

ADAM MAŁKIEWICZ
UNIwersytet Papiński Jana Pawła II

JULIAN PAGACZEWSKI (1874–1940)

Julian Pagaczewski urodził się 14 stycznia 1874 roku w Krakowie jako syn Juliana (1830–1877), właściciela małego browaru na Kleparzu, i Michaliny z Zarewiczów (1837 lub 1840–1924)¹. Po samobójczej śmierci ojca opiekę nad małym chłopcem i jego matką objął dziadek macierzysty Ludwik Zarewicz (1812–1890), z wykształcenia prawnik, z zawodu urzędnik skarbowy, a z zamiłowań starożytnik, autor kilkunastu prac historycznych, w tym szczególnie cennych, opartych na źródłach w archiwum bielańskim, studiów nad kamedulami w Rzeczypospolitej².

Niewątpliwie pod jego wpływem Pagaczewski zamierzał zostać historykiem, toteż podejmując w roku 1893 studia na Uniwersytecie Jagiellońskim, zapisał się na seminaria Wincentego Zakrzewskiego i Stanisława Smolki, uczestniczył też w zajęciach prowadzonych przez Anatola Lewickiego i Stanisława Krzyżanowskiego³. Ale już w I semestrze roku 1894/95 zaliczył wykład Mariana Sokołowskiego o Tycjanie i prowadzone przezeń ćwiczenia terenowe (po 1 godz./tyg.), w II semestrze uczestniczył we wszystkich jego zajęciach (w sumie 8 godz./tydz.), a od następnego roku akademickiego słuchał też wykładów Jerzego Mycielskiego, historyka, który w roku 1894 uzyskał rozszerzenie habilitacji na historię sztuki. Poczynając więc od II roku studiów Pagaczewskiego, ich głównym przedmiotem stała się historia sztuki, a jego mistrzem został Marian Sokołowski (1839–1911), twórca polskiej uniwersyteckiej historii sztuki jako jej pierwszy profesor, powołany w roku 1882 na nowo utworzoną w Krakowie katedrę tej specjalności⁴. W latach 1896–1901 był asystentem Sokołowskiego; podczas studiów wiele dały mu też kontakty z Władysławem Łuszczkiewiczem (1828–1900), malarzem historycznym, profesorem Szkoły Sztuk Pięknych, współzałożycielem i dyrektorem Muzeum Narodowego, pierwszym w Polsce nowoczesnym historykiem sztuki, któremu towarzyszył w badaniach kościoła św. Andrzeja w Krakowie, a przy tej okazji wymyślił m.in. temat własnej dysertacji doktorskiej.

¹ O Pagaczewskim zob. przede wszystkim: A. B o c h n a k, *Julian Pagaczewski*, „Prace Komisji Historii Sztuki PAU”, VIII, 1939–1946, s. 225–232 (tamże, s. 232–237: A. B o c h n a k, J. S z a b l o w s k i, *Spis ogłoszonych drukiem rozpraw, komunikatów i artykułów Juliana Pagaczewskiego*); A. B o c h n a k, *Historia sztuki w Uniwersytecie Jagiellońskim*, [w:] *Studia z dziejów Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 1967 (= *Zeszyty Naukowe UJ. Prace Historyczne*, XVI), s. 234–237; A. B o c h n a k, *Historia sztuki*, [w:] *Polska Akademia Umiejętności. Nauki humanistyczne i społeczne*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 242–244; i d e m, *Julian Pagaczewski* [w:] *Stulecie Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1882–1982)*, red. L. K a l i n o w s k i, Warszawa–Kraków 1990 (= *Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki*, XIX), s. 51–59 (szersza i opatrzona przypisami wersja biogramu w *Polskim słowniku biograficznym*, XXV, 1980, s. 16–19); A. M a ł k i e w i c z, *Julian Pagaczewski (1874–1940): nauczyciel doskonały*, [w:] i d e m, *Z dziejów polskiej historii sztuki. Studia i szkice*, Kraków 2005, s. 143–148 (szersza i opatrzona przypisami wersja artykułu [w:] *Uniwersytet Jagielloński. Złota księga Wydziału Historycznego*, red. J. D y b i e c, Kraków 2001, s. 201–205). – O stosunkach rodzinnych zob. J. L o h m a n, *Pagaczewscy*, „Kraków. Magazyn Kulturalny”, 1984, nr 3 s. 48–50.

² O Zarewiczu M. i M. F l o r k o w s c y, *Kameduli*, Kraków 2005, zwł. s. 150–154; niestety autorzy nie zawsze podają źródła informacji.

³ O przebiegu studiów Pagaczewskiego informuje jego indeks w teczce osobowej (Kraków, Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, S. II 619).

⁴ L. K a l i n o w s k i, *Marian Sokołowski* [w:] *Stulecie Katedry...*, s. 11–35.



Stanisław Wyspiański, *Portret Juliana Pagaczewskiego*, 1904,
Kraków, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego (depozyt Muzeum Narodowe w Warszawie)

Po ukończeniu w roku 1898 studiów i po uzyskaniu absolutorium w roku 1900 Pagaczewski w roku 1901 rozpoczął pracę zawodową, najpierw na stanowisku zastępcy kustosa, potem kustosa, w Muzeum Narodowym, którego dyrektorem – w miejsce zmarłego Łuszczkiewicza – został wtedy jego nieco starszy kolega Feliks Kopera (1871–1952). Dziesięć lat trwający staż muzealny pozwolił mu pogłębić znajomość różnorodnych technik artystycznych i umiejętność drobiazgowej analizy dzieła sztuki, wymagającej ciągłego bezpośredniego z nim kontaktu, a zdobyte wówczas doświadczenie okazało się przydatne, gdy po latach objął kierownictwo uniwersyteckiego Muzeum Sztuki i Archeologii (obecnie Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego).

