

Różne były drogi do historii sztuki pokolenia tzw. przybranych uczniów Mariana Sokołowskiego, które poprzedziło pierwszych regularnych absolwentów kształconych przy jego katedrze działającej od r. 1882. Dla Jerzego Mycielskiego początek owej drogi stanowiła historia. Urodzony w r. 1856, wnuk malarki i wybitnej kolekcjonerki Walerii ze Stroynowskich Tarnowskiej, siostrzeniec Stanisława Tarnowskiego, wyrósł w środowisku o bogatych tradycjach i szerokich zainteresowaniach intelektualnych. Studia na Uniwersytecie Jagiellońskim rozpoczął w r. 1873. Jego mistrzami byli wybitni przedstawiciele krakowskiej szkoły historycznej: Józef Szujski, Stanisław Smolka i Wincenty Zakrzewski. Przez całą młodość, a i lata dojrzałe, pozostawał również pod bezpośrednim wpływem Stanisława Tarnowskiego, w znacznym stopniu dzieląc jego zapatrywania polityczne i historiozoficzne. Od początku studiów Mycielski skierował swe zainteresowania ku historii nowożytnej Polski, doktoryzując się w r. 1878 na podstawie rozprawy pt. *Ambasador polski na dworze hiszpańskim*, dotyczącej legacji Jana Dantyszka na dwór Karola V. Studia kontynuował jeszcze przez następny rok akademicki, słuchając w Wiedniu wykładów profesorów Büdingera, Zeissberga i Thausinga, a już w r. 1881 habilitował się po przedłożeniu pracy *Kandydatura Hozjusza na biskupstwo krakowskie w r. 1548 i 1549*. W r. 1884 został wybrany na współpracownika Komisji Historycznej Akademii Umiejętności oraz objął po Tarnowskim redakcję „Przeglądu Polskiego”, który miał prowadzić aż do likwidacji w r. 1914. W ten sposób młody uczony zyskał ustaloną pozycję w krakowskim świecie naukowym i literackim.

W latach 1881—1894 Mycielski wykładał jako docent na Uniwersytecie Jagiellońskim, zajmując się głównie historią polityczną i obyczajową wieków XVII i XVIII, jednocześnie wiele publikując, przede wszystkim na łamach „Przeglądu Polskiego”.

Od roku mniej więcej 1883 w jego zainteresowaniach coraz więcej miejsca zajmowała historia sztuki, co wiązało się m.in. z udziałem w przygotowaniu wystawy na 200-lecie odsieczy wiedeńskiej; Mycielski opracował dział malarstwa i tkanin. Rozwój nowych zainteresowań był z pewnością podsycany przez intensywnie działające środowisko Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności oraz przez wpływ Sokołowskiego. Kolejne prace Mycielskiego, wyrastające często z na poły dziennikarskich opracowań dla „Przeglądu Polskiego”, coraz częściej dotyczyły problemów artystycznych, pojawiły się również pierwsze komunikaty naukowe, wygłaszane na posiedzeniach Komisji Historii Sztuki, na której współpracownika został on wybrany w r. 1895. W r. 1894 Mycielski uzyskał rozszerzenie habilitacji na historię sztuki i rozpoczął wykłady uniwersyteckie z tej dziedziny od omówienia dziejów malarstwa w Polsce w XVIII i XIX wieku, którym się właśnie intensywnie zajmował, współpracując z Janem Bołzem Antoniewiczem i Marianem Sokołowskim przy organizacji wystawy lwowskiej oraz przygotowując jej recenzję, która rozrosła się pod jego piórem w ponad 700-stronicowe dzieło. Dzięki tej książce Mycielski został w r. 1897 tytularnym, a dwa lata później płatnym profesorem nadzwyczajnym. Profesurę zwyczajną osiągnął w r. 1910, a z Uniwersytetem pozostał związany aż do ostatnich miesięcy przed śmiercią w r. 1928, uzyskując *veniam legendi* po osiągnięciu wieku emerytalnego.

Równolegle postępowała jego kariera w Akademii Umiejętności, której członkiem-korespondentem został w r. 1902, a członkiem rzeczywistym w r. 1914. Ponadto w latach 1911—1928 sprawował funkcję zastępcy przewodniczącego Komisji Historii Sztuki. W r. 1920 objął prezesurę powstałego w Krakowie efemerycznego Polskiego Związku Historyków Sztuki, który wskrzeszony w r. 1934 istnieje do dziś jako Stowarzyszenie Historyków Sztuki.

