

TADEUSZ J. ŻUCHOWSKI
UNIwersytet im. Adama Mickiewicza

MIECZYŚLAW GĘBAROWICZ (1893–1984)¹

Profesor Mieczysław Gębarowicz był, jak deklarował, historykiem piszącym o sztuce. Uważał, że historia to matka i królowa nauk, dająca badaczowi pewną terminologię. Sztukę postrzegał jako wynik ściśle określonych procesów historycznych, ale także dające się opisać zjawisko społeczne. Człowiek tworzący kieruje się historycznie uwarunkowanym postępowaniem, wynikającym z określonych zasad². W aktywności artystycznej istotny jest indywidualizm i wolność jednostki. Ta bliska marksistowskiemu stanowisku koncepcja, dopełniona po wojnie, dojrzywała już w pismach przedwojennych. W swoich wykładach, a wykladał historię sztuki starożytnej, szczególnym zainteresowaniem darzył klasyczną sztukę grecką, którą uważał za wyraz indywidualizmu³. Jak twierdził, Egipt wytwarzał sztukę anonimową (Gębarowicz nie znał okresu amarneńskiego); natomiast Grecja, mimo że nie była jednolitym państwem, „przedstawiała się jako całość”⁴. To znaczy społeczeństwo było w stanie dać jednolitą opinię w sprawach sztuki. Zainteresowanie człowiekiem czyniło w Grecji biografię artysty ważnym zjawiskiem. Gębarowicz twierdził, że artysta musi być człowiekiem wolnym, ale także, że „sztuka jego [jest] własnością narodu”⁵ i podkreślał siłę twórczą artystów, szczególnie architektów, będących w stanie tworzyć nową symboliczną rzeczywistość.

W swoim najważniejszym syntetycznym studium, napisanym przed wojną, podręczniku sztuki średniowiecznej, uznał funkcję społeczną sztuki za jeden z fundamentów metodologicznych. „Sztuka nie mogła stanowić wyjątku i musiała się również przyporządkować Kościołowi, a jeśli straciła przez to absolutną wolność, uzyskała jako jej równoważnik wzmocnienie swej funkcji społecznej”⁶. Artysta średniowieczny „Społecznie należał (...) do klasy wydziedziczonych, którym urodzenie nie dawało majątku ani przywilejów, toteż szukał poparcia u możniejszych (...) Jego przeżycia artystyczne posiadają nikłe co prawda, ale autentyczne dokumenty w postaci napisów, jakie czasem kładł na swych dziełach (...) a choć skrzepowany w wolnym wypowiedzianiu się, miał poczucie swej wartości. Wiedział, że tworzy dla szerokich kół społeczeństwa, którego najgłębszych przeżyć duchowych jest kodyfikatorem, toteż uważał się za coś wyższego”⁷.

¹ Mieczysław Gębarowicz urodził się w Jarosławiu, zmarł we Lwowie, gdzie spędził całe swoje dorosłe życie. Wieloletni pracownik Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie, profesor Uniwersytetu Jana Kazimierza, członek PAU od 1945 r. Pełny życiorys podaje J. Michałowski, *Profesor Mieczysław Gębarowicz, Uczony, strażnik dóbr narodowych, obywatel miasta „zawsze wiernego”*, <http://www.lwow.com.pl/rocznik/gebarowicz.html> (dostęp 28.03.2011). W 1994 roku ukazał się z okazji stulecia urodzin Gębarowicza jubileuszowy numer Czasopisma Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 4, 1994 (dalej CZNiOJ) z kompletnym wykazem prac publikowanych (95 pozycji), a także biografią w opracowaniu J. Michałowskiego, loc. cit., s. 167–179.

² M. Gębarowicz, *Autobiografia. Jeden żywot w służbie nauki* (1981), rękopis w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu (dalej ZNiO), rkps 18301/II; tekst ukazał się w czasopiśmie „Znak” w 1982 roku z ingerencjami cenzury: w pełnej wersji w CZNiOJ, s. 9–32. W artykule posługuję się wersją rękopiśmienną, tu k. 25–26.

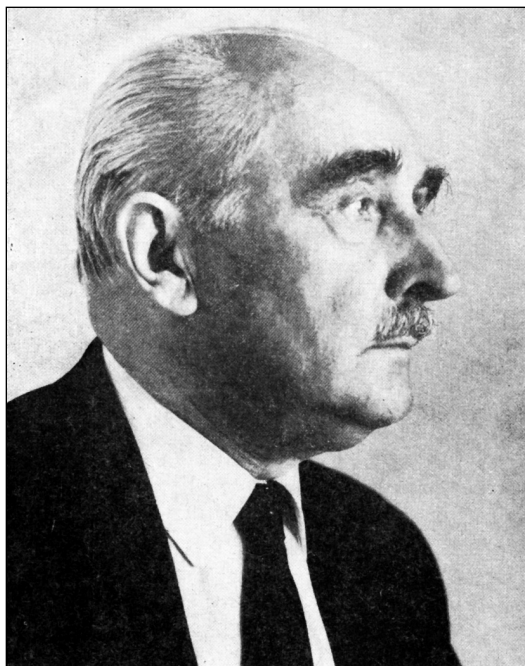
³ M. Gębarowicz, *Wykłady z historii sztuki starożytnego Wschodu, 1925–1939*, ZNiO, rkps 18364/ I.

⁴ *Ibidem*, k. 112

⁵ *Ibidem*, k. 119.

⁶ M. Gębarowicz, *Sztuka średniowieczna*, Lwów 1934, s. 2.

⁷ *Ibidem*, s. 11–12.



Mieczysław Gębarowicz

wg: A. Małkiewicz, *Z dziejów polskiej historii sztuki. Studia i szkice*, Kraków 2005

Gębarowicz formułuje przy okazji podstawy historii sztuki jako dyscypliny. Według niego „ideałem naukowym historii sztuki jest rozpatrywanie zjawisk artystycznych minionych epok ze stanowiska ich twórców, gdyż tylko wówczas mielibyśmy pewność zachowania pewnego obiektywizmu. Niestety, ideał ten do osiągnięcia jest w ogóle (...) trudny, a wręcz niemożliwy w odniesieniu do średniowiecza (...) Ten brak zastąpić możemy dziś, częściowo przynajmniej, rozpatrywaniem całej tej sztuki na tle ideowo-kulturalnym, które (...) chroni przed wkraczaniem na fałszywe tory. Drugim warunkiem zachowania obiektywizmu naukowego jest przestrzeganie proporcji między faktem a komentarzem, czyli innymi słowy, interpretacja nie może iść zbyt daleko i przekraczać granic, poza którymi zatracą się jej związki z konkretnym dziełem sztuki. Dotyczy to zwłaszcza dziedziny, gdzie elementem zasadniczym jest forma plastyczna”⁸. Rola historyka sztuki jest niczym „misją społeczną historii sztuki, a jej spełnienie polega (...) na spotęgowaniu wrażliwości na wysiłek twórczy, zawarty w każdym dziele”⁹.

Przy całej swej ostrożności, wręcz oszczędności w interpretowaniu, Gębarowicz usiłuje w swych analizach oddać istotę dzieła, nazwać najbardziej niewralgiczne jego momenty. Sprawność języka była wynikiem żmudnego szlifowania zdań, a troska o adekwatność wypowiedzi zawsze ograniczała jego piarstwo¹⁰. Kilka słów charakteryzujących rzeźbę Wita Stwosza pozwala zrozumieć, jaką rolę pełni u Gębarowicza opis i czym jest idąca za nim interpretacja. „Draperie gną się i łamią twardo, układając się naprzemian w wielkie gładkie powierzchnie i niespokojnie wzburzone zespoły małych fałdów, a ich kontrasty podkreślają silniej jeszcze ruchliwość kompozycji i jej ekspresyjność”¹¹.

