturze XIX wieku. Podstawy teoretyczne i realizacje*, Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki, 18, Kraków 1987, s. 35–36, 44–45, 51–56; E. Börsch-Supan, *Der «Italienische Villenstil» und Potsdam. Entwicklung und Ausprägung einer romantischen Bauform [w:] Italienische Turmvillen in Potsdam*, red. R. Röhrbein, Potsdam 1995, s. 8–15.

¹⁶ Więcej o kształtującej się już w XVIII wieku „modzie” na Anglię, traktowaną jako cywilizacyjny wzorzec, symbol postępu gospodarczego (nie tylko w dziedzinie przemysłu, ale i nowoczesnej agrotechniki), miernik wysokiej kultury, dobrych manier i elegancji, żywe wcielenie idei parlamentaryzmu etc., zob. Cz. Krassowki, „Architektura romantyczna” i romantyzm [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką II połowy wieku XVIII i wieku XIX. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa – listopad 1963*, Warszawa 1967, s. 312–315.

¹⁷ Por. J. Frycz, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795–1918*, Warszawa 1975, s. 83–103.

¹⁸ *Listy z ziemi naszej*, s. 41.

¹⁹ W. Pol, *O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym* [w:] idem, *Dziela wierszem i prozą*, t. 8: *Dziela prozą. Pisma pomniejszych*, Lwów 1877, s. 369–383.

²⁰ *Ibidem*, s. 371, 373.

ludu”²¹, gdyż był przekonany, że korzenie kultury narodowej tkwią w jej warstwie najmniej ucywilizowanej, a więc w folklorze²². Pol życzył sobie płócien ukazujących stroje ludowe, chaty, tańce, zwyczaje, podania i obrzędy charakterystyczne dla każdego z regionów („jakże niepodobny [przecież] jest Hucuł, góral konny, do Czuhauca, który węgierskie rogacze hoduje [...], kmieć podolski do Mazura”)²³, chciał oglądać obrazy przedstawiające poszczególne „okolice kraju naszego” w całym ich bogactwie i różnorodności („inaczej ćmią się sady Podola, krakowskie gaje, puszcze Mazowsza, a inaczej mienia się bory pod Beskidem”)²⁴, marzył o dziełach wskrzeszających ważkie momenty polskiej historii i kreślących portrety wielkich historycznych postaci²⁵. Malarstwo takie, jego zdaniem, „doprowadziłoby ogół do czucia i wiedzy o sobie”²⁶, pomogło zdefiniować polską tożsamość narodową, wreszcie uzupełniłoby i wzbogaciło naukowe badania nad zależnością między kulturą człowieka a jego środowiskiem przyrodniczo-geograficznym²⁷.

²¹ Ibidem, s. 374.

²² Mit o wyjątkowych wartościach zaklętych w pokładach kultury ludowej, mającej najpełniej odzwierciedlać autentyczną, nie skażoną „duszę narodu”, a tym samym budować fundament kultur narodowych, stanowił ważny składnik romantycznego światopoglądu. Stworzony i rozpowszechniony przez pierwsze pokolenie romantyków, funkcjonował aż do początków II połowy XIX wieku, gdy sentymentalną refleksję nad folklorem zastąpiono dociekaniem o charakterze krytyczno-naukowym, J. Maślanka, *Folklor w poglądach pokolenia romantyków* [w:] Oskar Kolberg 1814–1890, Kraków 1998, s. 14–15, 23–25, zob. też S. Morawski, *Program sztuki narodowej w polskiej krytyce artystycznej okresu romantyzmu*, Myśl Filozoficzna, 1956, nr 23, s. 100–127; idem, *O polskiej teorii i krytyce artystycznej (1830–1860)* [w:] idem, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961, s. 192–193; *Dzieje folklorystyki polskiej 1800–1863. Epoka przedkolbergowska*, red. H. Kapeliński, J. Krzyżanowski, Wrocław 1970 (zwłaszcza rozdz. M. Kukulskiej, dotyczący krakowskich pionierów badań nad folklorem, s. 253–297).

²³ W. Pol, *O malarstwie*, s. 376–377. A w innym miejscu Pol z uniesieniem pisał: „Cóż to piękności w tym ludzie, co prawdy, co siły w zwyczajach, w obyczajach, w pracy i zabawie jego. Pasternicy, rybacy, łowcy, rolnicy i flisi, a to wszystko takie różne, takie dziwne, i miłe i swoje! Jakież pole dla malarza! Już wyczerpanie obrazów z życia jednego tylko szczepu mogłoby nową szkołę utworzyć” (s. 376).

²⁴ Ibidem, s. 375.

²⁵ Ibidem, s. 380–381.

²⁶ Ibidem, s. 382–383.

²⁷ Warto ponadto wspomnieć, że publikacje Pola na temat folkloru, traktowanego jako skarbnica narodowych tradycji, okazały się inspirujące dla autorów zajmujących się historią rodzimej architektury. Na przykład Michał Wiszniewski (*Historia architektury, malarstwa, rzeźbiarstwa i muzyki za Piastów* [w:] idem, *Historia literatury polskiej*, t. 2, Kraków 1840) i Karol Kremer (*Niektóre uwagi o ważności zabytków sztuk pięknych na naszej ziemi*, Rocznik Towarzystwa Naukowego Krakowskiego [dalej: Rocznik TNK], t. 19, 1849) zawdzięczali wpływowi Pola przekonanie o „wybitnym piętnie ducha narodu”, odcisniętym w budownictwie drewnianym polskich wsi. Wykład na jego temat włączyli więc do swoich rozpraw poświęconych początkom rodzimej architektury, jej genezę wywodząc właśnie z „chat włościańskich”. Co więcej, Kremer, opierając się zarówno na własnych obserwacjach, jak i na przyjacielskich uwagach „udzielanych mu” – jak sam pisał – przez Pola, przeprowadził analizę artystycznych form budownictwa ludowego – pierwszą w naszym piśmiennictwie i przez długi czas jedyną. Istniejącą lukę wypełniły dopiero rzetelne badania formalno-genetyczne



Właściwe zainteresowanie Pola zabytkami sztuki dawnej należy łączyć dopiero z jego przybyciem do Krakowa w roku 1850, wraz z którym artysta nie tylko rozpoczął wykłady na Uniwersytecie Jagiellońskim w utworzonej specjalnie dla niego katedrze geografii, ale także aktywnie zaangażował się w pracę Towarzystwa Naukowego Krakowskiego. Moment ku temu był dość szczególnie. W odpowiedzi na przedstawiony zaledwie kilka miesięcy wcześniej odczyt Karola Kremera, architekta i doświadczonego konserwatora zabytków, *Niektóre uwagi o ważności zabytków sztuk pięknych na naszej ziemi*²⁸, Towarzystwo zdecydowało bowiem o zainicjowaniu systematycznych badań nad rodzimą sztuką, które w przyszłości umożliwiłyby spisanie jej dziejów i zdefiniowanie stopnia niezależności od obcych wpływów²⁹. Punktem wyjścia dla tak nakreślonych celów miało być stworzenie Muzeum Starożytności Krajowych, w ramach którego Towarzystwo zamierzało gromadzić zabytki ruchome oraz dokumentację opisową i rysunkową zabytków nieruchomych, rozproszonych po terenie dawnej Polski³⁰. By „powziąć wiadomość, co i gdzie w naszym kraju się znajduje”³¹, planowano przeprowadzić

nad architekturą ludową, zwłaszcza góralską, podjęte pod koniec XIX wieku na fali poszukiwań stylu narodowego, zob. M. Omilanowska, *Poszukiwania stylu narodowego w polskiej architekturze końca XIX i początku XX wieku* [w:] Stanisław Witkiewicz. *Człowiek – Artysta – Myśliciel*, red. Z. Moździerz, Zakopane 1997, s. 276–292. O oddziaływaniu poglądów Pola na publikacje Wiszniewskiego wspominał sam poeta w liście do Józefa Kremera z 26 XII 1840 roku, zob. *Listy z ziemi naszej*, s. 61.

²⁸ K. Kremer, *Niektóre uwagi*, s. 546–560. Szczegółowa analiza tekstu Kremera w: U. Bęczkowska, *Karol Kremer i krakowski urząd budownictwa 1837–1860*, Kraków 2010, s. 147–154.

²⁹ Zarówno pierwsze głosy zwracające uwagę na potrzebę stworzenia syntezy dziejów sztuki w dawnej Polsce, jak i konkretne próby podejmowane w odpowiedzi na te postulaty, pojawiły się już w początkach XIX wieku. Inicjatywy te (rozproszone, często wobec siebie konkurencyjne, pozabawione oparcia organizacyjnego) nie przyniosły jednak spodziewanych rezultatów. Trzeba przy tym wspomnieć, że ów „sen” o spisaniu polskiej historii sztuki pobudzany był dodatkowo przez „narodowe” historie sztuki, wychodzące wówczas spod pióra badaczy niemieckich, francuskich czy angielskich. Więcej o tym J. Polanowska, *Historiografia sztuki polskiej w latach 1832–1863*, Warszawa 1995; J. Kowalczyk, *Starożytnicy warszawscy połowy XIX w. i ich rola w popularyzacji zabytków ojczystych* [w:] *Edukacja historyczna społeczeństwa polskiego w XIX w.*, red. J. Maternicki, Warszawa 1981, s. 164–166.

³⁰ Zamiar gromadzenia przez Towarzystwo materiałów ikonograficznych rejestrujących polskie zabytki, będący prostą adaptacją postulatów wyrażonych w odczycie Karola Kremera, wydać się musiał Polowi szczególnie bliski. We wspomnianym już szkicu na temat malarstwa narodowego poeta wystąpił bowiem z podobnym, choć nieco inaczej motywowanym, pomysłem. Zachęcał wtedy artystów do portretowania „starożytności polskich”, a w oparciu o powstałe rysunki miał nadzieję stworzyć „galerię”, której zbiory „stałyby się abecadłem historycznego malarstwa”, kamieniem węgielnym „polskiej szkoły dla sztuk pięknych”, zob. W. Pol, *O malarstwie*, s. 380–383.

³¹ K. Kremer, *Niektóre uwagi*, s. 558.

akcję powszechnej inwentaryzacji, do współpracy w której, wzorem rozwiązań sprawdzonych w Skandynawii, chciano zaangażować całe społeczeństwo³². W ten sposób spodziewano się zebrać odpowiedni materiał do planowanych studiów, a dzięki umiejętnie zaaranżowanej ekspozycji muzealnej umożliwić badaczom porównywanie prezentowanych dzieł i poddawanie ich naukowej klasyfikacji³³. Do zorganizowania wspomnianego muzeum powołano tzw. Komitet Archeologiczny, w którego składzie, obok Karola Kremera, Józefa Muczkowskiego i Teofila Żebrawskiego, znalazł się także Wincenty Pol³⁴.