Dopiero w roku 1908 Pagaczewski zakończył przewód doktorski, otwarty już w roku 1903 na podstawie dysertacji opublikowanej rok wcześniej⁵. Ponadpięciolatnie przewlekanie przewodu (dwugodzinny egzamin z historii sztuki i historii powszechnej odbył się 23 I 1904; godzinne rygorozum z filozofii – dopiero 21 X 1908; promocja następnego dnia) zdaje się świadczyć o przesadnym perfekcjonizmie i zbyt krytycznej samoocenie doktoranta, a może nawet o jego neurastenicznym usposobieniu⁶. Habilitował się już w roku 1909 na podstawie pracy o krakowskiej działalności Baltazara Fontany oraz wykładu o początkach barokowej architektury w Krakowie⁷. Po habilitacji wyjechał na dłuższy stypendialny pobyt w Niemczech, Francji, Szwajcarii i Włoszech (wcześniej wyjeżdżał na krótko do Niemiec, Czech i na Węgry)⁸.

⁵ J. P a g a c z e w s k i, *Jaselka krakowskie*, „Rocznik Krakowski”, V, 1902, s. 94–137. – Akta przewodu doktorskiego: Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, W.F. II 478 (m.in.: podanie Pagaczewskiego o otwarcie przewodu – 17 VI 1903; recenzja Sokołowskiego – 12 VII 1903; dopisek recenzyjny Wilhelma Creizenacha – 13 X 1903; protokoły egzaminów).

⁶ T. D o b r o w o l s k i, *Wspomnienia o Zakładzie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1917–1922* [w:] *Stulecie Katedry...*, s. 154: „podejrzewałem go o zaburzenia neurasteniczne”.

⁷ J. P a g a c z e w s k i, *Baltazar Fontana w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, X, 1909, s. 1–50. – Akta przewodu habilitacyjnego: Kraków Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, W.F. II, 121 (m.in.: podanie o dopuszczenie do habilitacji – 17 III 1909; recenzja Sokołowskiego – 1 VI; recenzja Mycielskiego – 4 VI; ocena kolokwium 28 X i wykładu 30 X).

⁸ Własnoręczna autobiografia Pagaczewskiego z 4 VI 1929 (Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, S. II 619).

Jako docent prywatny Pagaczewski w roku akademickim 1910/1911 prowadził zajęcia uniwersyteckie w zastępstwie chorego Sokołowskiego, a po jego śmierci (25 III 1911) od początku roku akademickiego związał się etatowo z uniwersytetem, rezygnując równocześnie z pracy w Muzeum Narodowym. W roku 1917 uzyskał tytuł profesora nadzwyczajnego⁹, a w 1921 – zwyczajnego¹⁰. Tym samym na uniwersytecie powstała w roku 1917 druga katedra historii sztuki, obok tej, którą po śmierci Mariana Sokołowskiego objął Jerzy Mycielski (1856–1929)¹¹. Jednak to właśnie Pagaczewski, a nie – starszy odeń niemal o pokolenie – Mycielski, stał się faktycznym kontynuatorem Sokołowskiego i główną postacią krakowskiej historii sztuki¹². W roku 1927 został powołany na członka korespondenta Polskiej Akademii Umiejętności, a w 1934 na jej członka czynnego. Członek Komisji Historii Sztuki PAU (do 1917 AU) od roku 1902, w roku 1933 objął po śmierci Stanisława Tomkowicza jej prezesurę; na tym stanowisku szczególną troską otoczył wydawnictwa komisji. W tymże roku, w wyniku reformy ministra wyznań religijnych i oświecenia publicznego Janusza Jędrzejewicza, wśród innych uległa likwidacji katedra Pagaczewskiego, a on sam został przeniesiony na przedwczesną emeryturę¹³. Ta krzywdząca decyzja administracyjna o niewątpliwie politycznym podłożu, odcinająca Pagaczewskiego od dydaktyki, pozwoliła mu skupić się na pracy naukowej, toteż właśnie wtedy – mimo nasilającej się choroby serca – powstały jego najważniejsze dzieła. Zmarł 13 listopada 1940 w Ciężkowicach (pow. tarnowski).

Badania naukowe podejmował już jako student; poczynając od roku 1896 przedstawiał na posiedzeniach Komisji Historii Sztuki Akademii liczne krótkie komunikaty, które później publikował w „Sprawozdaniach Komisji Historii Sztuki” VI (1900) i VII (1902), a często też – z mniejszym opóźnieniem, ale zwykle w mocno skróconej formie – w „Sprawozdaniach z Czynności i Posiedzeń Komisji Akademii Umiejętności”¹⁴. Wśród najwcześniejszych przeważały komunikaty o tematyce kamedulskiej, oparte na pozostałych po Zarewiczu wypisach z archiwum bielańskiego, później coraz częściej były to krótkie prace własne. Pagaczewski chętnie opracowywał dotąd nieznaną nauce dzieła sztuki, dzięki technice wykonania stojące na pograniczu sztuk przedstawiających i rzemiosła artystycznego, a wiele jego ustaleń w tym zakresie przez dziesięciolecia zachowało aktualność¹⁵.

⁹ Podstawą nominacji była praca: J. P a g a c z e w s k i, *Gobeliny z herbem Pogoń w Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie*, „Prace Komisji Historii Sztuki PAU”, I, z. 1, 1917, s. 67–87, a dodatkowo: i d e m, *Skarbiec klasztoru PP. klarysek przy kościele św. Andrzeja w Krakowie*, „Sprawozdania Komisji Historii Sztuki”, VIII, z. 2, 1912, s. CCCXXXVIII–CCCLIV – zob. podpisany przez Mycielskiego wniosek komisji o wystąpienie do ministerstwa o nominację dla Pagaczewskiego oraz pismo austriackiego K.k. Ministerium für Kultus und Unterricht z 3 XII 1917 o powołaniu na stanowisko decyzją cesarza z 26 XI (Archiwum UJ, S. II 619).