Oprócz działalności na Uniwersytecie i w Akademii Mycielski zaznaczył się na polu ochrony zabytków oraz organizacji życia artystycznego. Był członkiem różnych ciał konserwatorskich, tak austriackich, jak i — po odzyskaniu niepodległości — polskich. W r. 1902 walczył przyczynił się do powstania oraz objął prezesurę Towarzystwa Opieki nad Polskimi Zabytkami Kultury i Sztuki, które do czasu wybuchu I wojny światowej, a także w pierwszych latach powojennych, prowadziło szeroką akcję konserwatorską tak w dziedzinie architektury, jak i malarstwa, organizując i częściowo finansując konserwację obrazów ze zbiorów prywatnych i kościelnych. Niezwykle szerokie kontakty rodzinne i towarzyskie Mycielskiego były przy tym bardzo użyteczne, tak w akcjach interwencyjnych (dzięki jego przyjaźni z następcą tronu, arcyksięciem Franciszkiem Ferdynandem udało się np. uratować pałac Krzysztofory oraz budynki przy kościele św. Idziego w Krakowie), jak i w odnajdywaniu godnych opieki zabytków malarstwa oraz zdobywaniu funduszy na ich odnowienie, przeprowadzane zazwyczaj u A. Hausera w Berlinie oraz u W. Pochwalskiego w Krakowie. Odnowione obrazy były periodycznie udostępniane publiczności na wystawach, których aż 18 urządził Mycielski w pałacu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, wydając przy tym odpowiednie katalogi. Mycielski brał również udział w międzynarodowych akcjach wystawienniczych, organizując dział polski na monachijskiej wystawie zabytków Wschodu w r. 1910, a rok później na wystawie portretu włoskiego we Florencji. Sam był zapalonym kolekcjonerem, gromadząc poważne, choć nieco przypadkowe zbiory.

Oprócz tego, jak już wspomniano, przez 30 lat pełnił funkcję redaktora „Przeglądu Polskiego” — czołowego organu kół konserwatywnych, pisywał również dla „Czasu”, prowadząc na jego łamach m.in. kronikę towarzyską. Był przez wiele lat znaną postacią Krakowa, a związane z jego pochodzeniem i środowiskiem, otwarcie głoszone poglądy konserwatywne, w połączeniu z podkreślaną przez pamiętnikarzy dzieciinną wprost naiwnością charakteru, czyniły zeń łatwy cel żartów krakowskiej bohemy (z którą zresztą żył w obustronnej przyjaźni), a niekiedy i niewybrednych ataków prasy brukowej.

Istnieje jeszcze jeden aspekt działalności Mycielskiego, stanowiący przy tym, jak sądzę, klucz do właściwego zrozumienia całości jego poglądów i postawy. Po wybuchu I wojny światowej, powstaniu Legionów i zarysowaniu się możliwości odzyskania niepodległości, zarzucił on w znacznym stopniu pracę naukową i dydaktyczną na rzecz pracy w NKN (gdzie znów przydały się jego szerokie międzynarodowe kontakty) oraz opieki nad legionistami i ich rodzinami.

Dorobek Jerzego Mycielskiego obejmuje łącznie z pracami historycznymi ponad sto pięćdziesiąt pozycji drukowanych. Jako historyk sztuki wyspecjalizował się w ba-

daniach nad malarstwem, tak polskim, jak i obcym. O wiele rzadziej zajmował się architekturą, rzeźbą czy rzemiosłem artystycznym, jakkolwiek obszerną rozprawę poświęcił np. dawnym formom do opłatków, co wymagało nie tylko wyjścia poza ścisłą specjalność, ale i rzadkiego w tym czasie zrozumienia dla wytwórczości o charakterze ludowym.

W większości przypadków impuls do powstania pracy stanowiło odnalezienie nieznanego zabytku lub odkrycie archiwalne. Trzy obszerne książki były pierwotnie zamierzone jako recenzje z wystaw. Pomimo sprecyzowanych zainteresowań i niewątpliwej pasji nie widać natomiast u Mycielskiego konsekwentnego programu badawczego, a właściwe motywy jego działania leżały, jak się zdaje, w sferze odmiennej niż dążenie do poznania naukowego jako celu samego w sobie.