Przywiązanie do faktów i do rekonstruowanego kontekstu kulturowego powraca w piarstwie powojennym. Według Gębarowicza kluczem do rekonstrukcji jest status źródeł, „a więc kwestia równoległego z analizą formy traktowania źródeł literackich i historii sztuki i to nie jedynie w celu determinacji poszczególnych dzieł sztuki, ale w sensie ogólnym, dla ich interpretacji, przez odtwarzanie poglądów artystycznych poszczególnych epok, jak też i tendencji wybitnych indywidualności twórczych”¹².

⁸ *Ibidem*, s. 17–18.

⁹ *Ibidem*, s. 18.

¹⁰ *Ibidem*, k. 21

¹¹ M. Gębarowicz, *Sztuka średniowieczna...*, s. 411.

¹² *Papiery Gębarowicza*, ZNiO, rkps 18300/II, t.1, k. 56.

Zapowiedzią takiego postępowania była już rozprawa z 1921 roku na temat tzw. drzwi plockich (nowogrodzkich) i roli ich fundatora, pochodzącego z Belgii biskupa Aleksandra¹³. Analizując stylistykę obiektu wykonanego w Magdeburgu w latach 1152–1156, Gębarowicz wskazuje na elementy lombardzkie oraz na analogie detali (m.in. Akwitania), choć sam obiekt postrzega jako znaczący wyraz kontaktów polsko-saskich w połowie XII wieku.

Kwestia źródeł stała się szczególnie silnie w studium ikonografii św. Stanisława, w związku ze skandynawską rzeźbą, której datacja opiera się na analizie formalnej i wątplych (w dodatku lekceważonych) źródłach. Gębarowicz podważył ustalenia Johnny'ego Roosvala (ucznia Josefa Strzygowskiego), monografa gotlandzkich zabytków kamiennych¹⁴.

Misternie zbudowany wywód Gębarowicza, kwestionujący zarówno ustalenia Tadeusza Wojciechowskiego na temat kultu św. Stanisława, jak również badaczy skandynawskich na temat rozwoju rzeźby skańskiej, nie spełnił pokładanych nadziei¹⁵. Spór dotyczył chrzcielnicy z Tryde w Skanii z dekoracją na ścianach przedstawiającą sceny z życia i męczeństwa św. Stanisława, którego suplika kanonizacyjna została sformułowana dopiero w 1247 roku. Obiekt datowany jest na XII wiek, a jeśli tak jest, to przedstawione tam sceny byłyby więc najwcześniejszym znanym przykładem ikonografii św. Stanisława w ogóle.

Wnioski, jakie wyprowadził Gębarowicz na podstawie analizy źródeł, były proste: jeśli do II poł. XIII wieku brak jakichkolwiek źródeł odnośnie do przedstawionych na chrzcielnicy w Tryde scen, to na jakiej podstawie można dokonać datowania tego obiektu tak wcześnie. Kult św. Stanisława rozwija się w Polsce w drugiej połowie XIII wieku, a jego apogeum przypada na czasy sporu o inwestyturę w Danii, na co Gębarowicz przytacza zachowane źródła.

Rozważania o św. Stanisławie służą Gębarowiczowi do zadania kluczowego pytania. Na ile ważne są wnioski płynące z analizy formalnej? Jego zdaniem obiekty gotlandzkie i skańskie zostały wydatowane na podstawie bardzo wątplych przesłanek i nic nie przemawia za tym, że można je tak precyzyjnie – jak czynią badacze szwedzcy – datować.

„(...) atrybucja chronologiczna dzieła sztuki, na podstawie analizy formalnej, nie posiada znaczenia dokumentu historycznego i jest raczej stwierdzeniem istnienia zespołu cech stylowych odpowiadających zabytkom, o dokumentalnie stwierdzonej dacie powstania. (...) Ażeby zaś to pokrewieństwo dzieł ściśle określić, trzeba znać dokładnie epokę, jej tendencje i tempo rozwojowe, a przy tym trzeba posiadać znaczną ilość zabytków, o chronologii nie budzącej wątpliwości. (...) Więc też (...) sąd nasz w odniesieniu do dzieł, powstałych na peryferiach (...) wielkich rozwojów, jest odpowiednio ostrożniejszy i większymi otoczony zastrzeżeniami”¹⁶.

Z tego powodu Gębarowicz wątpi też w skuteczność dokonywanych przez Roosvala (a po nim podobnie czynili inni: T. Erickson, A. Benett) atrybucji¹⁷. Dla Gębarowicza istotny jest tzw. „moment ikonograficzny”¹⁸, a więc ściśle określony czas, w którym odbija się w plastycznej ekspresji publiczna opinia, ten zaś można ustalić na podstawie analizy źródeł i faktów historycznych. Dla zabytku z Tryde nie mógł on nastąpić w innym czasie jak około roku 1275.

W podobnym kręgu problemów metodologicznych należy postrzegać artykuł na temat kształtowania się biskupstwa plockiego, gdzie na podstawie analizy źródeł Gębarowicz rekonstruuje relacje zachodzące w XII wieku między biskupstwem poznańskim, metropolią gnieźnieńską oraz okolicznościami wydzielenia biskupstw plockiego i lubuskiego, wpisując te wydarzenia w szeroko zakrojony projekt Bolesława Krzywoustego¹⁹. Na tym tle analizuje dzieje Czerwińska, określając czas fundacji klasztoru na lata po 1148, uznając ze względów

¹³ M. Gębarowicz, *Drzwi kościelne, tzw. plockie w Nowogrodzie Wielkim*, „Sprawozdanie Towarzystwa Naukowego we Lwowie” (dalej STNL), 3, 1923, s. 63–68; W ZNiO przechowywane są dwa poszyty *Drzwi plockie i ich powstanie w świetle historii*, rkps 18306/I (s. 210) oraz *Aleksander; biskup plocki 1129–1152*, rkps 18307/III (kart 68).

¹⁴ J. Roosval, *Die Steinmeister Gottlands*, Stockholm 1918.

¹⁵ M. Gębarowicz, *Początki kultu św. Stanisława*, Lwów 1927.

¹⁶ *Ibidem*, s. 13; zob. idem, *Niektóre zagadnienia metodologii historii sztuki*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXXVIII, 1976, s. 138–150, 329–351, tu s. 342–345; analiza formalna zdana na samą siebie bywa często bezradna (s. 345).

¹⁷ J. Svanberg, *The Legend of Saint Stanislaus and King Boleslaus on 12th Century Font in Tryde, Sveden*, „Folia Historiae Artium”, 5–6, 2001, s. 25–42 tu s. 35, przyp. 31; do ustaleń Gębarowicza odnosi się tam następująco: This new dating is untenable for stylistic reasons and has been rejected by Swedish scholars.

¹⁸ Zob. Gębarowicz, *Autobiografia*, k. 29.