Już na pierwsze posiedzenie Komitetu 3 stycznia 1850 roku wyraźnie przejęty nową rolą Pol przygotował memoriał, w którym szczegółowo omówił dostępne Towarzystwu sposoby pozyskiwania eksponatów muzealnych:

Muzeum Starożytności – dowodził z przekonaniem – może powstać 1. przez dary, 2. przez zakupno, 3. za pomocą członków swoich, 4. przez przejęcie zbiorów prywatnych na skład i przechowanie [...], 5. przez uzyskanie przywileju od wysokiego rządu krajowego, na mocy którego Towarzystwo miałoby prawo pierwszeństwa do wszystkich kopalnych przedmiotów przypadkiem znalezionych w kraju³⁵.

Nawiązując do wystąpienia Wincentego Pola i do pomysłów przedstawionych wcześniej przez Karola Kremera, nakreślono harmonogram prac Komitetu, które na tym początkowym etapie ukierunkowano przede wszystkim na kontakt ze społeczeństwem. „W celu obudzenia żywego udziału” w inicjatywie Towarzystwa, rozpoczęto więc rozsyłanie indywidualnych listów do „ludzi posiadających zbiory starożytności lub mogących zająć się zbieraniem takowych”³⁶, a jednocześnie przystąpiono do opracowania *Odezwy*, skierowanej do „wszystkich gorliwych o wzrost nauk i pamiętki krajowe”³⁷. Ponieważ *Odezwa* trafić miała przede wszystkim do amatorów zainteresowanych problematyką ochrony i badania dzieł sztuki, zamierzano dołączyć do niej „skazówkę mogącą posłużyć za przewod-

³² O sposobie przeprowadzenia inwentaryzacji w Szwecji (rozpoczętej w roku 1814) i w Danii (podjętej w roku 1848) zob. M. Walicki, *Sprawa inwentaryzacji zabytków w dobie Królestwa Polskiego (1827–1862)*, Warszawa 1931, s. 30–31, 126.

³³ J. Dużyk, A. Treiderowa, *Zagadnienie opieki nad zabytkami w działalności Towarzystwa Naukowego Krakowskiego*, Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk (dalej: Rocznik Biblioteki PAN), R. 3, 1957, s. 208–212, 222–223, 229–232.

³⁴ Archiwum Nauki PAN i PAU (dalej: AN PAN i PAU), TNK-73, k. 1. Pod koniec 1850 roku do grona tego dołączył jeszcze Łepkowski, a rok później także Helcel, Małecki, Wysocki i Strzelecki, zob. J. Majer, *Pogląd historyczny na Towarzystwo Naukowe Krakowskie z czasu jego związku z Uniwersytetem Jagiellońskim*, Rocznik TNK, t. 25, 1858, s. 68; AN PAN i PAU, TNK-73, k. 32.

³⁵ AN PAN i PAU, TNK-73, k. 1–2.

³⁶ Ibidem, TNK-77, k. 44–45; TNK-73, k. 1–2. I tak, na przykład, Pol na posiedzeniu 6 lutego 1850 roku poinformował, że wykorzystując swoje prywatne kontakty, nawiązał współpracę m.in. ze zbieraczem paryskim Adolfem Ciechowskim, ibidem, k. 3, 8.

³⁷ *Odezwa Towarzystwa Naukowego z Uniwersytetem Jagiellońskim połączonego w celu archeologicznych poszukiwań [...]*, Rocznik TNK, t. 20, 1851, s. 124.

nika w poszukiwaniach archeologicznych”, wzorowaną na skandynawskiej *Leitfaden der nordischen Alterthumskunde*³⁸. Jej celem miało być „nauczenie ogółu, co jest właściwie zabytkiem sztuki i przeszłości zasługującym na poszanowanie i naukowe studium”³⁹, tak by „przez niewiadomość” niektóre z nich „nie zostały uronione i dla nauki stracone”⁴⁰. W tekście *Skazówki*, obok określenia ogólnych kryteriów decydujących o wartości dzieła jako przedmiotu badań naukowych („dawność, piękność formy lub wzgląd na autora”)⁴¹, instruowano także, w jaki sposób poprawnie opisać i sklasyfikować znaleziska oraz „co przedsięwziąć należy, aby [zabytki] ochronić od zniszczenia”⁴². A zatem, broszura ta w intencji jej autorów miała być nie tylko kwestionariuszem inwentaryzacyjnym, ale i rodzajem skróconego, podręcznego *vademecum*, prezentującego zalecane metody badawczo-konserwatorskie⁴³. Już na pierwszym posiedzeniu Komitetu Pol „wziął na siebie obowiązek skreślenia pytań [...], które się do przedmiotów kopalnych i utworów ziemnych odnoszą, [zaś] Karol Kremer podjął się skreślić podobne pytania odnoszące się do przedmiotów sztuki kościołów, budynków, napisów itp.”⁴⁴ Na kolejnym spotkaniu Komitetu 6 lutego 1850 roku odczytano „ułamki z instrukcji [...] które przez kolegów Wincentego Pola i Karola Kremera ułożone zostały”, a następnie oddano je „do dalszej pracy, by na podstawie pytań całościowa instrukcja, jako bardziej poręczna, została opracowana”⁴⁵. Ostatecznie *Odezwę* wraz ze *Skazówką* opublikowano w „Roczniku Towarzystwa Naukowego Krakowskiego”

³⁸ J. Łepkowski, *Inwentarz zabytków sztuki i przeszłości*, Biblioteka Warszawska, 1863, t. 1, s. 170.

³⁹ J. Łepkowski, *O poszanowaniu zabytków ojczyźnej przeszłości*, Biblioteka Warszawska, 1863, t. 1, s. 125.

⁴⁰ *Skazówka mogąca posłużyć za przewodnika w poszukiwaniach archeologicznych według wypracowania Komitetu z grona Towarzystwa Naukowego do prac archeologicznych wyznaczonego*, Rocznik TNK, t. 20, 1851, s. 127. W tym kontekście na uwagę zasługuje anonimowy komentarz, jaki odnośnie do *Skazówki* ukazał się w „Czasie”: „Osoba najmniej obeznana z tą gałęzią nauki, najmniej zajmując się podobnymi przedmioty potrafi z pomocą takiego przewodnika dać sobie radę i odkryć niekiedy zabytek, na jaki dawniej nie zwróciłaby nawet baczenia. Owóż niejednen, któremu miejsca i przedmioty otaczające go nic nie mówiły, nie miały żadnej dlań tajemnicy, teraz pozna całą wartość i korzyść, jaką z nich dla ogółu wyciągnąć może; i już mniej obojętnym okiem spojrzysz na mogiłę [...] na zwaliska zamku, na figurę przydrożną, na wyorany pieniążek, na nagrobek, po którym deptał, na odrzwi kamienne, przez które co dzień przechodził [...] na sprzęt domowy, nieraz w poniewierce dlatego, że niedzisiejszy. Z takich to rozproszonych, zapomnianych zabytków moglibyśmy złożyć nasze Herkulanum i czytać w przeszłości jaśniej niż dotąd czytamy”, zob. „Czas. Dodatek Literacki”, 1850, nr 17 z 30 VI, s. 3.

⁴¹ *Skazówka*, s. 151.

⁴² *Ibidem*, s. 127.

⁴³ Zestawienie *Skazówki* z podobnymi dokumentami, publikowanymi około połowy XIX wieku w innych ośrodkach europejskich, oraz ocena jej poziomu merytorycznego w: U. Bęczkowska, *Karol Kremer*, s. 162.

⁴⁴ AN PAN i PAU, TNK-73, k. 1.

⁴⁵ *Ibidem*, k. 2.

14 maja 1850 roku⁴⁶, a następnie przedrukowano w prasie lokalnej na terenie całego kraju.

W odpowiedzi na apel wyrażony w *Odezwie* zaczęły do Krakowa masowo napływać opisy i rysunki dzieł sztuki, „odkrywanych” przez badaczy-amatorów⁴⁷. Członkowie Komitetu Archeologicznego poddawali te materiały wnikliwej weryfikacji, korespondencyjnie wyjaśniali nasuwające się wątpliwości, prosili o dokonanie niezbędnych uzupełnień, gdy zaś nadsyłane prace miały walor rozpraw naukowych – wnioskowali o ich publikację na łamach „Rocznika” Towarzystwa⁴⁸. Oczywiście oddźwięk *Skazówki* był nierównomierny, toteż gromadzona przez Komitet dokumentacja nie tworzyła całościowego, wyczerpującego rejestru inwentaryzacyjnego, a jedynie pozwalała na dokonanie wstępnego rozeznania zachowanych dzieł sztuki i ich geograficznego rozmieszczenia. Podobnie ocenić należy charakter darowizn przekazywanych do kolekcji tworzonej przez Towarzystwo. Mimo że były dość liczne⁴⁹, stanowiły zbiór przypadkowy, o niewielkiej wartości naukowej i artystycznej. Wśród tych skromnych eksponatów zdarzały się wprawdzie interesujące wyjątki, jak np. słynny posąg Światowida znaleziony w Zbruczu i przekazany Towarzystwu przez Mieczysława Potockiego z Kociubińczyk (1851)⁵⁰, czy gotyckie retabulum, zwane tradycyjnie *Poliptykiem z Lusiny*, подарowane Towarzystwu we fragmentach przez Karola Soczyńskiego i Józefa Jerzmanowskiego (1850)⁵¹, nie one jednak zdecydowały o wyjątkowej randze galerii

⁴⁶ *Odezwa Towarzystwa Naukowego Krakowskiego w celu archeologicznych poszukiwań wraz ze skazówką mogącą posłużyć za przewodnika w poszukiwaniach tego rodzaju*, Rocznik TNK, t. 20, 1851, s. 123–155.

⁴⁷ Zob. np. meldunek Leona Horodyskiego o wykopaliskach w Żabińcu w powiecie kopyczyńskim, relację Jana Załuskiego z odkrycia pieczar na brzegu Wisły we wsi Rogowo w powiecie miechowskim, czy odnotowaną w protokołach informację o nadeśłaniu rysunków inwentaryzacyjnych „nagrobków z Żółkwi [...], kościołów i figur z Buczacza oraz Lwowa”, zob. AN PAN i PAU, TNK-73, k. 134, 136, 27.

⁴⁸ Zob. np. M. Potocki, *Wiadomość o bożyszczu słowiańskim znalezionym w Zbruczu r. 1848*, Rocznik TNK, t. 23, 1852, s. 3–16; F. Chotomski, *O podobieństwie budowli słowiańskich i indyjskich*, ibidem, s. 101.

⁴⁹ Świadczą o tym wykazy darczyńców i szczegółowe opisy nadsyłanych przez nich przedmiotów, publikowane w kolejnych tomach „Rocznika”, zob. też AN PAN i PAU, TNK-73, k. 5–8, 13, 21, 25–26, 31–33, 39–42, 44 itd. Sam Pol ofiarował do zbiorów Towarzystwa m.in. „58 sztuk oryginalnych dyplomatów i aktów z lat 1366–1780”, zob. M. Mann, *Wincenty Pol*, t. 1, s. 140.