¹⁰ Podstawą nominacji były prace: J. P a g a c z e w s k i, *Częstochowa* (przeznaczona dla wydawnictwa *Polnische Landsitze* – niepubl.), i d e m, *Ze studiów nad polskim gobelinnictwem*, „Prace Komisji Historii Sztuki PAU”, I, z. 2, 1919, s. 151–183, a przede wszystkim: i d e m, *Materiały do architektury warszawskiej za Augusta II i Augusta III w archiwach drezdeńskich* (katalog blisko 200 rysunków projektowych i widoków architektury – niepubl.; materiały w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie) – zob. opinia komisji dołączona do wniosku rady wydziału z 21 IV 1920 o mianowanie oraz pismo ministra wyznań religijnych i oświecenia publicznego M. Rataja do J. Pagaczewskiego z 6 VII 1920 z informacją o mianowaniu go przez Naczelnika Państwa profesorem zwyczajnym z ważnością od 1 IV 1921 (Archiwum UJ, S. II 619).

¹¹ J. K. O s t r o w s k i, *Jerzy Mycielski jako historyk sztuki* [w:] *Stulecie Katedry...*, s. 33–50.

¹² O tym, że Sokołowski właśnie w Pagaczewskim widział swego następcę, pisze Mycielski we wniosku komisji (zob. przyp. 9).

¹³ Pismo min. J. Jędrzejewicza do Pagaczewskiego z 26 IX 1933 r. przenoszące go w stan nieczynny z dniem 30 IX tego roku, a na emeryturę od 1 X 1934 r. (Archiwum UJ, S. II 619). – Ta decyzja była reakcją na silne zaangażowanie się Pagaczewskiego w walkę o autonomię uniwersytetów, zob. J. P a g a c z e w s k i, *W sprawie samorządu szkół akademickich*, [w:] *W obronie wolności szkół akademickich*, Kraków 1933, s. 188–192.

¹⁴ Ze względu na znaczną objętość tomów „Sprawozdań Komisji” do t. VII (1902) szczegółowy indeks dodano w roku 1906, a dwa ostatnie tomy składały się nawet z trzech elementów (materiały i rozprawy; sprawozdania z posiedzeń zawierające komunikaty; indeks), drukowanych w znacznych odstępach czasu (t. VIII: 1907–1912–1920; t. IX: 1913–1914–1915); ten system przejęto też w „Pracach Komisji Historii Sztuki PAU”, wydawanych od r. 1917 – zob. L. K a l i n o w s k i, *Dzieje i dorobek naukowy Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Umiejętności 1873–1952 oraz powstanie Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego 1882*, [w:] *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. A. S. L a b u d a, Poznań 1996, s. 27–28. „Sprawozdania z Czynności” natomiast ukazywały się w zeszytach miesięcznych (bez miesięcy wakacyjnych), których 10 składało się na rocznik; tom I obejmował sprawozdania za rok 1896. W bibliografii Pagaczewskiego (B o c h n a k, S z a b l o w s k i, *op. cit.*) chronologiczny układ opiera się na datach publicznej prezentacji prac, a nie na datach ich publikacji; te daty ustaliłem w niniejszej pracy na podstawie danych w rozprawie Kalinowskiego.

¹⁵ Np. określenie miejsca i czasu powstania oraz sposobu dotarcia do Krakowa mozaikowej ikony w klasztorze klarysek; por. J. P a g a c z e w s k i, *Bizantyński obrazek mozaikowy N.P. Marii w kościele św. Andrzeja w Krakowie*, „Sprawozdania Komisji Historii Sztuki”, VII, 1902, s. LXXII–LXXVI i A. Różycka-Bryzek, *Mozaikowa ikona Matki Boskiej Hagiosoritissy w klasztorze ss. klarysek w Krakowie*, [w:] *Magistro et Amico amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesiątce urodzin*, Kraków 2002, s. 405–426.

Pierwszą obszerną rozprawą Pagaczewskiego była dysertacja doktorska z roku 1902 o figurkach jasełkowych w krakowskim klasztorze klarysek¹⁶. Zwyczaj pokazywania szopek w kościołach w okresie Bożego Narodzenia autor ukazał na tle tradycji franciszkańskiej i średniowiecznych misterii, a także w zestawieniu z tego rodzaju dziełami zachowanymi w Europie. Wykorzystując źródła pisane oraz literaturę z dziedziny historii kultury i ludoznawstwa, nadał tym posążkom funkcję symptomu kultury duchowej. Równocześnie świadomie posługiwał się analizą formy badanych obiektów; jego opisy poszczególnych figurek nie tyle rejestrują ich wygląd, ile służą podkreśleniu cech uzasadniających wysnuwane wnioski. Konkluzje odnoszące się do dwóch najcenniejszych figurek z XIV wieku dotyczące datowania, osoby fundatorki i miejsca powstania, wreszcie chronologicznego pierwszeństwa wśród zachowanych europejskich szopek, do niedawna były w pełni akceptowane¹⁷. Nawet weryfikujący ostatnio jego poglądy monografista gotyckich figurek Marek Walczak napisał: „podkreślić należy, że wiele z tych uwag zachowuje aktualność, a cała praca budzi uznanie ze względu na umiejętność obserwacji”¹⁸.