¹⁹ M. Gębarowicz, *Mogilno – Plock – Czerwińsk. Studia nad organizacją kościoła na Mazowszu w XI i XII w.*, [w:] *Prace historyczne w 30-lecie działalności profesorskiej Stanisława Zakrzewskiego*, Lwów 1935, s. 113–174.

historycznych i stylistycznych czerwińską fundację za filiację paryskiego opactwa św. Wiktora, oddzielając tym samym opactwo nad Wisłą od filiacji, z której wyszły klasztory we Wrocławiu i Trzemesznie.

Prymarność analizy źródła i jednoczesna wrażliwość badawcza na przemiany stylistyczne stały się podstawą monografii Psalterza floriańskiego, jednego z bardziej znaczących kodeksów dla początków języka polskiego. Z badaniami w tym zakresie Gębarowicz wyszedł poza studia historyczne i stylistyczne, rzucając rękawicę badaczom starożytnego pisarstwa w Polsce. Wcześniej datowanie kodeksu oscyloowało między II połową XIV wieku a I połową XV i postrzegano go jako dzieło powstałe w kręgu królowej Jadwigi. W 1935 roku Gębarowicz sformułował pierwsze propozycje na temat psalterza. Zwrócił uwagę na sprawy intrologatorskie, paleograficzne i artystyczne. W latach 60. powrócił do tematu, uzupełniając studium o wnikliwsze analizy językowe. Tu Gębarowicz także stosuje podobną zasadę jak we wszystkich tekstach wyrastających z analizy źródeł. Najpierw wyznacza potencjalne problemy do przeanalizowania i następnie po kolei eliminuje te niezasadne, zostawiając ten najbardziej prawdopodobny; nie forsuje swojej tezy od początku, niekiedy ją co najwyżej anonsuje, eliminuje inne propozycje, pozostając przy tej, jego zdaniem, właściwej²⁰.

Odpowiadając Zofii Kozłowskiej-Budkowej na polemiczną recenzję, Gębarowicz jeszcze dokładniej wy dobył swoje, mające genezę źródłową, argumenty. Przede wszystkim jednak podważa kompetencje filologów, którzy to „potraktowali (...) tekst jak klocki dziecinne, które można dowolnie i beztrąsko przedstawiać”. Zarzuca filologom niedokładne czytanie tekstu i zwraca uwagę, że analiza kaligraficzna tekstu wymaga dobrego rozpoznania źródłowego. Podobnie więc jak w badaniach nad kultem św. Stanisława, Gębarowicz podkreśla wyższość badań źródłowych w skutecznej odpowiedzi na podstawowe pytania: co, gdzie, jak (dlaczego)²¹.

Ostatni istotny problem, który pojawił się w badaniach przedwojennych, to obszary pogranicza. Zajmując się sztuką polską, Śląskiem oraz sztuką Kresów, Gębarowicz podniósł kilka istotnych kwestii metodologicznych, co zwiastował już wykład w Towarzystwie Naukowym we Lwowie (dalej TNL), wygłoszony w 1929 roku. Gębarowicz wskazywał na powody zacofania Śląska w pierwszej fazie formowania się państwa polskiego, a najważniejszym z nich był – według niego – brak na tym terenie dworu książęcego²².

Około 1935 roku powstały trzy teksty, w których sprawa sztuki granicznej i prowincjonalnej została ponownie podniesiona. Pierwszym był rozdział o sztuce śląskiej, który najpierw ukazał się w 1934 roku jako nadbitka (książka w 1936)²³. Tu w sposób wyraźny proponuje widzieć sztukę śląską jako fenomen pogranicza, ziemi kształtowanej pod wpływem trzech czynników: Polski, Czech i Niemiec, gdzie od tysiąclecia krzyżowały się najrozmaitsze pierwiastki. Śląsk postrzegał Gębarowicz jako ziemię początkowo kulturowo zacofaną, co było dlań dowodem na to, że „sztuka nie jest wytworem ziemi, ale człowieka”²⁴. Zgodnie ze swoim niezmiennym przekonaniem także w badaniach nad Śląskiem „pierwszeństwo należy oddać źródłom”²⁵, bo nie można dokonać rekonstrukcji procesów artystycznych, opierając się na zjawiskach analogicznych w regionach sąsiednich. Każdy region ma swoją niezastępowalną odrębność, „Rozwoje artystyczne odbywają się na zasadach odrębnych, których ani paralelizowanie, ani sumowanie (...) nigdy w pełni odtworzyć nie zdoła”²⁶.

Dając obraz architektury Śląska, Gębarowicz koncentruje się na głównych dziełach, przy czym szczególne znaczenie przywiązuje fundacji ołbińskiej, katedrze wrocławskiej, tamtejszemu kościołowi Świętego Krzyża oraz Trzebnicy. Pisząc o dziejach gotyckiej katedry wrocławskiej, jest przekonany, że impuls do opracowania chóru przyszedł z Krakowa, i podkreśla, że „wyniki te należy uznać bez zastrzeżeń”²⁷. Podobne, wynikające z ideologicznego światopoglądu, założenie pojawia się przy omawianiu rozwoju rzeźby nagrobnej.

²⁰ M. Gębarowicz, *Psalterz floriański. Kilka uwag z powodu nowego wydania zabytku*, „Dawna Sztuka”, 2, 1939, s. 71–83; Idem, *Psalterz Floriański i jego geneza*, Wrocław 1965; J. Wyrozumski, *Mieczysław Gębarowicz jako historyk*, CZNiOJ, s. 95–104, tu s. 102: rozprawa Gębarowicza to „osiągnięcie naukowe, którego by się nie powstydział najbardziej wyrafinowany badacz średniowiecznej książki rękopiśmiennej”.

²¹ „Małopolskie Studia Historyczne”, 9, 1966, s. 114–119; odpowiedź Gębarowicza, *Jeszcze o Psalterzu Floriańskim*, loc. cit., 10, 1967, s. 171–181.

²² M. Gębarowicz, *Zabytki sztuki romańskiej na Śląsku*, Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie, 9, 1929, s. 102–105. Vide M. Zlat, *Wschód i Zachód w sztuce polskiej. Dwie perspektywy badań Mieczysława Gębarowicza*, CZNiOJ, s. 105–117, tu s. 107–108.

²³ M. Gębarowicz, *Architektura i rzeźba na Śląsku do schyłku XIV wieku*, [w:] *Historia Śląska do roku 1400*, t. 3, Kraków 1939, s. 1–84.

²⁴ *Ibidem*, s. 2.

²⁵ *Ibidem*, s. 6.

²⁶ *Ibidem*, s. 15.

²⁷ *Ibidem*, s. 54.

Gębarowicz sceptycznie odnosi się do wczesnych datowań nagrobka Henryka IV Probusa, proponując jego datowanie na drugą dekadę wieku XIV²⁸. Podobnie chybionych propozycji w tekstach o Śląsku jest więcej. Nasuwa się więc wniosek, że temat ten nie był przezeń przemyślany, a podjęcie go wyrastało z określonej atmosfery politycznego oczekiwania.

W publikowanym wykładzie o stosunkach artystycznych Śląska z innymi dzielnicami polskimi Gębarowicz wskazuje na zależność tego regionu od Polski²⁹. Zakładając, że sztuka i gospodarka jakiegokolwiek kraju nie może się rozwijać w izolacji, definiuje początki sztuki śląskiej jako prowincjonalnej, uzależnionej od Polski. W rozwoju sztuki gotyckiej podkreśla wpływ sztuki doby Kazimierza Wielkiego, która działała „pobudzająco na Śląsk”. Na przełomie XIV i XV wieku zaznacza się rola Czech w malarstwie śląskim, ale pod koniec XV wieku znowu istotny okazuje się Kraków, a zwłaszcza sztuka Wita Stwosza. Jednym najbardziej zagadkowych dzieł z tego czasu jest dla Gębarowicza Ołtarz św. Barbary.