⁵⁰ Szczegóły przekazania Światowida do zbiorów Muzeum Starożytności, powstałego przy Towarzystwie, omawiają B. Schnaydrowa, *Z dziejów Muzeum Starożytności Towarzystwa Naukowego Krakowskiego*, Rocznik Biblioteki PAN, R. 17, 1971, s. 66; J. Dużyk, A. Treiderowa, *Zagadnienie opieki nad zabytkami*, s. 210, 231–232.

⁵¹ *Wiadomości bieżące z zakresu czynności Oddziału Archeologicznego Towarzystwa Naukowego Krakowskiego*, Rocznik TNK, R. 19, 1850, s. 93–97. Więcej na temat tej darowizny W. Walanus, *Poliptyk z Lusiny ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie – nowe spostrzeżenia*, Modus. Prace z Historii Sztuki, t. 2, 2001, s. 44–45 i aneks nr 1–2, s. 81–83; idem, *Karol Soczyński i poliptyk z Lusiny*, ibidem, t. 4, 2003, s. 67–75.

Towarzystwa, lecz przypisany jej status nieistniejącego „Muzeum Narodowego”⁵² – miejsca zdolnego ocalić okruchy polskiej przeszłości i kultury.

Jeśli więc nawet wymierne efekty *Odezwy* w zakresie inwentaryzacji zabytków czy poszerzenia zbiorów Towarzystwa okazały się mniejsze od spodziewanych, znaczenie propagandowe *Odezwy* oraz dołączonej do niej *Skazówki* było ogromne. Ich rola pozostaje niekwestionowana przede wszystkim w dziedzinie kształtowania nowego typu świadomości i wrażliwości na dzieło sztuki. Umiejętnie wciągając do współpracy amatorów, a także właściwie wykorzystując i ukierunkowując ich zapał, autorzy *Odezwy* kształtowali postawę społecznej odpowiedzialności za zabytki przeszłości i upowszechniali zainteresowanie pracami badawczymi nad dziejami polskiej kultury. Dzięki *Odezwie* opieka nad dziełami sztuki dawnej przestała więc być domeną ludzi o wąskiej specjalizacji fachowej i stała się ruchem ogólnospołecznym⁵³. Co przy tym istotne, inicjatywa w zakresie ewidencjonowania rodzimych zabytków, podjęta przez krakowskie Towarzystwo (będące przecież prywatnym stowarzyszeniem, pozbawionym większych funduszy i rozbudowanej struktury organizacyjnej), była tylko o kilka lat spóźniona w stosunku do podobnych przedsięwzięć realizowanych w Prusach przy wykorzystaniu państwowych środków i korzystnych narzędzi prawnych, a wyprzedziła analogiczne programy, wdrażane na terenie Austrii⁵⁴.

Równocześnie z pracami nad przygotowaniem i dystrybucją *Odezwy* Komitet Archeologiczny rozpoczął starania o możliwość publikacji „pisma archeologicznego”⁵⁵, a zasadność pomysłu argumentowano następująco:

Główną przeszkodą do ułożenia archeologii ojczystej jest niepodobieństwo powzięcia dokładnej wiadomości o istnieniu i jakości przedmiotów do tej dziedziny należących. Jak bowiem zabytki tego rodzaju rozproszone są po całym kraju, tak wiadomości o nich, jeżeli jakie się znajdują, rozproszone są po rozlicznych, a zwykle ulotnych pismach. Stąd wynika, że wiadomości częstokroć równie do wyszukania są trudne, jak i same zabytki. Obeznanie się więc z tym, co nam przeszłość zostawiła, wymaga niezmiernie mozolnej pracy i długiego czasu⁵⁶.

W założeniach Komitetu „pismo przez Towarzystwo Naukowe wydawane” miało być „pamiętnikiem tego wszystkiego, cokolwiek się pod względem archeologicznym [w kraju] pojawi”, a zarazem „organem Muzeum Starożytności”, ewidencjonującym materiały pozyskane w odpowiedzi na *Odezwę* i upowszech-

⁵² Zob. np. list Wincentego Pola do Edwarda Krasickiego z 14 XII 1849: „Karol Kremer [...] zrobił wniosek, ażeby zbiory, które Towarzystwo posiada, zgromadzić i urządzić «Narodowe Muzeum»”, W. Pol, *Pamiętniki*, s. 337.

⁵³ M. Walicki, *Sprawa inwentaryzacji zabytków*, s. 103–104; J. Dużyk, A. Treiderowa, *Zagadnienie opieki nad zabytkami*, s. 211–212, 223; J. Frycz, *Restauracja i konserwacja zabytków*, s. 91.

⁵⁴ U. Bęczkowska, *Karol Kremer*, s. 162–163.

⁵⁵ AN PAN i PAU, TNK-73, k. 2.

⁵⁶ Ibidem, TNK- 21, nr 4, cyt. za: J. Dużyk, A. Treiderowa, *Zagadnienie opieki nad zabytkami*, s. 212–213.

nijającym wyniki zainicjowanych przez nią badań⁵⁷. Doprecyzowanie tematyki i układu planowanego czasopisma powierzono Wincentemu Polowi, który na posiedzeniu Komitetu 18 grudnia 1850 roku sugerował, by obejmowało ono: „monografie, karty graficzne, historyczne obrazy i krytyczne rozbiory dzieł literatury archeologicznej, wiadomości o ruchu w naukach archeologicznych w kraju i za granicą, zdanie sprawy z czynności Komitetu oraz korespondencje”⁵⁸. Choć władze Towarzystwa wstępnie wyraziły zgodę na publikację „pisma archeologicznego” w zaproponowanym kształcie⁵⁹, ostatecznie projekt nigdy nie został sfinalizowany. Sprawom archeologicznym poświęcano natomiast osobne tomy „Rocznika”, chcąc, by „przedmioty archeologiczne nie były [przynajmniej] mieszane z przedmiotami innego rodzaju”⁶⁰.

Wielki pożar Krakowa (lipiec 1850) stał się impulsem dla rozszerzenia obszaru działania, który zakresłono Komitetowi Archeologicznemu w momencie jego powołania. Dramatyczny bilans strat wywołanych przez niszczycielski ogień⁶¹ zmobilizował bowiem Komitet do natychmiastowego wszczęcia akcji ratowania nielicznych dzieł sztuki ocalałych z pożogi⁶². W ten sposób tworzenie Muzeum Starożytności stopniowo przestawało być głównym, a stawało się jednym z wielu zadań tego gremium, coraz mocniej koncentrującego swoją uwagę na problemach konserwatorskich. Pierwszą czynnością podjętą przez Komitet po pożarze było przeprowadzenie inwentaryzacji pomników nagrobnych, zachowanych w spalonych kościołach Franciszkanów i Dominikanów⁶³. Sens podobnych działań uświadomiono sobie boleśnie, gdy okazało się, że wiele bezcennych zabytków przepadło w płomieniach, nie pozostawiając po sobie żadnych zapisów ikonograficznych utrwalających ich wygląd. Do osób aktywnie współtworzących wspomnianą dokumentację należał m.in. Wincenty Pol. W jego spuściźnie zachowały się liczne opisy rozsypujących się nagrobków wraz z rysunkami i przekopowanymi przezeń inskrypcjami⁶⁴. Jako członek Komitetu Archeologicznego (przekształconego

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ AN PAN i PAU, TNK-73, k. 13. Równocześnie Pol wysunął dość mgliste postulaty w sprawie przyjęcia „naukowej metody” i konsekwentnego, „stałego planu” badań archeologicznych, zob. ibidem, TNK-80, k. 97–100.

⁵⁹ Ibidem, TNK-73, k. 8.

⁶⁰ Ibidem, k. 3.

⁶¹ O zniszczeniach dokonanych przez pożar, w tym zwłaszcza o utraconych wówczas dobrach kultury, zob. J. Demel, *Pożar Krakowa w 1850 r.*, Rocznik Krakowski, t. 32, 1952, s. 61–96.

⁶² AN PAN i PAU, TNK-77, k. 57.

⁶³ Akcja dokumentowania ocalałych fragmentów „pomników pogorzałych” była finansowana ze środków własnych Towarzystwa oraz z funduszy przekazanych przez Pawła Popiela. Na restaurację zniszczonych ogniem zabytków Towarzystwo otrzymywało natomiast pieniądze z Komitetu Pogorzeli, zob. J. Dużyk, A. Treiderowa, *Zagadnienie opieki nad zabytkami*, s. 222–223.

⁶⁴ Opracowane przez Pola materiały przechowywane są w Archiwum Państwowym w Krakowie (Oddz. na Wawelu) w tzw. Tekach Schneidra (dalej TSCHN) pod sygnaturą Kr 804, s. 287–315. Poza Polem w prace inwentaryzacyjne zaangażowani byli m.in. J. Łepkowski, I. Jabłoński i S. Nagajski. Ta nieco spóźniona akcja rejestrowania krakowskich zabytków została wsparta przez ama-

tymczasem w Oddział Archeologii i Sztuk Pięknych TNK)⁶⁵, Pol przez kilka kolejnych lat (1850–1852, 1856–1857)⁶⁶ angażował się także w inne inicjatywy Towarzystwa związane z restauracją „pomników pogorzałych”, np. uczestniczył w przeszukiwaniu ruin spalonych świątyń, w celu odnalezienia zaginionych części odnawianych zabytków, czy brał udział w debatach nad metodami i zakresem prac renowacyjnych⁶⁷. Należy przy tym podkreślić, że polemiki, jakie na posiedzeniach Oddziału prowadzono w związku z odnową zabytków uszkodzonych w czasie pamiętnego pożaru, miały istotne znaczenie dla kształtowania się w środowisku krakowskim nowoczesnych postaw konserwatorskich⁶⁸. W toku tych dyskusji po raz pierwszy podano w wątpliwość dopuszczalność rekonstruowania brakujących fragmentów zniszczonych dzieł sztuki i próbowano określić stopień akceptowalnej interwencji konserwatorskiej⁶⁹. By docenić pionierskie działania członków Towarzystwa, warto sobie uświadomić, że działali oni w zupełnej próżni, pozbawieni wsparcia ze strony nieistniejących jeszcze wtedy wyspecjalizowanych urzędów państwowych, bez możliwości odwołania się do

torską inwentaryzację rysunkową, przeprowadzoną staraniem Maksymiliana Cerchy i Stanisława Dutkiewicza, zob. AN PAN i PAU, TNK-73, k. 11, 83, k. 26–27; P. Popiel, *W sprawie kościoła Dominikańskiego*, „Czas” nr 129 z 8 VI 1887, s. 1; por. J. Dużyk, A. Treiderowa, *Zagadnienie opieki nad zabytkami*, s. 222; W. Ślesiński, *Starożytność małopolskie w latach 1800–1863*, Sztuka i Krytyka. Materiały do Studiów i Dyskusji, 7, 1956, nr 1–2, s. 27.

⁶⁵ Nowy, rozszerzony program działań Komitetu wymagał włączenia w jego prace większej liczby członków Towarzystwa, stąd 20 października 1851 roku podjęto decyzję o zmianach organizacyjnych i przekształceniu Komitetu w Oddział, zob. AN PAN i PAU, TNK-73, k. 30–31.