Wybór przez Pagaczewskiego działalności Baltazara Fontany w Krakowie jako przedmiotu rozprawy habilitacyjnej, a początków baroku w architekturze Krakowa jako tematu wykładu habilitacyjnego¹⁹, był wczesnym przejawem zainteresowania sztuką tej epoki w środowisku krakowskim. Nie było to jednak nowe zjawisko; już w roku 1888, a więc współcześnie z podejmowaniem przez niemieckich historyków sztuki rehabilitacji baroku, Sokołowski wygłaszał w Akademii odczyty o barokowych kościołach w Borku i Gostyniu (druk w roku 1891), a w początku XX wieku jego uczniowie doktoryzowali się na podstawie dysertacji o architekturze barokowej (1904 – Emmanuel Swieykowski o rokokowych budowlach w Dukli; 1909 – Franciszek Klein o barokowych kościołach Warszawy)²⁰. Należy podkreślić, że w pracy o Fontanie Pagaczewski powoływał się na książkę Cornelisa Gurlitta *Geschichte des Barockstils in Italien* (1887), a charakteryzując barok, cytował – chyba jako pierwszy w Polsce – dzieło Heinricha Wölfflina *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* (I wyd. 1888). We wspomnieniach ze studiów odbytych w latach 1917–1922 Tadeusz Dobrowolski przywoływał wykłady Pagaczewskiego o architekturze saskiej czasów Augusta Mocnego oraz dyskusje z udziałem profesora o bardzo wówczas aktualnych koncepcjach metodologicznych Heinricha Wölfflina na temat opozycji stylów renesans/barok, w tym o jego najnowszej programowej książce *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915)²¹.

Najważniejsze publikacje Pagaczewskiego w latach po habilitacji dotyczyły tapiserii (m.in. uwzględniane przy jego awansach profesorskich) lub złotnictwa, i w tych zakresach stał się chyba najwybitniejszym polskim specjalistą swoich czasów²². W cytowanej już pracy o gobelinach z herbem Pogoń skupił się na przedstawieniu działalności saskich manufaktur i ich francuskich wzorów, a ten kierunek badań podtrzymał w rozprawie o francuskich gobelinach z historią Aleksandra Wielkiego²³. Równocześnie podjął też studia nad polskim gobelinnictwem, uwieńczone w roku 1929 obszerną książką, wciąż będącą podstawowym opracowaniem tematu²⁴. Dzięki jego wszechstronnej współpracy Heinrich Göbel w 2. tomie 3. części monumentalnego dzieła o tapiseriach mógł zamieścić osobny rozdział o polskich tkaninach tego typu, wprowadzając je do nauki światowej²⁵. Wśród licznych publikacji z dziedziny złotnictwa na uwagę zasługują obszerne syn-

¹⁶ P a g a c z e w s k i, *Jaselka...*

¹⁷ Por. *Pax et bonum. Skarby klarysek krakowskich. Katalog wystawy*, Kraków 1999, s. 80–81 (hasło oprac. A.M. Olszewski).

¹⁸ M. W a l c z a k, *Czternastowieczne figurki jasełkowe w klasztorze klarysek przy kościele św. Andrzeja w Krakowie. Uwagi o stylu, datowaniu, ikonografii i funkeji*, „Modus. Prace z Historii Sztuki”, II, 2001, s. 5–42; tu s. 6 (nieco zmodyfikowana wersja niemiecka artykułu: „Umění”, 51, 2003, z. 3, s. 192–202).

¹⁹ P a g a c z e w s k i, *Baltazar Fontana...* Dwa dalsze zaproponowane tematy wykładu dotyczyły Vignoli i europejskich szopek.

²⁰ A. M a ł k i e w i c z, *Tradycja badań nad barokiem w krakowskim środowisku historii sztuki*, [w:] idem, *Z dziejów...*, s. 126–130. – E. S w i e y k o w s k i, *Studia do historii sztuki i kultury wieku XVIII w Polsce*, t. 1: *Monografia Dukli*, Kraków 1903; F. K l e i n, *O barokowych kościołach Warszawy*, „Sprawozdania Komisji Historii Sztuki”, 8, 1912, szp. CLXXVI–CLXXVII; wcześniej Klein ogłosił monografie krakowskich kościołów św. Anny (1909) i św. Piotra i Pawła (1910).

²¹ D o b r o w o l s k i, *op. cit.*, s. 154.

²² K. S z c z e p k o w s k a - N a l i w a j e k, *Dzieje badań nad dawnym rzemiosłem artystycznym w Polsce. 1800–1939*, Toruń 2005, s. 143–148.

²³ P a g a c z e w s k i, *Gobeliny z herbem...*; idem, *Gobeliny francuskie z historią Aleksandra Wielkiego znajdujące się w Polsce*, „Przegląd Powszechny”, XLIII, 1926, t. 169, s. 129–147 i t. 170, s. 323–330.

²⁴ J. P a g a c z e w s k i, *Ze studiów...*; idem, *Gobeliny polskie*, Kraków 1929.

²⁵ H. G ö b e l, *Wandteppiche*, III. Teil: *Die germanischen und slawischen Ländern*, II, Berlin 1934, s. 245–259 (tekst), 319–320 (przypisy) i il. 202–209; podziękowanie Pagaczewskiemu za liczne cenne informacje i wypożyczenie fotografii – przyp. 1 na s. 319. – Za zwrócenie mi uwagi na ten bardzo ważny pośredni rezultat badań Pagaczewskiego dziękuję dr. Magdalenie Piwockiej. Według Jej opinii, opartej na znajomości chronologii powstania dzieła Göbla, Pagaczewski dostarczał mu materiały już przed publikacją własnej książki (1929).