Legitymizując prawa badaczy polskich do niezależnego stanowiska w badaniach nad Śląskiem, Gębarowicz podnosi kwestie mało wówczas interesujące: zagadnienie sztuki prowincjonalnej, powstawanie patronatu oraz kwestie migracji i importów artystycznych. O tym, że Gębarowicz uważał Śląsk za obszar wspólnego dziedzictwa, przekonuje artykuł z roku 1936, w którym podkreślał wagę współdziałań inwentaryzacyjnych³⁰.

Z tymi tekstami ściśle wiąże się wykład wygłoszony przez Gębarowicza w TNL w 1935 r. „Wschód i Zachód w sztuce polskiej”, tuż przed otrzymaniem profesury³¹. Definiuje w nim specyfikę polskiej kultury w szerokim tego słowa rozumieniu jako pograniczną, tzn. pomiędzy, „na rubieży dwóch światów”³²; skutkiem tej sytuacji są propozycje badawcze definiujące zjawiska w Polsce na zasadzie spolaryzowanej negacji, tzn. jeśli coś nie mieści się w systemie wartości zachodnich, to definiuje się to jako wynik działania Wschodu. Z takim myśleniem Gębarowicz polemizuje, dla niego jest bowiem oczywiste, że kultura polska wyrasta z zachodniej, a jej „oryginalność (...) polega nie na egzotyce i obecności pierwiastków wschodnich”³³.

Gębarowicz odpowiada, skąd się bierze specyfika owej rubieżności: po pierwsze, z monopolizacji sztuki przez arystokrację, po drugie, ze słabej pozycji mieszczaństwa (z tą warstwą badacz wiązał takie cechy, jak pracowitość i inteligencja). Według niego taki układ spowodował, że sztuka polska do czasów rozbiorów nie uzyskała narodowego oblicza, które – jak należy wnioskować – jest dla Gębarowicza wartością pozytywną.

Sztuka polska nie wyszła nigdy z ram Zachodu, a choć mu nie zawsze dotrzymywała kroku, przecież przez długie wieki nie zdołała zdobyć własnego, bardziej wyrazistego oblicza narodowego³⁴.

Dopiero w XIX wieku nieudolną i szkodliwą bierność arystokracji zastąpiło mieszczaństwo, które przejęło obowiązki publiczne. To wszystko sprawiło, że kategorie narodowe w sztuce przybrały w XIX wieku inną postać aniżeli na Zachodzie.

Mimozowatą wrażliwość, a czasem nawet lęklivość w zakresie formy, łączy sztuka polska z ciężką ideową, dźwiga bowiem często na swych barkach ciężar, od którego na Zachodzie była już wolna. I w tej swojej aktywności w stosunku do życia nie przestaje ona nigdy być narodowa, równocześnie zaś i zachodnia, w całej bowiem postawie ideowej i formalnej nie ma miejsca dla Wschodu³⁵.

Wobec takich deklaracji interesujące się staje przesłedzenie miejsca, jakie zajmuje w badaniach Gębarowicza sztuka wschodniej Małopolski, Wołynia, Podola i Ukrainy, którymi zajął się szczególnie po 1950 roku. Wcześniej obszary te zdawały się go nie interesować. Badania regionalne pociągnęły za sobą odejście od tematów średniowiecznych na rzecz nowożytnych, które do tej pory były podejmowane sporadycznie i przede wszystkim w związku z jego pracą muzealną. Tu najbardziej znaczącym było opracowanie rysunków Albrechta Dürera, ale należy pamiętać, że Gębarowicz zajmował się też arrasami wawelskimi, a także dokonał bardzo precyzyjnej weryfikacji jednego z najważniejszych portretów Zygmunta III Wazy z muzeum

²⁸ *Ibidem*, s. 78.

²⁹ M. Gębarowicz, *Stosunki artystyczne Śląska z innymi dzielnicami polskimi*, Katowice 1935.

³⁰ M. Gębarowicz, *Stan i potrzeby nauki polskiej o Śląsku w zakresie historii sztuki*, [w:] *Stan i potrzeby nauki polskiej o Śląsku*, red. Roman Lutman, Katowice 1936, s. 373–390.

³¹ M. Gębarowicz, *Wschód i Zachód w sztuce polskiej*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie”, 15, 1935, z. 2, s. 146–153.

³² *Ibidem*, s. 146.

³³ *Ibidem*, s. 153.

³⁴ *Ibidem*, s. 151.

³⁵ *Ibidem*, s. 153.

w Augsburgu³⁶. W określeniu czasu powstania tego dzieła przydatne okazały się szeroka wiedza historyczna oraz znajomość procesów artystycznych.

Pierwszym uchwytnym śladem zainteresowania nową tematyką są studia nad ikonostasem w cerkwi wołoskiej we Lwowie³⁷. Gębarowicz, usiłując ustawić niebadany do tej pory problem, rozpoczyna wnikliwe studia nad ikonostasami ruskimi (ukraińskimi), nad funkcjonowaniem instytucji lwowskich zrzeszających malarzy, zbierając informacje na temat kosztów zlecenia, podziału sum między członków warsztatu itd. Daje mu to wiedzę o fazach wykonywania i podziale prac nad ikonostasem.

Ten zapis studiów wskazuje na istotną zmianę w postępowaniu Gębarowicza. Wchodząc w tematy lwowskie, zaczyna się interesować mechanizmami powstawania sztuki, a więc rekonstruuje rynek sztuki, relacje między artystami. Było to możliwe dzięki niezwykle bogactwu źródeł znajdujących się od czasów okupacji we Lwowie. Zainteresowanie sztuką dawnych Kresów, pomijając kilka inicjatyw przedwojennych, czyniło z Gębarowicza zupełnego pioniera, a przebogaty materiał kuśił napisaniem syntezy sztuki tych ziem. Sytuacja, w której znalazł się coraz bardziej izolowany Gębarowicz, jedynie pokusę tę podsyciała. Sukces dawał mu szansę zaistnienia na ówczesnym rynku naukowym, a Gębarowicz publikował niewiele³⁸. Jedyna istotna rozprawa, która w tym czasie ukazała się drukiem, była poświęcona kobiecym figurkom trypolskim i która podobno ściągnęła na autora zarzut propagowania pornografii. Zanim więc zostanie podniesiona sprawa syntez sztuki ukraińskiej autorstwa Gębarowicza, kilka słów na ten temat. Artykuł dotyczy kontekstu kulturowego i symbolicznego grupy glinianych posążków kobiecych wiązanych z eneolityczną kulturą trypolską (3500–1700 p.n.e)³⁹. Gębarowicz zajął się więc obiektami sprzed okresu historycznego, a to oznaczało, że jedynie analiza formalna może stanowić źródło, bazę dla wszelakich poczynań badawczych. Po dokonaniu wstępnej klasyfikacji formalnej materiału na trzy grupy Gębarowicz zwraca uwagę na realizm sytuacyjny i odsyła do podobnego myślenia znanego w kulturze mykeńskiej. W tym kręgu postrzega też późnoneolityczne i eneolityczne statuetki pd. Europy i Azji Przedniej datowane na koniec III i II tys. p.n.e. Istotne są dla niego kodyfikowane gesty, sposób opracowywania nóg, łączenie realizmu i schematyzmu.