⁶⁶ W 1852 roku działalność Towarzystwa Naukowego Krakowskiego została zawieszona przez władze austriackie, które w myśl nowego prawa zobowiązały Towarzystwo, podobnie jak wszystkie inne stowarzyszenia istniejące na terenie monarchii, do przedłożenia swojego „Statutu” w celu jego ponownego zatwierdzenia. „Rewizja” statutu i związane z nią wstrzymanie aktywności Towarzystwa trwały cztery lata, J. Kras, *Życie umysłowe w Krakowie w latach 1848–1870*, Kraków 1977, s. 108–109. W 1857 roku Pol, po śmierci żony, opuścił Kraków i na kilka lat zaprzestał systematycznego udziału w pracach Oddziału Archeologii i Sztuk Pięknych TNK.

⁶⁷ Na podstawie źródeł wiadomo, że Pol uczestniczył m.in. w pracach przygotowawczych do restauracji takich nagrobków z kościoła Franciszkanów, jak: Piotra Kochanowskiego (1851), Sebastiana Petrycego (1856–1857), Marcina z Krakowa (1856–1857) i nieznanego księcia krakowskiego Władysława (1856–1857), a ze świątyni Dominikanów: Prospera Provany (1852) i Leszka Czarnego (1856–1857). Brał także udział w debatach nad odnową obrazów zniszczonych przez pożar, przede wszystkim dzieł Dolabelli z refektarza dominikańskiego i portretów biskupów krakowskich z krucganków franciszkańskich, zob. *Wiadomości bieżące z zakresu czynności Oddziału Archeologicznego Towarzystwa Naukowego Krakowskiego*, Rocznik TNK, R. 19, 1850, s. 82–83; AN PAN i PAU, TNK-73, k. 48; por. J. Dużyk, A. Treiderowa, *Zagadnienie opieki nad zabytkami*, s. 248–249, 251–254.

⁶⁸ W tym kontekście warto przypomnieć choćby dyskusję, jaka na posiedzeniu Oddziału (19 grudnia 1856) toczyła się wokół sposobu odnowy nagrobka Leszka Czarnego, znajdującego się w kościele Dominikanów; zob. więcej na ten temat AN PAN i PAU, TNK-82, k. 87–91; J. Dużyk, A. Treiderowa, *Zagadnienie opieki nad zabytkami*, s. 265–267.

⁶⁹ O podwalinach tzw. krakowskiej szkoły konserwatorskiej, tworzących się w toku prac nad restauracją „pomników pogorzałych”, zob. J. Frycz, *Konserwacja i restauracja*, s. 89.

rządowych funduszy, „skazani” na samodzielne wypracowywanie metodologii konserwatorskiej jedynie na podstawie własnego, na bieżąco zdobywanego doświadczenia.

Sytuacja uległa nieznacznej poprawie, gdy w roku 1856 powołano pierwszego rządowego konserwatora dla Galicji, będącego przedstawicielem utworzonej trzy lata wcześniej w Wiedniu C. K. Centralnej Komisji do Badania i Konserwacji Budowli Pamiątkowych (KK Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale)⁷⁰. Niedługo po tym, jak Pol opuścił Kraków (1857), zaproszono go do współpracy z Komisją w charakterze jej członka-korespondenta. Umiejętności i wiedza, jakie poeta zyskał w trakcie prac w Oddziale Archeologicznym TNK, pozwoliły mu także objąć w tym czasie kierownictwo nad odnową kaplicy Drohojowskich przy katedrze przemyskiej, prowadzoną według jego własnego pomysłu z inicjatywy bpa Adama Jasińskiego (1861–1862)⁷¹.

Po powrocie na stałe do Krakowa Wincenty Pol znów zaangażował się w działania Towarzystwa Naukowego Krakowskiego. W roku 1868 na jednym z posiedzeń wygłosił prelekcję pt. *O potrzebie zachowania pomników z przeszłości i znaczeniu ich w czasie dzisiejszym*⁷². Podsumował w niej dotychczasowe osiągnięcia Towarzystwa w dziedzinie ochrony zabytków, akcentując konieczność kontynuowania prac w kierunkach wyznaczonych jeszcze w latach 50. Równocześnie, uwzględniając zmiany, jakie tymczasem zaszły w sytuacji politycznej i prawnej Galicji, sformułował kilka nowych postulatów. Przede wszystkim domagał się reorganizacji służby konserwatorskiej działającej pod auspicjami Centralnej Komisji wiedeńskiej, tj. poszerzenia uprawnień konserwatorów krajowych, zagwarantowania im konkretnej pomocy ze strony urzędów państwowych i samorządowych oraz wprowadzenia regulacji prawnych, zapewniających lepszą współpracę poszczególnych ogniw służby konserwatorskiej. Poeta zwracał także uwagę na potrzebę zorganizowania w Krakowie zjazdu konserwatorskiego, „który byłby poniekąd pierwszym kongresem archeologicznym polskim”, umożliwiającym fachową dyskusję i wymianę doświadczeń osobom urzędującym na co dzień w odległych zakątkach kraju. W związku z uzyskaniem przez Galicję autonomii, Pol apelował do posłów na Sejm o wywalczenie stałego funduszu na finansowanie prac Towarzystwa Naukowego Krakowskiego i Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, tak by mogły one na szerszą skalę prowadzić badania naukowe i poszerzać swoje zbiory, a tym samym stawać się konkurencyjne dla podobnych instytucji funkcjonujących w krajach zachodniej Europy. Poeta wyrażał też nadzieję na „odzyskanie”, dzięki staraniom polskich posłów, zamku królew-

⁷⁰ J. Dużyk, A. Treiderowa, *Zagadnienie opieki nad zabytkami*, s. 244.

⁷¹ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, Seria Nowa, T. X: *Miasto Przemyśl*, red. J. Sito, cz. 1: *Zespoły sakralne*, opr. P. Krasny, J. Sito, Warszawa 2004, s. 23.

⁷² W. Pol, *O potrzebie zachowania pomników przeszłości i znaczeniu ich w czasie dzisiejszym*, Kraków 1868.

skiego na Wawelu i szczegółowo omówił pomysł zdobycia środków na jego restaurację⁷³.

Wystąpienie Pola zaowocowało konkretnymi działaniami na rzecz zmiany zasad opieki nad zabytkami sztuki w Polsce. Zainteresowany problemem Wydział Krajowy zwrócił się do Towarzystwa o przedstawienie projektu stosownej reformy. Jego opracowaniem zajęła się komisja, wybrana spośród członków Oddziału Archeologii i Sztuk Pięknych TNK, w osobach Wincentego Pola, Józefa Łepkowskiego, Władysława Łuszczkiewicza i Józefa Kremera, która już 12 kwietnia 1870 roku przesłała dokument Sejmowi Krajowemu⁷⁴. Dalsze dyskusje nad tą inicjatywą podjęto już po śmierci Pola.



Udział Pola w pracach Oddziału Archeologii i Sztuk Pięknych TNK nie pozostał bez wpływu na problematykę jego pisarstwa. Na przykład w felietonach prasowych z lat 50. XIX wieku poeta dzielnie sekundował restauracji spalonych kościołów, prowadzonej przez Karola Kremera i Teofila Żebrawskiego⁷⁵, omawiając, poza historią świątyń i skalą zniszczeń, którymi zostały dotknięte, ogólną koncepcję odbudowy, przyjętą przez architektów, oraz obserwowane postępy robót (*Starożytność, zniszczenie i odnowa kościoła i klasztoru XX. Franciszkanów w Krakowie*, 1854⁷⁶; *Malowidło na szkle. Obraz Juliusa Hübnera [w kościele XX. Dominikanów] w Krakowie*, 1854⁷⁷). Z kolei, w nawiązaniu do programu popularyzacji dzieł sztuki dawnej, któremu patronowało Towarzystwo, Pol opra-

⁷³ Ibidem; zob. też J. Dużyk, A. Treiderowa, *Zagadnienie opieki nad zabytkami*, s. 271–272.

⁷⁴ Ibidem, s. 273–274.

⁷⁵ W. Bałus, *Architektura sakralna w Krakowie i Podgórzu* [w:] W. Bałus, E. Mikołajska, ks. J. Urban, J. Wolańska, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, cz. I, Kraków 2004, s. 102–107.

⁷⁶ „Czas” nr 292 z 22 XII 1854, nr 293 z 23 XII, nr 297 z 30 XII (artykuł opublikowany anonimowo); przedruk pod zmienionym tytułem: *Historia kościoła Ks. Ks. Franciszkanów w Krakowie* [w:] W. Pol, *Dzieła wierszem i prozą*, t. 8, s. 419–435. Rękopis tekstu, w bardziej rozbudowanej niż opublikowana wersja, znajduje się w Archiwum Państwowym w Krakowie, Oddz. na Wawelu, TSCHN, Kr 804, s. 1–90. Opisy Pola, obok relacji Józefa Kremera i Ambrożego Grabowskiego, stanowią ważne źródło dla rekonstrukcji wnętrza kościoła Franciszkanów po restauracji z lat 1850–1854. Zostało ono bowiem dość istotnie zmienione w trakcie kolejnej fazy prac konserwatorskich w latach 1895–1912, a dokumentujące jego wygląd materiały fotograficzne są niekompletne; więcej o tym U. Bęczkowska, *Karol Kremer*, s. 338–339.

⁷⁷ „Czas” nr 267 z 22 XI 1854 (artykuł opublikowany anonimowo); przedruk w: W. Pol, *Dzieła wierszem i prozą*, t. 8, s. 437–443. Felieton Pola stanowi ważne źródło dla badania dziewiętnastowiecznych witraży Krakowa, cenne tym bardziej, że analizowana przez poetę praca Hübnera nie zachowała się do naszych czasów; więcej o tym T. Szybisty, *Dziewiętnastowieczne witraże sakralne Krakowa* (praca doktorska przygotowywana w Instytucie Historii Sztuki UJ); szersze omówienie obu artykułów Pola: J. B. Twaróg, *Związki Wincentego Pola z Krakowem*, s. 59–60.

cował rzetelne, oparte na źródłach studium naukowe na temat historii, architektury i zabytków kościoła św. Katarzyny na krakowskim Kazimierzu (1855)⁷⁸. Poeta miał nadzieję, że publikacja wzbudzi powszechne zainteresowanie gotyckim gmachem i zmobilizuje do ofiarności na rzecz jego renowacji, przerwanej z powodu braku środków⁷⁹.