tetyczne prace o wyrobach z metalu w kościele w Luborzycy, o darach złotniczych Kazimierza Wielkiego, a także monograficzne opracowania relikwiarza Krzyża Świętego w Sandomierzu oraz srebrnych posągów św. Stanisława na Skalce w Krakowie i Matki Boskiej w Wieluniu (niektóre wspólnie z Adamem Bochnakiem)²⁶; dwie prace wymienione jako ostatnie dotyczą właściwie dzieł późnogotyckiej rzeźby, które z rzemiosłem artystycznym łączą tylko materiał i złotnicza technika wykonania. Jak zwykle u Pagaczewskiego przynoszą one więcej, niż zapowiadają ich tytuły; w przypadku książki o zaginionym w czasie ostatniej wojny posągu srebrnym na Skalce mamy do czynienia z wyczerpującym studium średniowiecznej ikonografii św. Stanisława biskupa, z analizą związków formalnych między poświęconymi mu współczesnymi sobie posągiem, tryptykiem w kościele Mariackim i ornatem Kmity w skarbcu katedry, wreszcie z próbą rozwiązania wciąż niejasnego problemu działalności Stanisława Stwosza. Podsumowaniem jego badań nad rzemiosłem artystycznym stała się książka przygotowywana wspólnie z Adamem Bochnakiem, uczniem, asystentem, współpracownikiem i przyjacielem, zredagowana przez tego ostatniego i wydana jego staraniem niemal dwadzieścia lat po śmierci mistrza²⁷.

Dwie chyba najważniejsze, a na pewno najdojrzalsze rozprawy Pagaczewskiego powstały w ostatnich latach jego aktywności. Obie są monografiami nowożytnych rzeźbiarzy czynnych w Polsce – Michałowicza i Fontany, w obu autor powrócił do tematów podjętych przed dziesięcioleciem. Monografia Jana Michałowicza z Urzędowa z roku 1937 nawiązała do wcześniejszego o trzydzieści pięć lat artykułu, będącego pierwszą naukową próbą całościowego ujęcia twórczości artysty²⁸. Krytycznie analizując wcześniejsze atrybucje, zarówno swoje, jak i innych autorów, Pagaczewski ustalił listę własnoręcznych dzieł Michałowicza powszechnie do dziś akceptowaną; późniejsze próby poszerzenia *oeuvre* artysty są przedmiotem dyskusji. Również zaproponowane przez niego datowanie tych prac tylko w niewielkiej części bywa kwestionowane. Jednak główny nacisk położył monografista na określenie stylu i genezy sztuki mistrza. Stwierdzenie, iż styl Michałowicza jest wypadkową z jednej strony włoskich form architektonicznych i rzeźbiarskich, wyuczonych w warsztatach artystów czynnych w Krakowie około połowy XVI wieku, a z drugiej – przejętych za pośrednictwem grafiki wzorów dekoracyjnych i ornamentalnych o proveniencji włoskiej (Sebastiano Serlio) i – przede wszystkim – niderlandzkiej (zwłaszcza Cornelis Floris), nie podlega wątpliwości. Trafność ustaleń co do zasadniczych problemów twórczości Michałowicza spowodowała, że ten artysta nie doczekał się dotąd nowej monografii²⁹. Rozprawa może być nadto wzorem dyscypliny badawczej, subtelnej analizy formy i wykorzystania bogatego materiału porównawczego. Jakby dopełnieniem badań Pagaczewskiego nad krakowską rzeźbą XVI wieku miała być opublikowana równocześnie z poprzednią, a napisana wspólnie z Karolem Estreicherem rozprawa o rzekomym pobycie Jana Marii Padovana w Rzymie³⁰. Jednak tym razem w wyniku niektórych błędnych założeń wstępnych subtelna analiza materiału artystycznego nierzadko doprowadzała autorów do niezbyt uprawnionych wniosków.

Z kolei nową pracę o Baltazarze Fontanie Pagaczewski napisał w niemal trzydzieści lat po rozprawie habilitacyjnej³¹. Już sam tytuł tej wcześniejszej rozprawy wskazuje na jej czysto historyczny charakter: głównym celem autora było możliwie pełne ukazanie dorobku sztukatora w Polsce. Ale nawet w niej badacz wykazał się umiejętnością analizy formalnej, która pozwoliła mu przypisać Fontanie kilka dekoracji stiukowych niemających źródłowego potwierdzenia autorstwa. Ponowne podjęcie tematu Pagaczewski uzasadnił tym, że

²⁶ A. B o c h n a k, J. P a g a c z e w s k i, *Zabytki przemysłu artystycznego w kościele parafialnym w Luborzycy*, Kraków 1925; eide m, *Dary złotnicze Kazimierza Wielkiego dla kościołów polskich*, „Rocznik Krakowski”, XXV, 1933, s. 15–95; eide m, *Relikwiarz Krzyża Świętego w katedrze sandomierskiej*, „Prace Komisji Historii Sztuki PAU”, VII, 1937, s. 1–22; J. P a g a c z e w s k i, *Posąg srebrny św. Stanisława w kościele oo. paulinów na Skalce w Krakowie*, Kraków 1927; i d e m, *Madonna wieluńska*, „Przegląd Powszechny”, R. XLV, 1928, t. 177, s. 145–181.

²⁷ A. B o c h n a k, J. P a g a c z e w s k i, *Polskie rzemiosło artystyczne wieków średnich*, Kraków 1959. – O stosunku Pagaczewskiego do najbliższego ucznia świadczy drukowana dedykacja jego monografii Jana Michałowicza: „Adamowi Bochnakowi, towarzyszewi pracy, poświęca autor”.

²⁸ J. P a g a c z e w s k i, *Nagrobek arcybiskupa Uchańskiego w Łowiczu i dzieła Jana Michałowicza z Urzędowa*, „Sprawozdania Komisji Historii Sztuki”, VII, 1902, szp. CLXI–CLXVII; i d e m, *Jan Michałowicz z Urzędowa*, „Rocznik Krakowski”, XXVIII, 1937, s. 1–84.