Wśród prac Mycielskiego jest wiele pozycji cennych i aktualnych do dziś, są jednak i takie, które budziły zastrzeżenia już w chwili ich publikacji. Mycielski z pewnością pisał zbyt wiele i zbyt pośpiesznie. Prace zaplanowane jako recenzje lub artykuły stawały się obszernymi rozprawami. Siłą rzeczy często brakowało czasu na właściwe wyważenie sądów, selekcję i weryfikację materiału. Takie postępowanie było szczególnie charakterystyczne dla Mycielskiego w latach 1890—1900, kiedy to szeroko korzystał z łamów swego „Przeglądu Polskiego”. Z czasem zwrócił się niemal wyłącznie ku najwyższemu ceniłemu wydawnictwom Akademii Umiejętności, popadając przy tym często w przeciwną skrajność: po ustnym wygłoszeniu referatu i opublikowaniu streszczenia nie był w stanie przygotować do druku właściwego tekstu pracy. Sygnalizując ową niesystematyczność naukową, trzeba jednak pamiętać o szczególnej sytuacji, w jakiej znajdował się polski historyk sztuki w owym czasie, a szczególnie człowiek pokroju Mycielskiego, jak najdalszy od typu regularnie pracującego uczonego uniwersyteckiego, pełen entuzjazmu i naiwności, bombardowany na każdym kroku przez nowe odkrycia, prośby o ekspertyzę, czy wręcz konieczność ratowania zabytku. Nie można się dziwić, że gorączkowa praca, polegająca na ogłaszaniu i opisie swych znalezisk, przeważała u niego nad głębszą refleksją. W pracach Mycielskiego na każdym kroku czuje się z jednej strony przytłaczający ciężar ogromu czekających na wykonanie zadań, z drugiej zaś radość odkrywcy, wciąż natrafiającego na nieznanne dotąd zjawiska. W bogactwie nagromadzonego materiału tkwi też do dziś główna wartość jego prac. Po szczególnie dziewiczym terenie stąpał on w swych badaniach nad malarstwem polskim. Jego główna książka *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce* miała wprawdzie oparcie w doskonałym katalogu wystawy lwowskiej opracowanym przez Bóloza Antoniewicza, ale i tak stanowiła owoc olbrzymiego trudu przy opisie przedstawionego materiału, połączonego z samodzielnym wkładem w charakterystyki poszczególnych artystów oraz powiązanie sytuacji polskiej z szeroko zarysowanym tłem europejskim. Mycielski zdawał sobie przy tym doskonale sprawę ze słabszych stron swej pracy, jej zbytnej rozwlekłości i szybkiego zestarzenia się wielu zawartych w niej sądów. Owo starzenie się książki było jednak związane w znacznym stopniu z szybkim rozwojem badań nad epoką, dla których stanowiła ona przecież jedną z głównych podstaw. Pomimo to i dzisiaj można w niej natknąć bardzo interesujące myśli i oceny, np. zaskakująco trafną charakterystykę Piotra

Michałowskiego, nie mówiąc już o jej znaczeniu jako kompendium wiedzy o zapomnianych często artystach, które dezaktualizuje dopiero wydawany obecnie przez Instytut Sztuki PAN *Słownik artystów polskich*.

Szczególne znaczenie miały badania Mycielskiego nad portretem polskim, od pierwszych prac związanych z wystawą w r. 1883, poprzez liczne komunikaty ogłaszane na łamach „Sprawozdań z Prac Komisji Historii Sztuki”, aż po wielkie wydawnictwo zbiorowe z lat 1911—1914 i wspólną ze Stanisławem Wasylewskim książkę o polskich portretach Elżbiety Vigée-Lebrun. Pasjonowało go również zagadnienie związków sztuki polskiej z zagranicą, tak jeżeli chodzi o działalność artystów polskich w innych krajach, jak i o zabytki obce w Polsce. Był np. głównym „twórcą” postaci Aleksandra Kucharskiego, pierwszy zwrócił uwagę na obrazy Pittoniego w kościele Mariackim oraz szerzej zajął się kaliskim *Zdjęciem z krzyża* z warsztatu Rubensa. Bardzo interesujące uwagi poświęcił polskiej legendzie *Lisowczyka* Rembrandta ze zbiorów Tarnowskich w Dzikowie. Z prac dotyczących innych dziedzin sztuki na uwagę zasługuje wczesna rozprawa o płytach nagrobnych arcybiskupów gnieźnieńskich, a także materiały archiwalne dotyczące skarbców Piastów mazowieckich i Batorych oraz zamku w Brzeżanach. Pożyteczna praca, po raz pierwszy omawiająca szerzej drezdeński szkicownik architektoniczny Giovanniego Battisty Gisleniego, jest niestety zupełnie błędna w swej warstwie interpretacyjnej, w związku z przyjęciem za Gurlittem tradycyjnej atrybucji na rzecz Gaetano Chiaveriego. Trzeba jednak pamiętać, że podobne rysunki Gisleniego były interpretowane mylnie jeszcze niemal pół wieku później, a szkicownik drezdeński związano z nim dopiero na przełomie lat 50. i 60.