Wydaje się też, że zaangażowanie w działalność Towarzystwa Naukowego Krakowskiego zdecydowało o fascynacji Pola Witem Stwoszem, która wyraziła się w poświęconym mu poemacie (1857)⁸⁰. Dyskusję na temat wybitnego rzeźbiarza podjęto na posiedzeniach Oddziału Archeologii i Sztuk Pięknych już w roku 1852, w związku z planowaną restauracją Ołtarza Mariackiego⁸¹. Wprawdzie wtedy nie udało się zrealizować ambitnego projektu i porzeczono jedynie na odczyszczeniu polptyku z wielowiekowego kurzu, ale i to wystarczyło, by w pełni ujawnić artystyczną wartość dzieła⁸². „Z prochów i pajęczyn grubą warstwą nagromadzonych odarty i oczyszczony, przejrzał, uwydatnił się i tak okazał oczom naszym w tej świątyni się odsłonił, iż mu się napatrzyć nie można” – z zachwytem pisał o stwoszowskim ołtarzu Ambroży Grabowski⁸³. Oczywiście aura geniuszu, otaczająca dzieło średniowiecznego snycerza, oddana została także w poemacie Pola, jednak poetę bardziej niż historyczny zabytek interesowała sama postać jego twórcy. Sugestywnie kreśląc tragiczną biografię Wita Stwosza (umierającego na obczyźnie, oszukanego przez wrogów, opuszczonego przez przyjaciół, niewidomego, szlachetnie cierpiącego mistrza), Pol stworzył legendę, powtarzaną następnie w innych dziewiętnastowiecznych utworach literackich⁸⁴ i chętnie transponowaną na język sztuk plastycznych⁸⁵. Jej składnikiem uczynił m.in. mit o polskim pochodzeniu

⁷⁸ W. Pol, *Wiadomość o kościele Św. Katarzyny na Kazimierzu przy Krakowie*, Warszawa 1855; więcej o tej pracy J. B. Twaróg, *Związki Wincentego Pola z Krakowem*, s. 58–59.

⁷⁹ Prace przy restauracji kościoła św. Katarzyny w latach 1852–1854 prowadził Karol Kremer. Po zakończeniu społecznej zbiórki pieniędzy były one kontynuowane przez Pawła Barańskiego w latach 1858–1864, zob. U. Bęczkowska, *Karol Kremer*, s. 384–390.

⁸⁰ W. Pol, *Wit Stwosz. Poemat z pomników historycznych XV wieku* [w:] idem, *Dzieła wierszem i prozą*, t. 1: *Poezje*, Lwów 1875, s. 1–61.

⁸¹ U. Bęczkowska, *Karol Kremer*, s. 393–394.

⁸² Wtedy też powstały cenne studia nad rzeźbami Stwosza autorstwa Józefa Łepkowskiego (*Wit Stwosz i jego prace*, „Gazeta Warszawska” nr 60 z 4 III 1853, s. 4, nr 62 z 6 III, s. 3, nr 66 z 10 III, s. 4–5) i Józefa Kremera (*Listy z Krakowa*, t. 3, Wilno 1855, s. 264–323).

⁸³ A. Grabowski, „Goliat”, *Wspomnienia z ostatnich lat mojego życia i wypadki, które w tym czasie w Krakowie zaszły od r. 1832 do r. 1854*, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 12 156, s. 2080 (notatka z 16 XI 1852).

⁸⁴ Zob. np. W. Wędrychowski, *Wit Stwosz. Dramat historyczny w 4 aktach z epilogiem, osnuty na tle wspomnień z XV wieku*, Lwów 1866; W. Rapacki, *Wit Stwosz. Dramat w 5 aktach z faktów dziejowych*, Warszawa 1874; więcej o tym K. Podnieśńska, *Wit Stwosz i jego legenda w dziewiętnastowiecznej Polsce* [w:] *Wokół Wita Stwosza* (katalog wystawy), Kraków 2005, s. 306.

⁸⁵ O rzeźbiarskich i malarskich ilustracjach biografii Stwosza, inspirowanych poematem Pola, zob. A. Król, *Wizerunki Wita Stwosza w malarstwie i rzeźbie polskiej XIX wieku* [w:] *Wokół Wita Stwosza*, s. 333–339.

rzeźbiarza (już wcześniej funkcjonujący w piśmiennictwie⁸⁶ i podnoszony jako dowód na znaczenie rodzimej sztuki), wykorzystując go jako kontrargument wobec kontrowersyjnych poglądów Juliana Klaczki, który w swym słynnym artykule z roku 1857 kategorycznie odmawiał Polakom plastycznych zdolności⁸⁷.

O ile jednak sam poemat był raczej dziełem o charakterze hagiograficznym, to w *Objaśnieniach* do niego Pol zawarł interesujący wykład na temat dziejów sztuki chrześcijańskiej. Mimo że w formułowanych przez poetę uwagach pojawiały się błędy dotyczące periodyzacji, a terminologia stylowa, której używał do opisu przedstawianych zjawisk, bywała niekiedy anachroniczna i nieprecyzyjna, rozprawa Pola zasługuje na bliższą uwagę. Wydaje się bowiem, że poczytność poematu Pola sprawiła, iż nakreślona w *Objaśnieniach* koncepcja historiograficzna znalazła szeroki oddźwięk wśród współczesnych, współkształtując tzw. „popularne” wyobrażenia o fundamentach europejskiej kultury.

Wychodząc z założeń historiozofii Hegla, dość swobodnie zinterpretowanej, Pol postrzegał historię przemian stylowych jako refleks rozwoju ducha absolutnego na kolejnych etapach procesu dziejowego. Jednak już szczegółowa periodyzacja dziejów sztuki, którą przeprowadził, odbiegała od przyjętej przez niemieckiego filozofa, wiele zawdzięczając nowszym ustaleniom historyków sztuki (K. A. Heidellof, C. Schnaase, F. v Quast, W. Lübke). Poeta nie rezygnował przy tym z właściwego Heglowi eksponowania powiązań między dziełem plastycznym a jego społecznymi uwarunkowaniami, duży nacisk kładąc na ciągłość artystycznej tradycji.

Podążając tropem niemieckich romantyków, opowiadał się Pol za idealistyczną koncepcją sztuki⁸⁸, rozumianej jako materialne wcielenie niematerialnej idei. Nie zatrzymywał się więc dłużej nad twórczością ludów starożytnych, czyniąc przedmiotem swej refleksji wyłącznie sztukę chrześcijańską, która, w opinii artysty, jako jedyna była w stanie adekwatnie wyrazić rzeczywistość ponadzmysłową⁸⁹. Zdaniem

⁸⁶ Początek mitu Wita krakowianina należy łączyć z pracami Ambrożego Grabowskiego, zasłużonego badacza dorobku Stwosza, który na podstawie odnalezionych materiałów archiwalnych jako pierwszy połączył nazwisko artysty z Ołtarzem Mariackim. Informację o narodowości Stwosza Grabowski świadomie pominął w swoich publikacjach, gdyż znajdując ją w starych księgach, prowadzonych przez mieszczanina o niemieckim pochodzeniu, uznał za podyktowaną „zazdrością i nienawiścią ku Polakom”. Zaszczepione przez Grabowskiego, patriotycznie motywowane przekonanie o polskim pochodzeniu rzeźbiarza okazało się wyjątkowo żywotne i odporne na racjonalne argumenty nauki. Jeszcze w pierwszym dwudziestolecu XX wieku istniały bastiony fanatycznych zwolenników „Stwosza krakowianina” (Ludwik Stasiak, Jan Sas-Zubrzycki, Włodzimierz Tetmajer); więcej na ten temat K. Podniewska, *Wit Stwosz i jego legenda*, s. 305–308.

⁸⁷ K. Podniewska, *Wit Stwosz i jego legenda*, s. 306. Więcej o bulwersującym ówczesną opinię publiczną wystąpieniu Klaczki i „burzy” wokół jego stanowiska w: I. Jakimowicz, *Wstęp do: Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 2: *Spór o rację bytu polskiej sztuki narodowej (1857–1891)*, s. 9–10.

⁸⁸ W. Bałus, *Czy idee można zobaczyć? Uwagi o sporze pomiędzy „widzialnym” a „rzeczywistym” w dziejach myśli o sztuce*, „Znak”, 421, 1990, s. 64–71.

⁸⁹ Przekonanie o prymacie sztuki chrześcijańskiej nad sztuką antyczną wyrażał wcześniej m.in. Mickiewicz, nawołując współczesnych sobie twórców do zwrócenia się ku sztuce religijnej i odnale-

Pola, człowiek odrzucił „zużyty” język sztuki starożytnej wtedy, gdy przestała mu już wystarczać antyczna filozofia i zatęsknił za „Bożymi prawdami objawionymi”. „Potężny, wszechmocny” duch nowej religii, „nie mogąc pomieścić się w modle urobionej”, zaczął „rozsadz[ać] wszelkie formy pogańskie” i poszukiwać własnych środków artystycznej ekspresji⁹⁰. W miejsce antycznego realizmu i iluzjonizmu, które okazały się bezradne wobec potrzeby wyrażenia „idei niecielesnej”, w twórczości artystycznej pierwszych rzymskich gmin chrześcijańskich pojawiły się proste symbole, jak krzyż – „godło wiary i zbawienia”, baranek – „godło odkupienia”, trójkąt – „znak Trójcy Przenajświętszej”⁹¹. Unikano natomiast, jak błędnie sądził Pol, dekoracji figuralnych, gdyż, według poety, sztuka religijna, zagrożona pokusą bałwochwalstwa i niepewna jeszcze własnej tożsamości, „cielesnych postaci lękała się bardzo”⁹². Doświadczenia tego okresu (tzw. era katakumb) stały się, w ujęciu Pola, fundamentem tradycji, na której wyrosła cała sztuka chrześcijańska.

Kolejnym etapem rozwoju ducha miała być tzw. era bazylik, w której nowa sytuacja gmin chrześcijańskich, wolnych już od prześladowań i mogących swobodnie wyznawać swoją religię, zaowocowała rozkwitem teologii oraz rozbudową liturgii. To z kolei doprowadziło do wykształcenia typu kościoła bazylikowego o formie doskonale odpowiadającej przeznaczeniu kultowemu, a jednocześnie nasyconej symboliką zakorzenioną w pierwszej, „męczeńskiej” fazie chrześcijaństwa (np. rzymskie bazyliki Santa Maria Maggiore, San Paolo Fuori le Mura, Santa Agnese Fuori le Mura). Do wnętrz tych kościołów wprowadzono sceny figuralne, dzięki czemu „żywe słowo” „pocz[ęło] się już wcielać [...] w postaci”⁹³. Znakomitym środkiem służącym odmaterializowaniu ludzkich kształtów okazała się technika mozaiki, która wprawdzie znana była starożytnym, ale wielce się „w ręku chrześcijan uduchowiła”⁹⁴. Choć jednak „duch [tych przedstawień] był już inny”, to w warstwie formalnej „znać [było] jeszcze zapatrzenie na wzory starożytne”⁹⁵ – odnotował Pol, nawiązując w ten sposób do ustaleń ówczesnej historii sztuki⁹⁶.

Dopiero sztuka bizantyńska znalazła, w przekonaniu artysty, właściwy język dla wyrażenia tajemnicy „Bożego słowa”. Wprawdzie charakterystykę stylu bizantyńskiego przeprowadził poeta przy użyciu kategorii formalnych, powszech-

zienia jej zagubionego języka. Co więcej, w wykładach paryskich utożsamiał on „ducha chrześcijaństwa z duchem starożytności polskiej”, co nadawać miało polskiej sztuce religijnej wymiar niemal misji narodowej, zob. S. Morawski, *Studia z historii myśli estetycznej*, s. 167, 172, 174.