²⁹ Wydana w serii „Klejnoty sztuki polskiej” bogato ilustrowana książka: E. K o z ł o w s k a - T o m c z y k, *Jan Michałowicz z Urzędowa*, Warszawa 1967, choć wnosi pewne trafne spostrzeżenia i dyskusyjne propozycje, ma jednak charakter pracy popularyzatorskiej o ograniczonym zakresie rozważań.

³⁰ K. E s t r e i c h e r, J. P a g a c z e w s k i, *Czy Jan Maria Padovano był w Rzymie?*, „Rocznik Krakowski”, XXVIII, 1937, s. 139–167.

³¹ J. P a g a c z e w s k i, *Baltazar Fontana...*; i d e m, *Geneza i charakterystyka sztuki Baltazara Fontany*, „Rocznik Krakowski” XXX, 1938, s. 1–48.

„podana podówczas [w roku 1909] charakterystyka twórczości Fontany mogła być tylko ogólnikowa. Rozrost literatury dotyczącej sztuki barokowej, jaki potem nastąpił, a zwłaszcza ogłoszenie dużego materiału zabytkowego z tej epoki, umożliwiają dziś dokładniejsze wniknięcie w istotę jego sztuki i wyjaśnienie jej genezy”³². Bogatą literaturę przedmiotu i publikowany materiał ilustracyjny autor w pełni wykorzystał w drugiej rozprawie, zgodnie z tytułem poświęconej problematyce stylu artysty – jego charakterystyce i genezie. Dokonana w niej analiza formy artystycznej dzieł Fontany odznacza się wyjątkową precyzją, subtelnością i trafnością drobiazgowych spostrzeżeń, pozwalających uchwycić istotę osobistego stylu twórcy, a bogactwo znakomitej polszczyzny, ekspresyjnej, ale niepopadającej w manierę ozdobności i pozbawionej nadmiernej emfazy, nadaje charakterystykom moc przekonywania. W tej rozprawie Pagaczewski ukazał opanowanie rozległego materiału porównawczego, obejmującego prace Berniniego i jego rzymskich współpracowników i kontynuatorów: Ercole Ferraty, Giovanniego Antonia Marięgo, Francesca Mocchiego, Antonia i Oreste Raggich; za mistrza Fontany, którego twórczość oceniał na równi z dziełami rzymskich berninistów, warunkowo uznał Ferratę. Wyniki Pagaczewskiego przez ponad półwiecze doczekały się tylko drobnych uzupełnień; na większą skalę wzbogacił je dopiero Mariusz Karpowicz w monografii artysty, po raz pierwszy w równym stopniu obejmującej polską i morawską (wcześniej badaną w zasadzie tylko przez czeskich uczonych) działalność sztukatora³³. Ale i ten autor o pracy swego poprzednika napisał: „Rozprawa wskazywała na rzymskie wykształcenie Baltazara (...) oraz podkreślała suwerenny w stosunku do architektury charakter dekoracji stiukowej i charakterystyczne dla mistrza tendencje ekspresjonistyczne. Jest to właściwie do dziś najważniejszy artykuł, jedyny poświęcony wartościom sztuki Fontany”³⁴.

Julian Pagaczewski był uczniem Mariana Sokołowskiego i jemu zawdzięczał swą orientację badawczą³⁵. Podobnie jak mistrz, zajmował się tylko sztuką polską (ściślej: dziełami w Polsce wykonanymi), zwykle w jej najwyższych osiągnięciach, oraz importami artystycznymi historycznie z Polską związanymi, a więc współtworzącymi dzieje polskiej kultury. Nie wynikało to z braku kompetencji w zakresie powszechnej historii sztuki; wszak w pracach dotyczących średniowiecza dawał wyraz dobrej znajomości artystycznych osiągnięć krajów cesarstwa i państw leżących od nich dalej na zachód, w studiach nad sztuką nowożytną (np. monografia Michałowicza) odwoływał się do wzorów włoskich czy niderlandzkich, monografia Fontany jest właściwie pracą o rzymskim berninizmie, a, podobnie, niektóre prace o gobelinach odnoszą się bezpośrednio do sztuki francuskiej bądź saskiej. Tak więc i u niego wybór tematyki polskiej miał chyba źródło w poczuciu obowiązku, w swoistym patriotyzmie; jednak o ile wcześniej w kraju bez własnej państwowości, w narodzie wciąż przeżywającym traumę krwawo tłumionych powstań takie rozumienie patriotycznego obowiązku miało uzasadnienie, o tyle w okresie samodzielnej działalności profesorskiej Pagaczewskiego w wolnej Polsce właściwie utraciło wcześniejszą rację bytu i stało się anachroniczne³⁶.

Podobnie jak Sokołowski, również Pagaczewski badaniami obejmował prawie wszystkie epoki, od romanizmu do rokoka; w badaniach nad barokiem nie był jednak w Krakowie prekursorem. Niejednakowo natomiast penetrował różne gatunki artystyczne: niemal zupełnie nie interesował się architekturą (choć zbierał materiały do dużej pracy o saskich budowlach w Warszawie), a malarstwem najchętniej zajmował się wtedy, gdy obraz był realizowany techniką rzemieślniczą (bizantyńska mozaika, francuskie gobeliny z historią Aleksandra Wielkiego), wielokrotnie natomiast pisał o rzeźbie, najczęściej gotyckiej (choć jego najważniejsze prace dotyczą nowożytnych rzeźbiarzy), a także o rzemiośle artystycznym, zwłaszcza o gotyckich dziełach złotnictwa i barokowych tapiseriach i haftach. Zainteresowanie dziełami rzemiosła artystycznego jako pamiątkami narodowymi miało w Polsce długą tradycję XIX-wiecznego starożytnictwa, a pod koniec XIX stulecia dzieła te zostały poddane refleksji naukowej³⁷. Tendencja do wychodzenia w badaniach poza tradycyjny krąg „sztuki czystej” w stronę „sztuk stosowanych”, od schyłku XIX wieku tak charakterystyczna dla wiedeńskiej szkoły historii sztuki, w Krakowie wcześniej zaznaczyła się w pismach Sokołowskiego i jego kręgu.