W konkluzji Gębarowicz stawia tezę, że figurki trypolskie pierwotnie miały przeznaczenie magiczne, z czasem przybierały cechy idoli, i sytuuje kulturę trypolską w orbicie przemian zachodzących w Mezopotamii i basenie Morza Śródziemnego. Jego metoda przypomina nieco semiotyczne interpretacje rozwijające się wówczas w Związku Radzieckim, choć brak na to odwołań bibliograficznych.

Zniechęcony brakiem reakcji na artykuł, pomijając irracjonalne zarzuty dotyczące obrazy moralności⁴⁰, Gębarowicz poświęcił się studiom nad sztuką regionalną i poza wyjątkami, będącymi kontynuacją badań rozpoczętych przed wojną oraz tekstów *stricte* metodologicznych, pozostał tym studiom wierny do końca.

Między rokiem 1956 a 1960 powstały co najmniej dwie obszerne monografie sztuki ukraińskiej. Być może istniała jeszcze jedna wersja będąca ich modyfikacją⁴¹. Obydwie zostały napisane po ukraińsku. Pierwsza z nich dotyczyła rzeźby ukraińskiej od XVI do XVIII wieku, druga realizmu w sztuce Ukrainy Zachodniej XVI i XVII wieku⁴².

Kluczową sprawą powołaną do życia w tych tekstach jest sztuka ukraińska. Gębarowicz, pisząc po polsku, używa określenia sztuka ruska, tu natomiast przyjmuje z całym ideologicznym bagażem termin

³⁶ M. Gębarowicz, T. Mańkowski, *Arrasy Zygmunta Augusta*, „Rocznik Krakowski, 20, 1937; (Zlat, *op. cit.*, 108 określa tekst najważniejszym studium, jakie się do tej pory ukazało na ten temat); *vide item eidem*, *Wawelskie arrasy figuralne. Studium porównawcze*, „Bulletin de l'Academie des Sciences et des Lettres”, 1931, s. 95–101; M. Gębarowicz, *Nieznaný portret króla Zygmunta III*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Leona Pnińskiego*, Lwów 1936 (nadb.). Gębarowicz datuje obraz na lata 1601–1604 i jako autora proponuje P. Soutmana.

³⁷ M. Gębarowicz, *Dzieje najstarszego ikonostasu cerkwi wołoskiej we Lwowie* (ok. 1953–1956), ZNiO, rkps. 18338/ II.

³⁸ Ukazał się jedynie artykuł *Rol' Iwana Fiedorowa i jogo chudożnio spadszini w rozwtiku grafiki na Ukrainij w XI–XVIII st.*, [w:] *Wilkowiczna Drużba Narodiw-Bratiw*, Kijw 1954, s. 79–105. Do problemu Fedorowa Gębarowicz jeszcze powrócił. *Vide idem*, *Iwan Fedorow i jego działalność w latach 1569–1583 na tle epoki*, „Roczniki Biblioteczne” 13, 1963, s. 5–94, 393–474.

³⁹ Gębarowicz, *K woprosu o znaczenii tripolskich żeńskich statuetok*, „Sowietskaja Archeologija”, 25, 1956, s. 106–123.

⁴⁰ Gębarowicz, *Autobiografia...*, k. 32.

⁴¹ Problem wynika stąd, że zachowała się anonimowa recenzja rękopisu Gębarowicza, *Narisi istorij mistectwa Zachidnoj Ukrainy w epochu feodalizmu/ XVI–XVIII st.*, *Papiery Gębarowicza*, k. 123, co może sugerować, że Gębarowicz przerobił wcześniejsze teksty i powstał nowy, nieznaný mi. O tej wersji pisze też chyba Gębarowicz w autobiografii. Zob. *Idem*, *Autobiografia*, k. 4, sam autor mówi wyraźnie, że była to „historia rzeźby ukraińskiej”. Sprawy nie jestem w stanie rozwikłać.

⁴² M. Gębarowicz, *Ukrajinska skulptura XVI–XVIII st. Narys istorii* [ok. 1956], ZNiO, 18336 II (2 tomy, tekst i ilustracje); *Idem*, *Realistyczne mistectwo zachidnoj Ukrainy w epochu feodalizmu. Mistectwo XVI i XVII st.* [ok. 1956–1960], ZNiO, 18337 III. (k. 86).

ukraińskości w formule przed wojną propagowanej m.in. przez Mirona Kordubę⁴³. Z tekstów Gębarowicza Ukraina wyłania się jako kulturowo homogeniczny twór powstający w wyraźnym powiązaniu z kulturą i polityką moskiewską. Pisząc o sztuce realistycznej, Gębarowicz daje do zrozumienia, że opisywane przez niego zjawiska dzieją się równoległe do zachodniego odrodzenia, ale należy je postrzegać inaczej. Zwraca także uwagę na klasowy aspekt sztuki, który przejawia się przez interesy klasy panującej, choć dla sztuki najważniejsza jest duchowa kultura mas. Ponieważ Ukraina Zachodnia została w XIV wieku podbita przez polskich feudałów i była przez nich eksploatowana, nie mogły się tam rozwinąć kapitalistyczne stosunki, bo mieszczaństwo, gwarantujące sztuce rozwój, było zbyt słabe⁴⁴. W XV wieku, mimo egoizmu szlachty, następują pierwsze odznaki przełamania stanu stagnacji będącego wynikiem feudalnej eksploatacji. Wtedy też powstaje miejski proletariatus i istotne staje się dążenie oddolne mas, przekładające się na sztukę realistyczną, czyli bogatą w narodowe elementy.

Ważnym czynnikiem w kształtowaniu się świadomości Ukrainy była idąca z Moskwy pomoc prawosławna dla „narodu ukraińskiego”, umożliwiająca danie odporu katolicyzmowi. Dla Ukrainy Zachodniej współpraca z Rosją miała znaczenie kluczowe⁴⁵, ale ważną rolę odgrywały także inne kontakty handlowe, tu przede wszystkim Gębarowicz wymienia Nowogród, Gdańsk, Wilno i Toruń.

Po takim wprowadzeniu Gębarowicz daje w pierwszym rozdziale obraz przemian zachodzących w „zachodniej Ukrainie”, określając je jako słowiańsko-bizantyjskie. Analizując budowę, głównie prawosławne, wskazuje na cechy ruskie, jak wsparcie kopuły na czterech kolumnach, uznając to rozwiązanie za typowe dla Rusi Kijowskiej. Jediną budowlą katolicką, której poświęca więcej uwagi, jest kościół Bernardynów.

Rozdział drugi poświęcony jest zagadnieniom rzeźby i dekoracji. Gębarowicz wskazuje na profuzję ornamentu jako cechę wyróżniającą architekturę wieków XVI i XVII, a przykładem przezeń przywołanym jest kaplica Boimów o systemie dekoracji nawiązujących do kompozycji ikonostasu. Przy okazji Gębarowicz zajmuje się portretem, stawiając problem relacji między portretem a malarstwem historycznym.