⁹⁰ W. Pol, *Objaśnienia*, s. 68.

⁹¹ Ibidem, s. 69.

⁹² Ibidem, s. 72.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Ibidem, s. 73.

⁹⁵ Ibidem, s. 74. „Wszystkie te typy pod względem artystycznym przypominają kragłość i wykończoność kształtów sztuki greckiej” – zauważył Pol (ibidem).

⁹⁶ Zob. np. F. von Quast, *Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna vom fünften bis zum neunten Jahrhundert*, Berlin 1842; C. Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*, Bd. 1: *Altchristliche und muhamedanische Kunst*, Düsseldorf 1844.

nie wiązanych z tym fenomenem już przez osiemnastowiecznych estetyków (jak „nieruchom[osć] postaci, wielka prostota w układzie grup, rzeczywiste bogactwo klejnotów i złota, a w końcu jaskrawość kolorytu”⁹⁷), zupełnie inaczej jednak je wartościował. Podczas gdy oświeceniowi racjoniści, oceniający malarstwo bizantyńskie miarą zachodniego realizmu, uznawali je za przejaw degeneracji sztuki starożytnej⁹⁸, Pol widział w wykształceniu się stylu bizantyńskiego wyraz „historycznego postępu”, a zerwanie z antycznym realizmem tłumaczył abstrakcyjnym, spirytualistycznym charakterem nowej sztuki. Krytyków artystycznej spuścizny cesarstwa wschodniorzymskiego oskarżał więc o niezrozumienie jej duchowej głębi i autonomicznych wobec sztuki zachodu zasad kształtowania formy. „Zarzutem [...] głównym, czynionym bizantyńskim postaciom, jest nieruchomość: bo sędziowie nie widzą ruchów fizycznych, a majestat poważnych i spokojnych postaci chrześcijańskich jest dla nich tajemnicą”. Tymczasem istotą nowego obrazowania było oddanie „wielkiej gry duszy chrześcijanina”, a nie „ruchy ciała lub rzuty draperii”. Podobnie odejście od naśladowania natury i płaszczyznowo-linearny styl bizantyńskich malowideł, odrzucony przez zwolenników klasycznego paradygmatu sztuki, znalazły w Polu zagorzałego obrońcę. „Twórczość artystyczna chrześcijanina nie czerpała w żadnym wieku ani czerpie z natury, lecz z ducha, bo twórczości zadaniem nie jest rywalizacja z naturą, ale z ideałem – argumentował Pol – a tym ideałem dla chrześcijanina jest żywot Chrystusa Pana”. Świadomie użytym środkiem formalnym w sztuce bizantyńskiej było także, zdaniem Pola, „bogactwo złota, klejnotów i tak zwana jaskrawość kolorów”, gdyż „mozaiki bazylik i pierwszych bizantyńskich kościołów miały to zadanie, aby przemawiały w duchu chrześcijańskim do zmysłowych pogan”. A więc „silna gra kolorów” oznaczać miała „z jednej strony potęgę uczucia [...], z drugiej strony chrześcijańskie zaparcie się świata w oddaniu ziemskich skarbów na chwałę Boga i na świadectwo wielkiej Jego chwały”⁹⁹. Tak aprobatywny, odrywający się od zachodnich kryteriów wartościowania stosunek poety do dziedzictwa Bizancjum był dość wyjątkowy na tle ówczesnego polskiego piśmiennictwa o sztuce¹⁰⁰. Wy-

⁹⁷ W. Pol, *Objaśnienia*, s.74.

⁹⁸ Negatywne stereotypy na temat sztuki bizantyńskiej, ukształtowane przez włoskich teoretyków renesansu (przede wszystkim Giorgio Vasarięgo), a ugruntowane w czasach oświeceniowego racjonalizmu (głównie za sprawą dzieł Charles’a Montesquieu, Woltera i Charles’a Lebeau), zostały szerzej spopularyzowane przez poczytną rozprawę Edwarda Gibbona *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776–1788), zob. M. Dąbrowska, *Cywilizacja bizantyńska, czyli świat średniowiecznych Rzymian* [w:] J. Skoczyński, *Konieczny – teoria cywilizacji*, Warszawa 2003, s. 334–338.

⁹⁹ W. Pol, *Objaśnienia*, s. 74–75.

¹⁰⁰ Pejoratywny odbiór kultury bizantyńskiej manifestowali przede wszystkim czołowi polscy romantycy (Mickiewicz, Krasiński, Norwid), którzy, utożsamiając Bizancjum ze współczesną imperialną Rosją, obejmowali swą niechęcią całą wschodnią tradycję artystyczną, zob. M. Kuziak, *Bizancjum Mickiewicza (na podstawie „Literatury słowiańskiej”)* [w:] *Bizancjum – prawosławie – romantyzm: tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, Białystok 2004, s. 343–344; J. Ławski,

starczy przypomnieć, że nawet Józef Kremer (przywoływany w dotychczasowej literaturze jako jedyny autor dostrzegający związek między pierwiastkiem duchowym sztuki bizantyńskiej a jej rozwiązaniami formalnymi)¹⁰¹ nie zdołał uwolnić się od stereotypów myślenia o cesarstwie wschodniorzymskim, wymieniając jako jedyną jego „zasługę” – przechowanie tradycji kultury antycznej¹⁰², a także obwiniając je o dekadencję¹⁰³, brak artystycznej inwencji, moralny upadek czy „azjatyckie” zamiłowanie do luksusu i bogactwa¹⁰⁴. Warto jeszcze zauważyć, że o ile w ocenie jakości formalno-stylistycznych sztuki bizantyńskiej Pol znacznie odbiegał od opinii wyrażanych powszechnie w jego środowisku, o tyle wiedza poety na temat konkretnych zabytków wschodniego kręgu kulturowego nie wykraczała poza rodzime standardy i ograniczała się do kościoła św. Zofii w Konstantynopolu oraz św. Marka w Wenecji¹⁰⁵.

O Norwidowskim rozumieniu bizantyzmu, ibidem, s. 531–535. Podobnie w opiniach polskich badaczy połowy XIX wieku, sformułowanych z pozycji naukowych, a nie patriotycznych, Bizancjum nie doczekało się pozytywnych ocen. W ich przeświadczeniu np. malowidła bizantyńskie ujawniały jedynie „wielką nieudolność” artystów, nieumiejących oddać ani ruchu, ani przestrzeni. Tak uważali m.in. J. Muczkowski (*Dwie kaplice Jagiellońskie w katedrze krakowskiej*, 1859) i J. Łepkowski (*Malowidła ściennie w kaplicy św. Krzyża w katedrze wawelskiej*, 1860). Co ciekawe, analogiczny sposób wartościowania spuścizny Bizancjum obecny był także w pracach późniejszych pisarzy, np. W. Łuszczkiewicza (*Malarstwo religijne w Polsce*, 1880), K. Chłędowskiego (*Siena*, 1904), czy F. Kopyry (*O malarstwie bizantyńskim w Polsce*, 1906), zob. A. Różycka-Bryzek, *Zarys historyczny badań nad bizantyńsko-ruskimi malowidłami ściennymi w Polsce*, Biuletyn Historii Sztuki, 27, 1965, s. 291–292; J. Maj, *Kazimierz Chłędowski a kultura bizantyńska* [w:] *Kazimierz Chłędowski – pisarz i badacz kultury*, red. J. Miziołek, J. Maj, Krosno 2007, s. 165, 176–177. Tymczasem w piśmiennictwie zachodnioeuropejskim już pod koniec lat 20. XIX wieku zarysował się dualizm w podejściu do kultury Bizancjum. Obok jej krytycznej lektury, właściwej m.in. Heglowi (zob. przyp. 104), na fali romantycznego zachwytu nad sztuką średniowieczną pojawiły się próby poszukiwania w dziedzictwie wschodniorzymskiego cesarstwa jego duchowej, chrześcijańskiej esencji. W tym samym czasie odnotować też można pierwsze przykłady recepcji form bizantyńskich w architekturze, przede wszystkim sakralnej, oraz w malarstwie, głównie monumentalnym (m.in. w Niemczech, Austrii, Francji, Wielkiej Brytanii, Rosji); zob. więcej na ten temat J. B. Bullen, *Byzantium Rediscovered*, London 2006, s. 8–131.

¹⁰¹ 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*, red. J. Giemza, A. Stepan, Łańcut 1999, s. 16.

¹⁰² J. Kremer, *Kilka słów o epoce w której rozkwitła sztuka bizantyńska*, Kraków 1856, s. 11, 43–44.

¹⁰³ Sztuka bizantyńska „nie jest żywotem geniuszu, ona jest raczej pośmiertnych potęg skrytalizowaniem”, zob. J. Kremer, *O tryptyku z Wystawy Archeologicznej Krakowskiej*, Wilno 1859, s. 32.

¹⁰⁴ J. Kremer, *Kilka słów*, s. 17–21. Poglądy Kremera w tym zakresie stanowiły niemal bezpośrednie odbicie przekonań Hegla; por. G. W. F. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, t. 2, Warszawa 1958, s. 186–190. O wpływie pism Hegla na obraz Bizancjum obecny w dziewiętnastowiecznych niemieckich syntezach dziejów sztuki J. Maj, *Kazimierz Chłędowski*, s. 164–165.

¹⁰⁵ W polskich opracowaniach z zakresu historii sztuki, wydanych w pierwszej połowie XIX w., nie pojawiają się wzmianki o żadnym innym zabytku bizantyńskim, poza wymienionymi powyżej, (por. np. S. Sierakowski, *Architektura obejmująca wszelki gatunek murowania i budowa-*

„Jakby daleko zajść była mogła sztuka chrześcijańska na tej drodze, na której ją widzimy w kościołach bizantyńskich i w bazylikach rzymskich, zasilona całym urokiem i całą potęgą religijnych tradycji [...] trudno jest przewidzieć – pisał dalej z przejściem Pol – bo naturalne, stopniowe jej rozwinięcie się zostało przerwane przez [...] wielkie wypadki w dziejach świata”, spośród których najdotkliwszym okazać się miał ikonoklazm. Sztuka religijna, „przez obrazoburców zagrożona”, odeszła więc od wielkich, monumentalnych budowli i wspaniałej dekoracji wnętrz, a „uciekła się do nowych środków zapewniających [...] jej w świecie chrześcijańskim przyszłość i upowszechnienie”¹⁰⁶. „W tej epoce tedy – zauważa Pol – wylewa się sztuka [...] na pergaminowe rękopisy [...], księgi liturgiczne, psalterze ozdobione miniaturowymi malowidłami [...], w tej tedy epoce skupia się architektura w drobnej złotniczej robocie, w relikwiarzach, kielichach, monstrancjach”¹⁰⁷. Dopiero „w czasie krucjat i po nich” tradycja sztuki chrześcijańskiej „od katakumb idąca”, a ocalona „w tych małych ramach i drobnych rozmiarach”, zyskała, zdaniem poety, możliwość ponownego rozwoju¹⁰⁸.