³² *Ibidem*, s. 3.

³³ M. K a r p o w i c z, *Baltasar Fontana 1661–1733. Un berniniano ticinese in Moravia e Polonia*, Lugano 1990; idem, *Baltasar Fontana*, Warszawa 1994. Obie wersje językowe książki różnią się nieco między sobą.

³⁴ *Ibidem*, s. 7.

³⁵ O metodzie badawczej Sokołowskiego: K a l i n o w s k i, *Marian Sokołowski*, zwł. s. 26–28; też A. M a ł k i e w i c z, „Szkoła krakowska” i „szkoła lwowska” polskiej historii sztuki [w:] idem, *Z dziejów...*, s. 35–36.

³⁶ *Ibidem*, zwł. s. 58 i 63.

³⁷ Szczepkowska-Naliwajek, *op. cit.*, s. 48–85 (starożytnictwo) i 86–108 (początki naukowej historii sztuki w Krakowie).

Wzorem mistrza Pagaczewski był przede wszystkim analitykiem; ujęcia syntetyczne, i to wyłącznie dotyczące rzemiosła artystycznego, tworzył sporadycznie. Jednak – podobnie jak Sokołowski – badanie pojedynczego dzieła uznawał za punkt wyjścia do szerszej refleksji, toteż jego prace przynoszą zwykle więcej, niż zapowiada tytuł. Obu łączył też pietyzm w podejściu do źródeł, zarówno pisanych (umiejętność ich krytyki Pagaczewski zawdzięczał też studiom historycznym u Zakrzewskiego i Smolki), jak i materialnych: do samego dzieła sztuki, uznanego – wzorem badaczy wiedeńskich – za najważniejsze źródło, wymagające przeto krytycznej weryfikacji, takiej samej jak dokumenty pisane, tym razem jednak opartej na analizie jego formy materialnej i artystycznej. Nawyk stałego bezpośredniego kontaktu z badanym obiektem, jego analizy i krytycznej interpretacji utrwaliły w nim podejmowane już pod koniec studiów prace inwentaryzatorskie i dziesięcioletnie zatrudnienie w Muzeum Narodowym.

Od Sokołowskiego przejął więc Pagaczewski metodę filologiczno-historyczną, nie poprzestał jednak na jej wiernym przestrzeganiu. Już w pracy habilitacyjnej zaznacza się jego zainteresowanie pogłębioną analizą formy i problemem stylu, czemu sprzyjała wrodzona i wyćwiczona wrażliwość estetyczna. W następnych latach, mniej więcej od uzyskania katedry uniwersyteckiej, wyraźna jest jego fascynacja Wölfflinowską koncepcją historii sztuki jako historii stylu. Krakowski uczony coraz bardziej doskonalił swój aparat analizy formalnej i wzbogacał język wypowiedzi. Jego ostatnie prace, opublikowane niedługo przed śmiercią, zaliczają się do najwyższych osiągnięć metody formalno-porównawczej w polskiej historii sztuki.

Choć był tylko jednym z dwóch profesorów historii sztuki, najpierw, do roku 1928, obok znacznie starszego odeń Jerzego Mycielskiego, a od 1929 obok jego następcy, o dziewięć lat od siebie młodszego Tadeusza Szydłowskiego (1883–1942), to on był główną postacią historii sztuki w Krakowie; także zatrudniony na uniwersytecie od roku 1926 Wojśław Molè (1886–1973) działał niejako na uboczu, w strukturze Studium Słowiańskiego. Nawet po usunięciu z uczelni w roku 1933 jako przewodniczący komisji PAU nadal odgrywał główną rolę inspiratorską w naukowym środowisku tej dyscypliny.

Również jako dydaktyk Pagaczewski kontynuował koncepcje Sokołowskiego³⁸. Uważał, że metody można się nauczyć tylko studiując najwyższe osiągnięcia artystyczne, toteż – wzorem mistrza – wykłady poświęcał sztuce europejskiej różnych krajów i epok, poczynając od romanizmu, a na XVIII wieku kończąc, a także monograficznym prezentacjom twórczości najwybitniejszych artystów. Sztukę polską (ze szczególnym naciskiem na sztukę Krakowa) przedstawiał niemal wyłącznie w ramach ćwiczeń terenowych, odbywających się w kościołach, muzeach i zbiorach prywatnych w Krakowie i podczas jednodniowych wyjazdów poza miasto. Również seminaria, do których przywiązywał wielką wagę, często prowadził w bezpośrednim kontakcie z dziełami sztuki. Jego wykłady, przygotowywane bardzo starannie i odczytywane z napisanego tekstu, cieszyły się wielkim powodzeniem także poza kręgiem studentów historii sztuki; według świadectwa Mycielskiego z 1917 roku już wtedy uczestniczyło w nich zwykle 40–60 słuchaczy. W latach po II wojnie światowej jego uczniowie przekazywali następnym pokoleniom mit Juliana Pagaczewskiego jako wybitnego uczonego i wielkiego nauczyciela.