Zajęty gorączkową działalnością praktyczną na różnych polach, Mycielski nie miał zacięcia teoretyka. Nie pozostawił po sobie sformułowanego *explicito credo* dotyczącego istoty zjawisk artystycznych oraz celów i metod historii sztuki. Wprawdzie trzykrotnie w czasie swej kariery uniwersyteckiej, w latach 1900/01 i 1915/16 podejmował wykłady określone jako *Wstęp do historii sztuki (ogólne pojęcia architektury, rzeźby, malarstwa)*, jednakże wobec braku jakichkolwiek materiałów nie można określić nawet ich dokładnego zakresu tematycznego. Źródłami pozwalającymi na częściową rekonstrukcję jego poglądów, zainteresowań i metod są więc przede wszystkim prace szczegółowe, nieliczne wypowiedzi zanotowane przez pamiętnikarzy, tematyka zajęć uniwersyteckich oraz pozostawione zbiory.

Wyszedłszy od historii, Mycielski dysponował szeroką erudycją w tej dziedzinie, która siłą rzeczy pojawia się również w jego pracach z historii sztuki. Była to przy tym erudycja szczególnego rodzaju, w znacznym stopniu anegdotyczna, oparta na znakomitej pamięci, przede wszystkim jeżeli chodzi o powiązania genealogiczne. Sprawia ona na czytelniku owo charakterystyczne, typowe dla literatury historycznej wieku XIX wrażenie bezpośredniości, niemal osobistego kontaktu z omawianą postacią. Mycielskiemu, jak to zresztą sam stwierdził, brakowało przy tym systematyczności, co przy dziennikarskiej łatwości pisania i szerokich możliwościach publikacji powodowało, że w jego pracach, poza budzącą zaufanie erudycyjną fasadą, trafiają się sądy powierzchowne, a nawet luki w dokumentacji i literaturze przedmiotu.

Prace Mycielskiego mają z reguły rozbudowane tło historyczne, wydaje się jednak, że raczej osadzał on dzieło sztuki w zewnętrznych ramach historii, niż traktował je jako powstały organicznie symptom określonej sytuacji. W ten sposób, w jego analizach dzieł malarstwa pojawia się niepokojąca luka pomiędzy rozbudowaną anegdotą, a atrybucją i skrótową, koneserską oceną wartości artystycznej. Luki tej nigdy nie wypełniła w zupełności wykształcona metoda nowoczesnego historyka sztuki.

Właściwą pasją Mycielskiego było odszukiwanie i określanie obrazów. Znając doskonale wszystkie niemal wielkie muzea europejskie, a dzięki swemu pochodzeniu i kontaktom stale obcując z wybitnymi dziełami sztuki w rękach prywatnych, niewątpliwie wyrobił sobie z czasem znaczną biegłość oka, szczególnie jeżeli chodzi o malarstwo polskie wieków XVIII i XIX. Stosował przy tym chętnie koneserskie chwytły atrybucyjne. Wiele jego atrybucji było bardzo trafnych, co miało duże znaczenie dla uporządkowania stanu wiedzy o krajowych zasobach malarstwa, tkwiącej wówczas w gęstej mgłę ignorancji i fałszywych tradycji. Często okazywał się jednak zbyt optymistą, traktując jako oryginały stosunkowo łatwe do rozszyfrowania repliki i kopie. Czasami przez wiele dziesięcioleci podtrzymywał ewidentnie błędną opinię, np. uparcie wierząc w autorstwo van Dycka w stosunku do *Miłosiernego Samarytanina* ze zbiorów podhoreckich, w rzeczywistości dzieła Jordaensa. W tym przypadku pewną rolę mogła jednak odegrać długoletnia przyjaźń z autorem owej błędnej atrybucji, Abrahamem Brediussem, późniejszą ofiarą sławnego podstępu van Meegerena.