We wschodniej Ukrainie i Rosji sztuka rozwijała się w klasztorach i monastyrach pod opieką carów i patriarchów. Tego na zachodniej Ukrainie nie było. Brakowało doskonałości formy, występowały nedoróbki warsztatowe, ale pozytywnym była swoboda artystyczna, która skutkowała powolnym narastaniem tendencji realistycznych, a więc rozwojem sztuk narodowych⁴⁶. Jak pisze Gębarowicz, „narodowy ikonopis – realista” potrafi nie tylko oddawać realność przedmiotów, postrzeganego świata, ale także oddać indywidualność człowieka. Ikony oddają stosunki społeczne i były wyrazem walki klasowej przeciw uciskowi feudałów. Swoje rozważania Gębarowicz zamyka charakterystyką repertuaru ornamentalnego tłoczonego drukiem cyrylicą Iwana Fedorowa, koncentrując się na jego lwowskiej oficynie.

Mimo marksistowskiego, niekiedy nazbyt nachalnego języka, omawiany rękopis zawiera znane już i propagowane przez Gębarowicza koncepcje: sztuka jako swobodna wypowiedź, poszukiwanie indywidualizmu, sztuka powstaje w rezultacie ideowego sporu.

Monografia nowożytniej rzeźby ukraińskiej zasługuje na uwagę ze względu na zakres materiału⁴⁷. Gębarowicz analizuje ewolucję rzeźby na terenach określanych przezeń jako Ukraina, a więc nadnieprzańskich, na Podolu, Wołyniu i we wschodniej Małopolsce, odpowiadającym terytorium ukraińskiej republiki w obrębie Rosji Sowieckiej. Precyzując sytuację topograficzną, sytuuje Ukrainę jako krainę graniczącą z Wołoszczyzną, Białorusią i Rosją⁴⁸. Nazwy miejscowości podawane w monografii są porewolucyjne, albo stosowane po roku 1945, a w nawiasie podawane są ukraińskie nazwy historyczne (np. Niestierow – Żółkwa). Gębarowicz podkreśla, że sztuka „ukraińska” kształtuje się w kontakcie z krajami ościennymi, a nie w izolacji, a w przypadku Rusi Kijowskiej rozstrzygający jest jej związek z kulturą bizantyjską. Te ustalenia stanowią podstawę do zasadniczej narracji, która rozwija się chronologicznie, z podziałem na dwa rozdziały: do wojny wyzwolenczej (tj. do powstania Chmielnickiego) i od wojny wyzwolenczej do początków XIX wieku. Przed wojną wyzwo-

⁴³ Miron Korduba, historyk, prof. UW a potem UJK (zm. w 1947 we Lwowie) rozwijał koncepcję narodu ukraińskiego, którego źródła sięgały Rusi Kijowskiej. M. Korduba, *Die Entstehung der Ukrainischen Nation*, [w:] *Contributions a l'histoire de L'Ukraine*, ed. M. Korduba, Léopol 1933, s. 19–67.

⁴⁴ M. Gębarowicz, *Realistyczne mystectwo...*, k. 3–5

⁴⁵ *Ibidem*, k. 10–11.

⁴⁶ *Ibidem*, k. 63–70.

⁴⁷ Gębarowicz, *Ukraińska skulptura...*

⁴⁸ *Ibidem*, s. 20.

leńczą uchwytne jest wzrost świadomości mas ukraińskich, jak również wzmaga się twórcza aktywność. Charakterystyczne dla sztuki ukraińskiej całego okresu jest intensywne formowanie się narodowej specyfiki, co skutkowało pogłębianiem się narodowej świadomości⁴⁹. W drugim rozdziale zwraca uwagę na znaczenie artystów rosyjskich oraz asymilację twórców ukraińskich w Rosji i wpływ kontaktów z Moskwą na rozwój ekonomiczny Ukrainy, czego skutkiem było pojawienie się nowych centrów kulturowych (Kijów, Starodub, Połtawa i in.). Okres ten cechuje „kulturowe zrastanie się narodowe społeczeństwa i wzrost jego udziału w organizacji życia artystycznego”, czego efektem jest rozkwit sztuki ukraińskiej w drugiej połowie XVII wieku (ukraiński barok)⁵⁰. Szczególnie dowartościowana jest lewobrzeżna Ukraina. W czasie, kiedy rozwijała się sztuka wschodniej Ukrainy sztuka Lwowa pogrążyła się w marazmie, a działalność Andreasa Schlütera (którego dzieła w Żółkwi poddaje wnikliwej analizie) jest wyrazem owej niemożności i konieczności sięgania po artystów z zewnątrz. W przedstawianiu rozwoju rzeźby koncentruje się na powstających wówczas ikonostasach w centrum ich produkcji, Czernihowie. Prezentacja tego materiału daje Gębarowiczowi asumpt do snucia rozważań na temat ukraińskich ikonostasów z obszarów zarówno wschodnich, jak i zachodnich, wskazując na fazy rozwoju i przywołując konkretne przykłady. Rozważania zamyka omówieniem wpływu Rastrellego na nowe podejście do rozumienia ikonostasu.

Szczególne miejsce w monografii zajmuje rokokowa rzeźba lwowska, będąca wyrazem artystycznej swobody, odpowiedzi na bezradność feudalnej klasy wyższej. Gębarowicz charakteryzuje główne nurty rozwoju rokokowej rzeźby w Europie Zachodniej, żeby przeciwstawić sztuce kryzysu sztukę prawdy. W rzeźbie lwowskiej – mimo oczywistego indywidualizmu – istotna jest współpraca między artystami. Gębarowicz daje przegląd rzeźby lwowskiej, przy czym szczególną uwagę darzy Jan Jerzego Pinsla i M. Polejowskiego.

W tej chronologicznej tradycyjnej narracji uchwytne są charakterystyczne dla Gębarowicza założenia metodologiczne. Wolność artysty jest wartością ponadczasową. Pfister przedstawiany jest jako twórca niezależny, realistyczny, zapowiadający sztukę barokową (Gębarowicz nie wiedział wówczas o jego udziale w pracach nad nagrobkiem Ostrojskich w Tarnowie⁵¹). Kluczowa dla sztuki jest jej narodowa wartość. Takim narodowym dobrem na Ukrainie była snycerka, która w XVIII wieku osiągnęła niebywały poziom artystyczny, co miało bezpośredni związek z „estetycznym gustem narodu”⁵².

Nieprzyjęcie do druku omawianych rozpraw spowodowało ich przeróbkę. Teksty, uzupełnione o polskie powojenne badania, oczyszczone z ideologii, przekształciły się w studia, których ukazanie się w Polsce było powrotem naukowym Gębarowicza. Zaskoczeniem i wartością nowego oblicza Gębarowicza była nie tylko zmiana zainteresowań, ale podejście metodologiczne. Wydane w latach 60. książki⁵³, a także późniejsze artykuły o Iwanie Fedorowie i o rzeźbie lwowskiej doby rokoka odtwarzają na podstawie wnikliwie analizowanych dokumentów atmosferę czasu. Gębarowicz stara się uchwycić to, co dla momentu powstawania dzieła zdaje się być najtrudniejsze: mechanizmy relacji międzyludzkich. Ich odtworzenie pozwala odpowiedzieć na pytanie, jak i dlaczego dochodzi do powstania konkretnego dzieła. Zarzuca więc schematyczną narrację liniową, koncentrując się na splotach wydarzeń, które niczym nici pozwalają tkać wielowątkową panoramę epoki. Pierwsza książka ukazuje sztukę Lwowa i Brzeżan przez wędrujących artystów, mechanizmy powstawania kontraktów, relacje między artystami a zleceniodawcami, a na to nakłada się budowany z dużą precyzją kontekst epoki. Badania Gębarowicza ocierają się w wielu miejscach o socjologię sztuki, ale chodzi mu głównie o uchwycenie artystycznych indywidualności.