I jako badacz, i jako dydaktyk Pagaczewski był kontynuatorem Sokołowskiego. Jednak z biegiem lat udoskonalał metody swego mistrza i do perfekcji doprowadził analizę formy, prowadzącą do charakterystyki stylu, dającej podstawę do badań porównawczych. Chociaż także on zajmował się w zasadzie tylko szeroko pojmowaną sztuką polską, dzięki rozległym studiom nad genezą stylu poszczególnych artystów i ich dzieł sztukę w Polsce włączał w ogólny obraz sztuki europejskiej. Taką postawę badawczą wpoił swoim uczniom, tworzącym w latach trzydziestych główny nurt krakowskiej historii sztuki, ci zaś, obejmując po wojnie większość stanowisk profesorskich na Uniwersytecie Jagiellońskim, tę tradycję w Krakowie podtrzymywali. Wśród nich niejako „oficjalnym” kontynuatorem Pagaczewskiego i krzewicielem jego kultu stał się jego najbliższy uczeń, współpracownik i przyjaciel Adam Bochnak (1899–1974), jednak chyba niedorównujący mistrzowi umiejętnością subtelnej analizy stylu³⁹. W tym zakresie bliższy był mu uczeń Bochnaka Józef Lepiarczyk (1917–1985), odznaczający się wybitną wrażliwością estetyczną badacz architektury późnego baroku i XIX-wiecznego historyzmu⁴⁰. Wobec takiej trwałości tradycji wywodzącej się od Sokołowskiego nie

³⁸ Program dydaktyczny Sokołowskiego, przedstawiony przezeń w wielostronicowym załączniku do prośby o dopuszczenie do habilitacji (Archiwum UJ, W.F. II 112) analizuje K a l i n o w s k i, *Marian Sokołowski*, s. 21–23 i 24–26.

³⁹ A. Małkiewicz, *Adam Bochnak, uczonego i nauczyciela*, [w:] *Adam Bochnak. Naświetlanie rzeźby lwowskiej. Wystawa fotografii ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN*, Warszawa 2008, s. 21–35 (poprawiona wersja biografii w: *Stulecie Katedry...*, s. 98–107).

⁴⁰ A. Małkiewicz, *Józef Lepiarczyk (1917–1985): badacz niedoceniony*, [w:] *i d e m, Z dziejów...*, s. 187–198.

może dziwić, że we wczesnych latach pięćdziesiątych XX wieku krakowskie środowisko naukowe było ostro atakowane z pozycji marksistowskich za burżuazyjny formalizm oraz wsteczną i kosmopolityczną „wpływo-
logię”, zaciemniającą obraz „rodzimych” wartości sztuki polskiej, jedynych zasługujących na zainteresowa-
nia badawcze⁴¹.

Nie będąc metodologicznym rewolucjonistą i traktując metodę – na sposób pozytywistyczny – wyłącz-
nie jako środek służący prowadzeniu badań zgodnie z naukowymi zasadami w celu osiągnięcia wyników
możliwie bliskich obiektywnej prawdzie, Pagaczewski w głównej mierze przyczynił się do tego, że postawa
badawcza Mariana Sokołowskiego, wprawdzie rozwijana i wzbogacana o impulsy płynące z zewnątrz, domi-
nowała w krakowskim środowisku w okresie międzywojennym i w pierwszych dekadach po roku 1945. Ta
długotrwała metodologiczna konsekwencja stanowiła zarówno o sile, jak i o słabości tego środowiska. Z jed-
nej bowiem strony badania komparatywno-stylistyczne w wykonaniu Pagaczewskiego i jego uczniów przy-
nosiły bogate wyniki naukowe, a po II wojnie uodporniły zdecydowaną większość krakowskich historyków
sztuki na pokusę przyjęcia oficjalnej metody marksistowskiej. Z drugiej jednak strony, taka zdecydowana do-
minacja badań genetyczno-formalnych w latach powojennych utrudniała przebicie się do świadomości uczo-
nych innych postaw badawczych i – mimo niewątpliwych osiągnięć krakowskiego środowiska – nadawało
mu coraz wyraźniejsze piętno prowincjonalności. Dopiero od późnych lat pięćdziesiątych, choć już w latach
trzydziestych jako marginesowe zjawisko zainicjowana przez Zofię Ameisenową, dzięki działalności Lecha
Kalinowskiego zaczęła oddziaływać na młodszych badaczy krakowskich powszechnie wówczas w świecie
uznawana metoda ikonologiczna⁴², nadal jednak tradycja Pagaczewskiego stanowiła ważny element ich ba-
dawczego warsztatu.

ABSTRACT

Julian Pagaczewski (1874–1940) was a pupil of Marian Sokolowski at the Jagiellonian University in Krakow; after graduating in History of Art in 1900, he worked at the National Museum from 1901–1911, and then took a post at the Jagiellonian University. He obtained his doctorate in 1908, his postdoctoral habilitation in 1909, became associate professor in 1917, and in 1921 – a full professor; his chair was liquidated in 1933. During the interwar period, he was the major figure in art history in Krakow. His research interests included Polish art of all periods (apart from contemporary), seen in the vast context of European art, particularly the handicrafts (goldsmithery, tapestry, embroidery) and sculpture. Following in his master's footsteps, he adopted a philological and historical method of research, and soon enriched it with an in-depth comparative and stylistic analysis; he was strongly influenced by the Viennese scholars (Franz Wickhoff, Alois Riegl), and above all Heinrich Wölfflin. His studies show a great mastery of the methodology of research, and the later ones are exemplary of an art history focused on issues of style. He also had a reputation as an outstanding teacher and educator; despite his relatively short period of professorship, he helped form almost all the eminent art historians of the next generation, who, after World War II, determined the nature of the discipline in Krakow, largely continuing with his methodological approach and passing it on to the next generation of scholars.

(translated by Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek)

⁴¹ H. K o z a k i e w i c z, S. K o z a k i e w i c z, *Historyczny rozwój badań nad sztuką polskiego Odrodzenia*, Warszawa 1953, Materiały dyskusyjne z sesji naukowej Odrodzenia; przedruk [w:] *Odrodzenie w Polsce*, V, Warszawa 1958, s. 204–313.

⁴² A. M a ł k i e w i c z, *Początki metody ikonologicznej w polskiej historii sztuki* [w:] i d e m, *Z dziejów...*, s. 79–91.