Wydawałoby się, że dobra znajomość historii i biegłość koneserska mogły stanowić, szczególnie na przełomie wieków XIX i XX, wystarczającą podstawę metodologiczną dla historyka sztuki. Tak jednak nie było, a historia sztuki dzięki Sokołowskiemu, a z czasem i jego uczniom z Pagaczewskim na czele, uzyskała już w nauce polskiej tego okresu daleko posuniętą autonomię celów i metod. Z braków Mycielskiego w tej dziedzinie zdawali sobie sprawę jego współcześni. Stawały się one szczególnie widoczne, gdy wychodził on w swych pracach poza sferę bezpośrednich zainteresowań. O ile bowiem radził sobie dobrze na typowo koneserskim terenie malarstwa nowożytnego, uzyskał znacznie słabsze rezultaty, gdy spróbował swych sił jako badacz sztuki gotyckiej. Brak uniejętności właściwego zastosowania analizy formalnej i porównawczej fatalnie odbił się na wynikach jego — przez wiele lat przygotowywanej — rozprawy o rzekomo krakowskich początkach twórczości Jana Polaka, monachijskiego malarza przełomu wieków XV i XVI, czego nie omieszkął mu wytknąć młodszy o pokolenie recenzent, ks. Szczęsny Dettloff. Nawet wzrastające z biegiem czasu doświadczenie nie wpłynęło szerzej na unowocześnienie metod badawczych Mycielskiego. Praca o Janie Polaku pochodzi właśnie z ostatnich lat jego życia, a porównanie jego opracowania portretów z wystawy r. 1883 oraz późniejszych o ponad czterdzieści lat uwag na temat polskich portretów E. Vigée-Lebrun nie zdradza zasadniczych różnic w podejściu do przedmiotu badań.

Bardzo interesująco przedstawiają się przebijające przez prace Mycielskiego jego poglądy estetyczne oraz ocena znaczenia i wartości poszczególnych kierunków i epok w dziejach sztuki. Wychowany w kulcie dla bohaterskich czasów wieku XVII, od dzie-

ciństwa obcując w domu rodzinnym matki z arcydziełem Rembrandta, nie przeszedłszy przy tym przez akademicki kurs estetyki klasycznej, nie musiał Mycielski czekać na kopernikański przewrót Riegla, by uznać równouprawnienie różnorodnych systemów artystycznych. Zauważał oczywiście następującą w jego czasach ewolucję smaku, sam jednak od początku nie wahał się przy wyborze. Ujmując dzieje nowożytnej sztuki europejskiej w swoiste dialektycznych kategoriach dwóch przeplatających się tendencji: akadenizmu dążącego do realizacji piękna idealnego i naśladowującego naturę realizmu, zdecydowanie stał po stronie tego ostatniego. Wyżej cenił odkrywcze i spontaniczne malarstwo włoskiego *Quattrocenta* od klasycyzmu XVI wieku, co godził zresztą z kultem dla Rafała. Zdecydowanie odrzucał malarstwo włoskie wieku XVII, czemu trudno się dziwić przy ówczesnym stanie wiedzy, wysuwającej na pierwszy plan postacie cłkiwych klasyków w rodzaju Guida Reniego, Carla Dolciego czy Carla Marat-ty, z pominięciem najbardziej wartościowych dokonań malarstwa barokowego. Za główny nurt sztuki europejskiej tej epoki uważał malarstwo Północy, wysoko ceniąc tak barok Rubensa i jego kręgu, jak i mieszczański realizm Holendrów.

Jeżeli chodzi o sztukę wieku XIX, na której temat miał okazję do szerszej wypowiedzi, recenzując wystawę powszechną z r. 1889, był przekonany o bezwzględnym prymacie Francji. W odniesieniu do tej epoki częściej zawodziło go jednak wyczucie, które pozwoliło mu na zbudowanie tak trafnego i w wielu punktach zbieżnego z dzisiejszym systemu widzenia malarstwa wieków XV—XVIII. Na ogół cenił romantyków z Géricault i Delacroix, choć szczególną sympatią darzył, nie najbardziej szczęśliwie, religijne malarstwo Delaroche'a oraz twórczość malarzy „wojskowych” jak Horace Vernet, Raffet i Charlet (związana z głębokim kultem dla wojska i munduru dobra znajomość dzieła tych zapomnianych dziś artystów pozwoliła mu przy tym na sformułowanie wielu trafnych uwag na temat genezy sztuki Michałowskiego). Entuzjazmował się pejzażem szkoły barbizońskiej, choć jej kontynuację widział w twórczości trzeciorzędnych malarzy jak Barau, Bernier, Cesbron, Adan, Yon i Zuber, a zupełnie nie zauważył impresjonistów (którzy co prawda nie byli szerzej reprezentowani na paryskiej wystawie). Trudność zastosowania do sztuki XIX wieku wykształconych na dawniejszym malarstwie kryteriów prowadziła zapewne do oskarżenia Courbета o trywialność, zdecydowanej krytyki Maneta oraz nazywania arcyakademickiego, choć posługującego się naturalistycznymi efektami, wojskowego malarstwa drugiej połowy stulecia, w osobach Meissoniera, Alphonse'a de Neuville czy Detaille'a „jedną z najczystszych, najpodnioślejszych chwał malarstwa francuskiego po wszystkie czasy”. W ten sposób wizja rozwoju malarstwa ubiegłego stulecia pióra człowieka, który jeszcze znał i cenił pompierów, stanowi, przy wszystkich oczywistych lukach i potknięciach, bardzo interesującą lekturę, szczególnie w okresie podejmowania prób nowego spojrzenia na akademizm XIX wieku i wskrzeszenia w związku z tym zapomnianych postaci i pojęć krytycznych.