Gębarowicz korzysta z materiałów szczegółowych, jakich nie dawałyby studia nad średniowieczem. Rachunki codzienne pozwalają artystę wręcz dotknąć, uczynić go nie tyle notką w leksykonie, ile realnym człowiekiem. Pisząc o średniowieczu, Gębarowicz budował w perswazyjny sposób ciągi wydarzeń politycznych, których skutkiem było powstanie konkretnego dzieła. Teraz uwaga została skierowana na poszczególne osoby, zwłaszcza artystów, co zmieniło ujmowanie sztuki lwowskiej.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 83, 89.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 90.

⁵¹ *Ibidem*, s. 37, Gębarowicz uznawał autora za nieznanego, ale pochodzącego z lwowskiego kręgu.

⁵² *Ibidem*, s. 166–167.

⁵³ M. Gębarowicz, *Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego renesansu w Polsce*, Toruń 1962; Idem, *Szkie z historii sztuki XVII wieku*, Toruń 1966; recenzje książek dał Jerzy Kowalczyk, *Znakomita rozprawa o rzeźbie kręgu lwowskiego na przełomie XVI i XVII stulecia*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 26, 1964, s. 53–59, idem, *O sztuce kręgu lwowskiego opus secundum*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 32, 1970, s. 341–348.

Podobny zabieg zastosował Gębarowicz w obszernej monografii Fedorowa⁵⁴. Ta tajemnicza, nieuchwytna postać, której Gębarowicz poświęcił już artykuł, została opisana w minimonografiach świadków, osoby, z którymi Fedorow współpracował (Franciszek Skoryna et al.) i dla których pracował (Konstanty Ostrogski, Grzegorz Chodkiewicz). Nie jest to, jak sugeruje tytuł, rozprawa o samym Fedorowie, ale o polskim drukarstwie w drugiej połowie XVI wieku i kształtowaniu się drukarni wyznaniowych. W tych tekstach, choć nacisk położony jest na aspekt artystyczny, historyczny czy ekonomiczny, nie ma wyrwania zjawiska z kontekstu. Gdzieś tu pobrzmiwają pomysły Witolda Kuli i annalistów z Fernandem Braudelem na czele, jednak raczej w tym wypadku chodzi o pewną wspólnotę pomysłów. Dla Braudela, Kuli relacje ekonomiczne budowały sieć powiązań, za którymi badacze podążali zafascynowani otwierającą się perspektywą. Dla Gębarowicza są to rzeźbiarze, malarze, artyści, drukarze wyznaczający kierunki i granice dla badanych zjawisk kulturowych.

W opublikowanej już po śmierci *Prolegomena do rzeźby lwowskiej rokokowej*, będącej daleko idącą przeróbką partii nieopublikowanej monografii rzeźby ukraińskiej, choć ostateczny tekst powstał jako rezultat studiów nad Maciejem Polejowskim⁵⁵, obecne są podobne wątki: wysoka ocena artystyczna rzeźby, kwestia sytuacji społecznej artysty i jego świadomość (artystyczna i klasowa)⁵⁶. Brak sygnatur zostaje uznany za wyraz wolności artystycznej i wyłamywania się z rygorów cechów. Kolejnym aspektem jest „solidarność stanowa” i „brak zawiści i konkurencji”⁵⁷ oraz wzajemne inspirowanie się (np. Osiński i Pinsel). Gębarowicz wielokrotnie podkreśla dążenie artystów do niezależności, indywidualności, choć dla niego forma nie jest „własnością jednego artysty”, dlatego należy nie przeceniać możliwości płynących z badań formalnych⁵⁸.

Odrębnym zagadnieniem jest ikonografia rzeźby lwowskiej. Gębarowicz zwraca uwagę zarówno na źródła (głównie grafika), jak i specyfikę ekspresji. Te rozważania kierują nas ku innym zagadnieniom, którym badacz ten poświęcił się w ostatnim okresie życia. Są to studia ikonograficzne. Według niego „Ikonografia jest wiedzą o przedstawieniu w formie plastycznej pewnych idei, które zostały skonkretyzowane w postaci fabuły w legendzie lub jakichś utworach literackich w najszerszym tego słowa znaczeniu”⁵⁹.

Fascynowało go „przyoblekanie wytworów wyobraźni w kształt plastyczny” i inspirowało do analizy ikonograficznej, którą pojmował jako „trafne rozszyfrowanie symboliki dzieła”⁶⁰. Pierwsze zapowiedzi zainteresowania problematyką prowincjonalnej ikonografii uchwytne są już w studiach nad renesansem, manieryzmem i barokiem. Gębarowicz, odcięty od szerszych badań, mając do dyspozycji arcyciekawe zbiory lwowskie, gromadził materiały dotyczące malarstwa historycznego, portretu oraz przedstawień maryjnych.

W okresie powojennym zainteresowały go określone zjawiska ikonograficzne (niedokończone pozostały studia nad ikonografią Jana III⁶¹), a pierwszą była książka o portrecie lwowskim⁶², pomyślana jako recenzja odbywającej się we Lwowie wystawy⁶³. Gębarowicz daje tu wyraz swojej fascynacji sztuką prowincjonalną, jednocześnie przestrzegając przed schematycznym myśleniem o prowincji, a przy okazji podnosi sprawę relacji między oryginałem a kopią oraz biografii portretowanych osób. Zwraca uwagę na status portretu na przestrzeni wieków, który długo nie był traktowany jako dzieło sztuki, oraz na realizm jako kategorię zasadniczą dla portretu. Pozostałe kwestie, które go zajmują, dotyczą stosowanych środków wyrazu, zwłaszcza w malarstwie o niskim poziomie warsztatowym. Innymi słowy, wychodząc od kwestii ikonografii, rozumianej jako sposób przedstawiania i symbolizowania, Gębarowicz prowadzi rozważania metodologiczne.

W rozprawie o początkach malarstwa historycznego Gębarowicz zajmuje się de facto zagadnieniem obrazów powstałych na zlecenie Mniszchów w związku z aferą moskiewską i historią Dymitra Samozwańca⁶⁴. Osadza je w określonym kontekście historycznym. Według Gębarowicza są to prace polskich malarzy,

⁵⁴ M. Gębarowicz, *Iwan Fedorow i jego działalność w latach 1569–1583 na tle epoki*, „Roczniki Biblioteczne” 13, 1963, s. 5–94, 393–474.; Idem, *Rol’ Iwana Fiedorowa i jego chudożnio spadszini w rozwitku grafiki na Ukrainij w XI–XVIII st.*, [w:] *Wikowiczna Drużba Narodiw-Bratiw*, Kijw 1954, s. 79–105.

⁵⁵ M. Gębarowicz, *Maciej Polejowski. Prolegomena do dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej*, (k. 230), ZNiOW, rkps 18330/ II.

⁵⁶ M. Gębarowicz, *Prolegomena do lwowskiej rzeźby rokokowej*, „Artium Quaestiones”, 3, 1986, s. 5–42.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 20.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 25.

⁵⁹ Gębarowicz, *Niektóre zagadnienia*, s. 341.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 341, 342.

⁶¹ M. Gębarowicz, *Nowe materiały do ikonografii wojennej króla Jana III (1676–1697)*, kart. 159, rkps., ZNiO, nr inw. 18329/II (na kartach fragmenty artykułu o snycerzu S. Ossowiczu).

⁶² M. Gębarowicz, *Portret XVI–XVIII wieku we Lwowie*, Wrocław 1969.