Tym razem wyraziła się ona w „filigranowym gotycyzmie”, który „nawet w olbrzymich gmachach z kamienia kutech, przechował świadectwo swego pochodzenia tj. że ze złotniczych robót i drobnych cacek swoje brał wzory”¹⁰⁹. Według Pola, geneza gotyku przesądziła jednak nie tylko o „koronkowości” jego form, ale także o względnej jednolitości sztuki dojrzałego średniowiecza¹¹⁰ i o jej silnym nacechowaniu semantycznym. „Gmach gotycki z całym swym przyborem, wyposażeniem, urządzeniem miejscowym, ozdobami wewnątrz i zewnątrz, jest cały wcieleniem tradycji Kościoła, zebraniem wszystkich już uprzednio znanych środków i typów sztuki”¹¹¹ – pisał poeta. I dalej: „symbolika katakumb, bazylik,

nia, 1812; Stanisław Kostka Potocki, *O sztuce u dawnych czyli Winkelman Polski*, 1815; F. M. Sobieszczański, *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, 1847; J. Kremer, *Kilka słów o epoce w której rozkwitła sztuka bizantyńska*, 1856); więcej na ten temat T. S. Jaroszewski, *Uwagi o stylu bizantyńskim w architekturze polskiej XIX wieku [w:] Kultura i polityka. Wpływ polityki rusyfikacyjnej na kulturę zachodnich rubieży imperium rosyjskiego (1772–1915)*, red. D. Konstantynów, P. Paszkiewicz, Warszawa 1994, s. 76–77.

¹⁰⁶ W. Pol, *Objaśnienia*, s. 75.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 75–76.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 76.

¹⁰⁹ Ibidem. Rozwijając tę myśl, Wincenty Pol pisze: „sztuka gotycka szerząc się, szła od małych rozmiarów do wielkich. Naśladowała w malowaniach na szkle pierwotne mozaiki i miniatury, a w budowie ołtarzy – dyptyki albo złotnicze wyroby relikwiarzy i monstrancji”, ibidem, s. 76–77.

¹¹⁰ „Trudno by sobie było inaczej wytłumaczyć to zjawisko, dlaczego się sztuka gotycka w tak różnych krajach równocześnie rozwinięła w tym samym duchu, w tym samym kierunku, podług tych samych tradycyjnych typów, a jednakowoż z taką różnorodnością, gdybyśmy dla niej nie przyjęli jednego źródła wspólnego pochodzenia, a takim były owe miniaturowe malowidła w księgach liturgicznych, kalendarze i utensylia kościelne”, ibidem, s. 76. Jednocześnie Pol odrzucał dawne przekonanie o arabskiej genezie gotyku, choć przyznawał, że sztuka mauretańska wywarła istotny wpływ na formy gotyku hiszpańskiego, ibidem, s. 76, 78.

¹¹¹ Ibidem, s. 80.

bizantyńskich kościołów i miniaturowych malowideł przybiera w gotycyzmie olbrzymie rozmiary”¹¹². „Często nawet widzimy całe kościoły na słowach psalmu zbudowane lub na cytacie z Pisma Świętego, słowem mówiąc wszystko jest z ducha poczęte, a upostaciowane środkami sztuki”¹¹³. A zatem symbolizm właściwy religii chrześcijańskiej, rozwijany w kolejnych epokach, znalazł najpełniejsze ucieleśnienie w gotyckiej katedrze¹¹⁴, której program przestrzenny i poszczególne części stanowiły, w przekonaniu Pola, „widzialny wyraz rzeczy niewidzialnych”, plastyczną kwintesencję ewangelicznego przekazu. I tak, idąc śladem współczesnych mu autorów, poszukujących w teologii i eklezjologii podstaw dla symbolicznej wykładni form świątyni gotyckiej¹¹⁵, Pol interpretował jej krzyżowy plan jako wyobrażenie Chrystusa ukrzyżowanego i jego zbawczej ofiary, „błękitne stropy [...] gwiazdami zasiane” odczytywał jako „strop nieba”, w „dwunastu filarach kościoła” widział „dwunastu apostołów”, korpus nawowy, zestawiany z łodzią Piotrową, był dla niego figurą „powszechnego Kościoła”, a kaplice symbolizowały „pojedyncze epizody w dziejach Kościoła”¹¹⁶. Nakreśliwszy obraz gotyku jako okresu przepojonego żarliwością religijną, uduchowieniem, spirytualizmem, Pol konkludował: „w tej tedy tak skończonej epoce sztuki chrześcijańskiej przychodzi Wit Stwosz”¹¹⁷. W ten sposób poeta, podążając tropem Hegla, jednoznacznie wskazał na związek między osiągnięciami artystycznymi rzeźbiarza a duchem czasów, w których przyszło mu tworzyć.

W zaprezentowanych powyżej rozważaniach Pola dotyczących gotyku brak jakiegokolwiek refleksji na temat akcentowanego już wówczas w literaturze zachodniej, konstrukcyjnego wymiaru architektury ostrołukowej. Jednak najwięcej

¹¹² Ibidem, s. 76.

¹¹³ Ibidem, s. 78.

¹¹⁴ Podobny pogląd wyrażał Wilhelm Lübke: „Katedra ostrołukowa z wysokości historycznego punktu widzenia przedstawia się jako najwyższe wcielenie ducha chrześcijaństwa średniowiecznego. Można by rzec, iż połączyły się wszystkie siły owych przedziwnych wieków, by się ujawnić w jednej z najświetniejszych po wszystkie czasy kreacji sztuki”, cyt. za: K. Matuszewski, *O estetycznym i dziejowym znaczeniu ostrołukowej architektury*, Inżynieria i Budownictwo, 1882, nr 12, s. 127.

¹¹⁵ Spośród dziewiętnastowiecznych publikacji omawiających symbolikę chrześcijańskich kościołów należy wymienić m.in. G. Helmsdörfer, *Christliche Kunstsymbolik und Ikonographi. Eine Versuch die Deutung und ein besseres Verständnis der kirchlichen Bildwerke des Mittelalters zu erleichtern*, Frankfurt/M. 1839; J. Görres, *Der Dom von Köln und das Münster von Strasburg* [!], Regensburg 1842; M. L'abbé Godard Saint-Jean, *Essai sur le symbolisme architectural*, Bulletin Monumental, 13, 1847; J. Łepkowski, *Kościół katolicki zewnątrz i wewnątrz oraz nieco o krzyżach*, Juliusza Wildta Kalendarz Powszechny, 1861; J. Kreuser, *Der christliche Kirchenbau, seine Geschichte, Symbolik, Bildnerei nebst Andeutungen für Neubauten*, Regensburg 1865. Więcej o studiach nad symboliką architektury sakralnej, podejmowanych w XIX stuleciu, zob. W. Bałus, *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku* (w druku); idem, „La Cathédrale” Joris-Karla Huysmansa a mit katedry gotyckiej, Przegląd Humanistyczny, 4, 2007, s. 89–107.

¹¹⁶ W. Pol, *Objaśnienia*, s. 77.

¹¹⁷ Ibidem, s. 81.

zastrzeżeń w historiograficznym wykładzie poety budzi niewyodrębnienie przezeń romanizmu jako osobnej epoki stylowej, a w związku z tym włączenie dzieł powstających w Europie między XI a XIII wiekiem w obręb stylu bizantyńskiego i przekonanie, że gotyk był bezpośrednim „spadkobiercą” sztuki bizantyńskiej:

Ten sam łańcuch tradycji, który wiąże kościół katakumb z kościołem bazylik, wiąże także bizantyńską sztukę z gotyzmem. Stopniowe przejście jednej w drugą dałoby się pojedynczymi gmachami, pojedynczymi liniami, a nawet ozdobami oznaczyć, tak iż w jednym i tym samym kościele częstokroć znajdują się oba style połączone ze sobą, albo wyrażają się przejścia jednego w drugi [...]. Główna różnica leży właściwie w użyciu środków artystycznych: i nie w kragłym, ani ostrym łuku, ale w wyższym podniesieniu ducha, pełnego artystycznej twórczości, która w gotyckim dojrzała, wcielając wszelkie poprzednie style i tradycje¹¹⁸.

A więc, w opinii Pola, to styl bizantyński, przybywszy do naszego kraju wraz z chrześcijaństwem, legł u początków polskiej sztuki, to wschodnie ikony, czczone nad Wisłą od najdawniejszych czasów, zapoczątkowały tradycję rodzimego malarstwa¹¹⁹. I właśnie „swojskość” dzieł sztuki bizantyńskiej, mocno splecionych z duchem polskiej religijności, sprawia, zdaniem poety, że nawet w czasach mu współczesnych wciąż silnie przemawiają do serc prostego ludu¹²⁰.

Tak postrzegana periodyzacja dziejów sztuki średniowiecznej stanowiła wówczas anachronizm na gruncie nauki zachodnioeuropejskiej¹²¹, co jednak ciekawe,

¹¹⁸ Ibidem, s. 80–81. Podobnie w opisie kościoła Franciszkanów po restauracji przeprowadzonej przez Kremera Pol używa terminu „bizantyński” na określenie wprowadzonych do wnętrza elementów romańskich, a znany poecie z wielu polskich świątyni tzw. styl przejściowy, tj. romańsko-gotycki, nazywa bizantyńsko-gotyckim, zob. [W. Pol], *Historia kościoła XX Franciszkanów*, s. 433.

¹¹⁹ To, co powiedziano powyżej, nie oznacza, że Pol był zwolennikiem propagowanej przez Wacława Aleksandra Maciejewskiego tezy o pierwotnej chrystianizacji Polski za pośrednictwem Kościoła wschodniego. Maciejewski dowodził, iż w Polsce jeszcze przed rokiem 966 rozpowszechnił się obrządek słowiański, wyparty dopiero przez ponowny chrzest kraju, przeprowadzony w obrządku łacińskim, a będący owocem strategicznej polityki Mieszka I i jego małżeństwa z Dąbrówką (*Pamiętnik o dziejach, piśmiennictwie i prawodawstwie Słowian [...]*, t. I, Petersburg–Lipsk 1839). Spór, jaki wywiązał się na bazie tej koncepcji między Maciejewskim i Lelewel (Polska wieków średnich czyli w dziejach narodowych polskich postrzeżenie, t. II, Poznań 1847), odbił się szeroką dyskusją w ówczesnych kręgach naukowych i musiał być znany Polowi. W świetle *Objaśnień* Pol bliższy zdaje się być stanowisku Lelewela, a „bizantyński” oznacza dla niego tyle, co „wczesnośredniowieczny”. Więcej o kontrowersji Maciejewski–Lelewel, jej kulturowych uwarunkowaniach i konsekwencjach zob. M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006, s. 98–108.