Malarstwo polskie ocenia Mycielski według dwóch podstawowych kryteriów. Pierwszym z nich był stosunek do sztuki europejskiej, rozumiany głównie jako miara poprawności i wartości artystycznej. Nadążanie za europejskimi prądami nie wystar-

czało jednak do uzyskania w pełni pozytywnej oceny; np. Czechowicz, Chodowiecki i Siemiradzki zostali uznani za kosmopolitów, pomimo pozytywnego osądu wartości formalnych ich dzieł. Drugie kryterium, postulat narodowego charakteru malarstwa, stanowił nie zawsze łatwy do uchwycenia spłot wątków tematycznych i cech formalnych, mających decydować o odrębności i niezależności sztuki polskiej. Był on oczywiście odbiciem trwających od dziesięcioleci sporów o sztukę narodową, jednakże o ile większość postępujących się tym terminem krytyków traktowała go jako postulat teoretyczny, Mycielski zastosował go na szeroką skalę do materiału historycznego. Główna linia malarstwa narodowego przebiegała według niego od Norblina, przez Orłowskiego i Michałowskiego, by szczyt swego rozwoju i pełną niezależność osiągnąć (co było poglądem powszechnie uznawanym) w twórczości Matejki i Grottgera. Poglądy Mycielskiego były więc tylko częściowo oryginalne, nie sposób jednak nie zauważyć, że wyznaczona przez niego linia sztuki narodowej pokrywa się, niezależnie od historiozoficznych niuansów, z polskimi „malowanymi dziejami” według Miecysława Porębskiego, co dobrze świadczy o trafności jego koncepcji. Jednocześnie Mycielski nie stosował kryterium narodowego mechanicznie i sama polskość tematyki w pełni go nie zadowalała. Wyraźne zastrzeżenia zgłaszał np. w stosunku do arcy polskich malarzy Brandta i Juliusza Kossaka, którego charakterystyka jest o wiele lepiej wyważona niż przesadne superlatywy zawarte we współczesnej niemal książce Stanisława Witkiewicza. Druzgocącej krytyce poddany został natomiast January Sucho-dolski, pomimo tak ulubionej przez Mycielskiego patriotyczno-wojskowej tematyki jego malarstwa.

Mycielski wielokrotnie wyrażał przekonanie, że początek rozkwitu malarstwa polskiego nastąpił około r. 1860. Z charakterystyczną dla siebie skromnością książkę swą, zamkniętą na tej dacie, potraktował jako swego rodzaju prehistorię okresu największych osiągnięć, rezygnując taktownie z analizy twórczości Matejki, opracowywanej równolegle przez Stanisława Tarnowskiego.

Na temat sztuki przełomu wieków XIX i XX Mycielski szerzej się nie wypowiadał. Kult dla Matejki i Grottgera nie przesłonił mu jednak nowych zjawisk, które uczyniły z Krakowa jedno z najżywszych w tym czasie centrów życia artystycznego w Europie. Utrzymywał pewne stosunki z Wyspiańskim, któremu ułatwił druk w „Przeglądzie Polskim” jednego z pierwszych utworów literackich. Szczególnie cenił Jacka Malczewskiego, który portretował go dwukrotnie w latach 1903 i 1915 (ów drugi wizerunek, wspólny z ówczesnym pułkownikiem Legionów Michałem Żymierskim, znany również jako *Dwa pokolenia*, Mycielski uważał za wybitne osiągnięcie artystyczne). W swych zbiorach posiadał liczne obrazy i rysunki artystów pokolenia Młodej Polski.

Tematyka wykładów uniwersyteckich Mycielskiego była w znacznym stopniu funkcją jego zainteresowań badawczych. Początkowo najczęściej zajmował się malarstwem polskim i północnoeuropejskim XVII—XIX wieku, rzadziej sztuką włoską, którą zaczął uwzględniać szerzej dopiero po odejściu Mariana Sokołowskiego. Często poświęcał wykłady monograficzne wybitnym indywidualnościom, jak Rembrandt,

Velázquez, Tycjan, Michał Anioł czy Rafael. Na teren sztuki średniowiecznej zapuszczał się tylko wyjątkowo. Prowadził również ćwiczenia praktyczne, polegające głównie na wyrabianiu umiejętności atrybucji oraz komentowaniu dawnych tekstów dotyczących sztuki. Podobnie jak to miało miejsce z niektórymi książkami Mycielskiego, również i jego wykłady jak gdyby wymykały się spod kontroli, rozrastając się w trwa-ające przez kilka semestrów cykle. Wykłady Mycielskiego niewątpliwie miały duże znaczenie dla studiujących, otwierając przed nimi szerokie perspektywy sztuki europejskiej. Własnej szkoły jednak nie stworzył, a wśród kilkunastu osób, które uzyskały doktoraty pod jego kierunkiem, najwybitniejsze indywidualności to Mieczysław Skrudlik, Maria Gutkowska-Rychlewska oraz Tadeusz Dobrowolski.

Dla uzupełnienia charakterystyki Jerzego Mycielskiego należy przypomnieć, że reprezentował on rzadki w Polsce typ historyka sztuki-kolekcjonera. Gromadzenie dzieł sztuki było jego prawdziwą pasją. Jego mieszkanie przy Rynku Głównym przypominało nie tyle muzeum, ile przepełniony magazyn muzealny. Dzięki zapisom na rzecz różnych krakowskich instytucji muzealnych zbiory te zachowały się w znacznym stopniu do dzisiaj. Z liczącej 460 pozycji kolekcji malarstwa i rysunku, przekazanej Zamkowi Królewskiemu na Wawelu, po stratach wojennych istnieje wciąż połowa. Miniatury w liczbie 43 znajdują się w krakowskim Muzeum Narodowym, a 154 ryciny — w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Biblioteka i zbiór fotografii, stanowiące warsztat naukowy historyka sztuki, trafiły do Zakładu (obecnie Instytutu) Historii Sztuki UJ.

Wyraźnie eklektyczna, nawet jak gdyby przypadkowa zawartość kolekcji świadczy o tym, że powstawała ona pod wpływem impulsów, nie zaś według wytyczonego z góry programu. Jej poziom jest więc nierówny. Obok obiektów naprawdę wybitnych, jak niderlandzka *Madonna z Dzieciątkiem* z wieku XV, portret męski Jana Lievensa, *Porwanie Sabinek* Eugène'a Delacroix oraz pewnej liczby rysunków znanych malarzy, zawierała również wiele pozycji słabszych, a nawet falsyfikaty. Nie zabrakło w niej oczywiście przykładów dzieł ulubionych malarzy wojskowych: H. Verneta, Charleta i Raffeta. Bogato reprezentowana przez obrazy i rysunki była twórczość artystów polskich lub z Polską związanych od Lubienieckich, Louisa de Silvestre i Czechowicza, przez Lampiego, Grassiego, Wojniakowskiego, Orłowskiego, Hadziwiewicza, Michałowskiego, Suchodolskiego (!), Kaplińskiego, Siemiradzkiego, Matejkę i Grottgera, aż do Malczewskiego, Fałata i Wyspiańskiego, którego olejny obraz przedstawiający *Śmierć matki* Mycielski zakupił od wdowy po śmierci artysty. Osobną liczną grupę stanowią wykonywane przez różnych artystów rysunkowe portrety oficerów i żołnierzy Legionów Polskich. Wśród miniatur, obok kilku przykładów dzieł znanych artystów polskich, jak Wincenty de Lesseur, Stanisław Marszałkiewicz i Jan Reychan, większość stanowią prace szkół obcych, w znacznym stopniu anonimowe. Podobny, nieco przypadkowy charakter ma kolekcja rycin, której najbardziej interesującym obiektem jest miedzioryt *Bachanalia* Mantegni.