¹²⁰ Wysoką ocenę malarstwa bizantyńskiego Pol zaprezentował także we wspomnianym esejie *O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym* (1839). „Cudowne” ikony bizantyńskie, otoczone kultem już przez naszych przadków, przeciwstawiał poeta „obcym”, „uczonym”, tj. nowożytnym malowidłom sakralnym: „lud nie pojmował tajemnej mowy tych nowych obrazów, nie przywiązywał do nich wiary i temu to przypisać należy, iż dotąd jeszcze w powszechności większe sprawia wrażenie i prawdziwszą cześć obudza obraz prostego malarza, który wiernie przedstawia wyobrażenie Matki Boskiej Częstochowskiej lub Pana Jezusa Milatyńskiego, niż obraz najdoskonalszego mistrza z czasów Rafaela”, zob. W. Pol, *O malarstwie*, s. 369–371.

¹²¹ Termin „styl romański” pojawił się po raz pierwszy w pracach badaczy francuskich. Już w roku 1818 Ch. de Gerville użył go na określenie budownictwa powstającego w Europie do końca XII wieku, genetycznie wywodzącego się z architektury zachodniorzymskiej i odróżnionego w ten

wciąż jeszcze sytuowała się w głównym nurcie polskiej refleksji nad chronologią i terminologią stylów. Wprawdzie już w latach 40. XIX wieku przyjaciel Pola, Karol Kremer, podjął próbę wprowadzenia do rodzimego piśmiennictwa pojęcia „styl romański” (*Niektóre uwagi o ważności zabytków sztuk pięknych na naszej ziemi*, 1849), ale przez następne dziesięciolecie nowa nomenklatura stosowana była jedynie przez jego brata Józefa Kremera¹²². Określenie styl „bizantyński” w odniesieniu do zabytków zaliczanych dziś do epoki romańskiej funkcjonowało więc m.in. w pracach Franciszka Maksymiliana Sobieszczańskiego¹²³, publikacjach Aleksandra Przeździeckiego i Edwarda Rastawieckiego¹²⁴, a nawet we wczesnych studiach Józefa Łepkowskiego¹²⁵ oraz Władysława Łuszczkiewicza¹²⁶, późniejszego pioniera badań nad sztuką romańską w Polsce¹²⁷.

sposób od budownictwa „bizantyńskiego”, związanego z greckim kręgiem kulturowym. Tak rozumiana definicja „romanizmu” opublikowana została w 1825 roku przez ucznia Gerville’a, Arcisise de Caumonta, na łamach „Mémoires de la Société des Antiquaires de la Normandie” (*Essai sur l’architecture religieuse du Moyen Age*), a następnie spopularyzowana we Francji przez słynną „klasyfikację” zabytków, opracowaną przez Commission des Monuments Historiques (1840). W Niemczech dość długo panowało zamieszanie terminologiczne odnośnie do stylów średniowiecza, będące refleksem dyskusji na temat pochodzenia form nadreńskich katedr. Zamiast pojęcia „styl romański”, używano tu takich określeń, jak „styl lombardzki” (np. J. D. Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*, Göttingen 1798–1808), „bizantyński” (S. Boisserée, *Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln*, Stuttgart 1823–1832; C. L. Stieglitz, *Beiträge zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst*, Leipzig 1834, t. 1; C. A. Heideloff, *Der kleine Byzantiner. Taschenbuch des byzantinischen Baustyles*, Nürnberg 1837) lub „romańsko-bizantyński” (L. von Klenze, *Anweisung zur Architectur des christlichen Cultus*, München 1834). Przelomem stała się praca F. Kuglera *Handbuch der Kunstgeschichte* (Stuttgart 1842), dzięki której stopniowo dokonała się recepcja terminu „styl romański” w piśmiennictwie niemieckim, a później także austriackim (zob. np. H. Hübsch, *Die Architektur und ihr Verhältnis zur heutigen Malerei und Skulptur*, Karlsruhe 1847; C. Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*, Düsseldorf 1843–1864; F. v. Quast, *Die romanischen Dome des Mittelrheins zu Mainz, Speier, Worms*, Berlin 1853; C. Rösner, *Über die Grundzüge des romanischen und gotischen Kirchenbaustyles*, Wien 1853). Więcej na ten temat m.in. A. Mann, *Die Neuromanik. Eine rheinische Komponente im Historismus des 19. Jahrhunderts*, Köln 1966, s. 101–106; G. Germann, *Gothic Revival in Europe and Britain. Sources, Influences and Ideas*, London 1972, s. 45–51; K. Curran, *The Romanesque Revival. Religion, Politics and Transnational Exchange*, Pennsylvania State University 2003, s. 10, 17–20.

¹²² Zob. np. J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 3, s. 488; idem, *Kilka słów o epoce*, Kraków 1856, s. 11; idem, *Podróż do Włoch*, t. 2, Wilno 1859, s. 51–52.

¹²³ F. M. Sobieszczański, *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, t. 1, Warszawa 1847, s. 49; idem, *Wycieczka archeologiczna w niektóre strony guberni radomskiej odbyta w miesiącu wrześniu 1851*, Warszawa 1852, s. 32.

¹²⁴ A. Przeździecki, E. Rastawiecki, *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia pod koniec wieku XVII w dawnej Polsce*, seria I, Warszawa–Paryż 1853–1855 (brak paginacji).

¹²⁵ J. Łepkowski, *Ułomek z podróży archeologicznej po Galicji odbytej w r. 1849*, Biblioteka Warszawska, 1850, s. 201, 425–426.

¹²⁶ W. Łuszczkiewicz, *Wiadomość o zabytku architektury bizantyńskiej w klasztorze w Jędrzejowie*, „Czas”, 1856, nr 156, s. 2.

¹²⁷ Więcej na ten temat U. Bęczkowska, *Karol Kremer*, s. 196–200. Warto dodać, że anachroniczne poglądy na temat stylu bizantyńskiego, prezentowane przez polskich badaczy, znalazły

Kolejnym epokom stylowym nie poświęcił już Pol w swych pismach większej uwagi, odnotowując jedynie, że „renesansa, która gotycyzm wyparła, tradycje kościelnej sztuki gwałtownie przerwała”¹²⁸, a oświecenie, „pełne zwątpienia i szalu”, „odrywając [sztukę] od źródła Bożego pochodzenia”, uczyniło ją „niepłodną” i doprowadziło do „największego upadku”¹²⁹. W tej sytuacji „ciężką pracę i ciężkie zadanie mają artyści XIX wieku, biorąc w spuściznie wiek XVIII z całym jego pogaństwem”. Muszą bowiem „ocucić serca [...] ożywić je i rozgrzać dla prawd religijnych”¹³⁰, odnaleźć zagubiony język sztuki chrześcijańskiej, zdolnej zaspościć, tak głęboko odczuwaną przez współczesnych poecie, tęsknotę za wzniosłością, duchowością, spirytualizmem¹³¹.



Wincenty Pol – bardziej dyletant niż znawca sztuki, poruszający problemy artystyczne jakby na marginesie głównego nurtu swojej literackiej i naukowej twórczości, piszący o nich z romantyczną emfazą i patriotycznym zacięciem – ma niewątpliwe zasługi w dziedzinie opieki nad polskimi zabytkami. Aktywnie współokreślał bowiem program prac Oddziału Archeologii Towarzystwa Naukowego Krakowskiego w ich najbardziej „heroicznej” fazie, gdy, w zastępstwie nieistniejącego państwa i jego instytucji, Towarzystwo podjęło ambitne zadanie

odzwierciedlenie w ówczesnej praktyce budowlanej. Na przykład Edward Raczyński, wznosząc przy katedrze poznańskiej Złotą Kaplicę, pomyślaną jako mauzoleum Mieszka I i Bolesława Chrobrego, wybrał dla niej styl bizantyński, w przekonaniu, że „odpowiada wiekowi”, w którym żyli owi władcy, a „użycie każdego innego [stylu] byłoby – jak pisał fundator – wykroczeniem przeciw prawidłom chronologii”, zob. Z. Ostrowska-Kęłbowska, *Złota Kaplica – pomnik narodu* [w:] *Funkcja dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin – listopad 1970*, Warszawa 1972, s. 303.

¹²⁸ W. Pol, *Objaśnienia*, s. 81. Odmawiając renesansowi religijnego charakteru i dostrzegając w nim powrót do pogańskiej sztuki antyku, Pol reprezentował postawę dominującą w dziewiętnastowiecznej literaturze (tak np. August Reichensperger, Georg Heckner, Antoni Brykczyński). Obok niej zaznaczyło się jednak stanowisko przeciwne, którego zwolennicy podkreślali chrześcijańską naturę renesansu, uznając go za kontynuację średniowiecza (tak przede wszystkim Hegel, a za nim m.in. Józef Kremer i Filip Pokutyński). Więcej na temat ambiwalentnego traktowania renesansu w XIX wieku W. Bałus, *Przeciw nagości i pogaństwu. O przyczynach nieakceptacji renesansu w teorii i historii sztuki sakralnej wieku XIX* [w:] *Magistro et Amico amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, Kraków 2002, s. 125–127. Zob. też U. Bęczkowska, *Karol Kremer a Józef Kremer: o obecności koncepcji estetycznych autora „Listów z Krakowa” w praktyce architektonicznej i konserwatorskiej krakowskich budowniczych połowy XIX wieku* [w:] *Józef Kremer (1806–1875)*, s. 332, 338.

¹²⁹ W. Pol, *Objaśnienia*, s. 65–66.

¹³⁰ Ibidem, s. 66.

¹³¹ O dokonującym się w I połowie XIX wieku odchodzeniu od oświeceniowego racjonalizmu i sceptycyzmu na rzecz poszukiwania transcendencji oraz o związanej z tym procesem restauracji katolicyzmu i odnowie liturgii zob. J. L. Rogier, G. de Bertier de Sauvigny, J. Hajjar, *Historia Kościoła*, t. 4: 1715–1848, Warszawa 1987, s. 260–297.

stworzenia substytutu „Muzeum Narodowego”, powołało rodzaj „prywatnej” służby konserwatorskiej, objęło patronatem akcję powszechnej inwentaryzacji dzieł sztuki dawnej z terenu całej Polski, a także zainicjowało pionierskie badania nad historią i specyfiką rodzimej kultury. Równocześnie pisma Pola, poświęcone problematyce artystycznej, dzięki plastyczności i sugestywności języka nie tylko budziły zainteresowanie dla zapomnianych, niszczących pamiątek wielkiej przeszłości narodowej, ale i zarysowały horyzont powszechnych wyobrażeń na temat kierunku oraz mechanizmu przemian, jakie dokonały się w sztuce na kolejnych etapach dziejów. Nie należy także zapominać, że poglądy Pola, dziś odczytywane jako naiwne i anachroniczne, podzielane były przez najważniejszych przedstawicieli ówczesnych elit intelektualnych, a ich autora dość powszechnie uważano za autorytet w sprawach artystycznych i chętnie ulegano jego wpływowi. Pisma Pola można więc też postrzegać jako wykładnik stanu świadomości polskich środowisk naukowych i konserwatorskich w połowie XIX stulecia, a w związku z tym – traktować jako klucz do rekonstrukcji zaznaczających się w nich postaw i przekonań.