Zakończenie w tym miejscu charakterystyki Mycielskiego byłoby niewątpliwie dla niego krzywdzące. Utrwaliłoby obraz uczonego płodnego i zasłużonego, ale nie-

co powierzchownego, a jednocześnie człowieka pełnego śmiesznośtek, którego nie można potraktować w pełni poważnie. Byłaby to jedynie część prawdy, nie biorąca pod uwagę wszystkich uwarunkowań historycznych, które uformowały jego osobowość. Mycielski był z pewnością postacią anachroniczną, przenosząc poza próg 2. ćwierci wieku XX mentalność i poglądy ukształtowane w głębi poprzedniego stulecia. Jego młodość i studia przypadły na okres rozkwitu konserwatywnej ideologii stańczykowskiej, którą współtworzyli jego profesorowie. Przez dziesiątki lat pozostawał pod prężnym wpływem wybitnej, ale przytłaczającej i despotycznej indywidualności Stanisława Tarnowskiego. Wyrósłszy w środowisku arystokratyczno-konserwatywno-katolickim, w pełni zaaprobował jego poglądy, sam zresztą przyczyniając się do ich utrwalenia jako redaktor „Przeglądu Polskiego”. Fakt, że ów konserwyzm Mycielskiego przejawiał się często nie, jak w przypadku Tarnowskiego, w spoistym systemie myślenia historycznego i politycznego, a w zainteresowaniach genealogią i kulcie dla domów panujących, był już związany z wielokrotnie podnoszoną dzieciinną naiwnością, która jako cecha wrodzona, a nikomu nie przynosząca szkody, nie powinna podlegać ocenie negatywnej. Trzeba jednocześnie pamiętać, że ów przekonany konserwatysta odznaczał się wystarczającą giętkością umyslową, by docenić artystyczną i intelektualną rangę kpiącej sobie z jego osoby krakowskiej awangardy. Był on nawet inspiratorem wizyty Stanisława Tarnowskiego na spektaklu Zielonego Balonika, wydarzenia pieczętującego tak typowe dla ówczesnego Krakowa współzycie konserwy z bohemą.

W dziedzinie historii sztuki był samoukiem, a niedostatki metodologii dzielił z większością badaczy swego pokolenia. Nie należy o nich zapominać, ale i nie powinny one przesłaniać głębokiej kultury, erudycji i prawdziwego zaangażowania w sprawę ulubionej dyscypliny. Historia sztuki stanowiła dla niego przede wszystkim kwestię pasji. Nie sądzę nawet, by traktował ją jako zawód, z wyjątkiem może ostatnich lat życia, kiedy uposażenie profesorskie było podstawą jego skromnej egzystencji. Zgodnie z tradycją jego czasu i jego środowiska działalność naukowa, dydaktyczna czy edytorska oznaczała realizację obowiązku patriotycznego. Postawa ta nie była bynajmniej sprzeczna z lojalnością wobec Austrii. Zarzut lojalizmu, wysuwany często wobec całego galicyjskiego ruchu konserwatywnego, rozpina linię owej koncepcji pomiędzy dwoma biegunami: odżegnania się od zbrojnych prób odzyskania niepodległości i poparcia udzielonego proaustriackiej początkowo idei Legionów. Niezależnie od oceny problemów szczegółowych nikt jednak nie może zarzucić politykom galicyjskim działania wbrew interesom narodowym, a dzisiaj jest oczywiste, że program wprowadzony przez nich w życie zapewnił społeczeństwu polskiemu maksymalne w ówczesnych warunkach korzyści polityczne i niebywały rozkwit kultury. Jerzy Mycielski, o ile nie współtworzył, to brał udział w realizacji programu konserwatywnego. W znacznym stopniu identyfikował swe środowisko z całym narodem, potępiał powstania, przyjaźnił się z austriackim następcą tronu, przyjmował austriackie odznaczenia, jednocześnie jednak całą jego działalność prześiąknięta była duchem patriotycznym. Rezultat naukowy nie był celem ostatecznym, a tylko wkładem w ra-

towanie i upowszechnianie kultury narodowej. Właśnie entuzjazm dla wszystkiego co polskie prowadził często Mycielskiego do zbyt optymistycznych, a nawet wewnętrznie sprzecznych ocen. Jak dalece historia sztuki była dla niego tylko jedną z dróg pracy dla dobra ojczyzny, świadczy wzmiankowany już fakt odsunięcia jej na dalszy plan na rzecz działalności politycznej i charytatywnej w czasie I wojny światowej. Dotychczasowy przeciwnik walki zbrojnej o niepodległość wziął w miarę swych sił pełny udział w tworzeniu ostatniego i ostatecznie zwycięskiego ogniwa jej tradycji. Tylko pamiętając o zarysowanych tu szerszych aspektach poglądów i działalności Jerzego Mycielskiego sprawiających, że jego pracę historyka i historyka sztuki należy traktować raczej jako służbę niż zawód, a wyniki tej pracy — jako środek, a nie ostateczny cel, możemy ocenić jego dorobek tak, jak na to zasługuje.

Jan K. Ostrowski