⁶³ W. A. Owsijczuk, *Lwowski portret XVI–XVIII st., kat. wyst. Luty–marzec 1965*, Kyjiw 1967.

⁶⁴ M. Gębarowicz, *Początki malarstwa historycznego w Polsce*, Wrocław 1981.

które charakteryzuje typowy dla polskiego malarstwa sposób przedstawiania historii i narracja. Książkę poprzedza wstęp będący krótkim wykładem metodologicznym na temat rozumienia malarstwa historycznego:

„Malarstwo historyczne (...) spełnia nieraz misję obcą czy też niedostępną innym rodzajom twórczości artystycznej (...) wychodząc poza ramy programowych zadań, wciąga w zakres swoich zainteresowań motywy z innych dziedzin wyobrażeń i wówczas działanie jego się potęguje, a problematyka rozrasta. Tak np. powstaje pytanie, czy widok bitwy, nad którą unosi się święty albo obleżone miasto, jest dziełem malarstwa historycznego czy też religijnego (...) w czasach porzbińskich polskie malarstwo historyczne (...) wzięło (...) na siebie obowiązki, od których gdzie indziej było wolne (...) Jeżeli ten wypadek, jako wywołany wyjątkowymi okolicznościami, nie może być uważany za typowy, to jednak warunkowany on był immanentnymi właściwościami malarstwa historycznego jako takiego”⁶⁵.

W badaniu narracji historycznej Gębarowicza interesuje adekwatność (nie realność) historyczna, to znaczy zdolność wpisania się w lansowaną przez źródła określoną koncepcję wydarzeń. Gębarowicz postrzega ważność malarstwa historycznego (podobnie jak i portretu) w napięciu między autentyzmem a idealizmem. Według niego w malarstwie historycznym balansowanie między projektem ideowym a oddaniem autentyzmu, wręcz weryzmu prowadzi do powstawania określonych konwencji przedstawieniowych⁶⁶.

Ostatnią, wydaną już pośmiertnie, książką zajmującą się ikonografią jest rozprawa *Mater Misericordia – Pokrow – Pokrowa*⁶⁷. Już sam tytuł sugeruje, że Gębarowicz podjął temat dotyczący trzech obszarów kultury: zachodniochrześcijańskiego, ruskiego (ukraińskiego) oraz rosyjskiego. Przy czym problemy zachodnie, dobrze opisane w literaturze, przedstawia Gębarowicz na zasadzie przypomnienia określonej perspektywy postrzegania zjawisk i koncentruje się na ukazaniu ewolucji tego przedstawienia na ziemiach polskich. Trwanie i znaczenie tematu Matki Boskiej Opiekuńczej jest szczególnie dla kultury ruskiej i rosyjskiej, a jego uformowanie się na ziemiach ruskich dokonywało się poprzez asymilację źródeł bizantyjskich i zachodnich. Gębarowicz śledzi, przywołując liczne przykłady, proces przenikania kulturowego zachodniego tematu Matki Boskiej Opiekuńczej w sztuce ortodoksyjnej, aż do uformowania się ukraińskiej wersji tematu Mater Omnium⁶⁸.

W tym pożegnalnym studium, w innym wymiarze, w innym zakresie i na nowym materiale, powracają podnoszone wcześniej problemy kultury, centrum, prowincji. Gębarowicz, jak trafnie zauważył Mieczysław Zlat, to pionier „penetrujący wschodnie peryferia łacińskiej kultury”, pokazujący świat daleki od stereotypów badawczych⁶⁹. Buduje on tak narrację, że rozważania nad tekstem i obrazem przenikają się, stając się spójnym wywodem o pewnym fenomenie religijnym.

Nieco poza tym nurtem badań pozostaje obszerne studium o papierniach działających we wschodniej Małopolsce i na Kresach w czasach nowożytnych. Powstało ono, jak sam autor informuje, niejako na uboczu jego badań. Gębarowicz opisuje dokładnie dzieje trzech papierni: w Ostrogu, Nowym Stawie i Busku, a na koniec daje zwięzły artykuł o roli papieru w Polsce, omawiając handel tym produktem, ceny etc. Szczególne znaczenie dla badań w ogóle ma jednak nowa propozycja dokumentowania filigranów. Do czasów Gębarowicza zazwyczaj wykonywano przerysy, ewentualnie fotografie znaków wodnych, co siłą rzeczy musiało prowadzić do powstawania pewnych błędów. Ilustracje dołączone do artykułu Gębarowicza pokazują nie tylko dokładnie zarys filigranu, ale dodatkowo strukturę papieru. Jest to skutkiem zastosowania metody fotografii stykowej, w której kartka z filigranem zastępowała w omawianym procesie negatyw⁷⁰. Niezwykła dokumentacja kilkudziesięciu znaków wodnych połączona z precyzyjnym katalogiem ma dla badaczy prac powstających na papierze znaczenie szczególne.

Gębarowicz zazwyczaj określał w tekstach swą postawę badawczą. Teksty stają się więc konkretnymi przykładami stosowania metod. Jednak odczuwał brak dyskusji nad proponowanymi metodami. Recenzje jego tekstów, szczególnie powojenne, rzadko dotyczyły proponowanej przezeń metodologii. Być może to zainspirowało Gębarowicza do napisania rozprawy teoretycznej, czego pozostałością są dwa teksty.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 7.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 10.

⁶⁷ M. Gębarowicz, *Mater Misericordiae, Pokrow, Pokrowa w sztuce i legendzie środkowowschodniej Europy*, Wrocław 1986.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 171.

⁶⁹ Zlat, *op. cit.*, s. 115, 117.

⁷⁰ Gębarowicz wspomina w *Autobiografii* (k. 32) o dokumentowaniu filigranu. E. Różycki, *Wspomnienia o profeszorze Mieczysławie Gębarowiczu*, CZNiOJ, s. 149–152, tu s. 151 podaje, na czym proces polegał. Metoda ta zapowiada obecne sposoby badania filigranu, które pojawiły się w związku z badaniami grafiki Rembrandta. E. Hinterding, *Rembrandt as an Etcher*, vol. I–III, Oudekerk 2006; J. Talbierska, *Twórczość graficzna Rembrandta van Rijn. Nowe perspektywy badawcze dzieła graficznego*, „Rocznik Historii Sztuki”, XXXIII, 2008, s. 65–127.

W jednym określa się wobec nowych tendencji badawczych⁷¹, w drugim, wyrastającym z przemysłów przedwojennych i wykładów uniwersyteckich, daje propozycję symbolicznego odczytywania architektury⁷². W artykule na temat metodologii została wyłożona myśl o sztuce i jej miejscu w społeczeństwie. Pewną nowością, wprowadzoną zapewne pod wpływem rozwijających się badań strukturalistycznych i semiotycznych, było postrzeganie dzieła jako komunikatu, sytuującego się między artystą a odbiorcą⁷³. Sztuka wpisuje się w proces kulturowy; jest elitarna na poziomie tworzenia i egalitarna na poziomie odbioru. Artysta tworzy dla społeczeństwa, a dzieło sztuki „jest najpełniejszą wypowiedzią człowieka i źródłem przeżyć estetycznych i artystycznych”⁷⁴. Wychodząc od rozważań Romana Ingardena na temat przeżycia estetycznego i artystycznego⁷⁵, podkreśla ważność tego drugiego dla historyka sztuki, a to oznaczało, że jest możliwe określenie wartości artystycznej. Podsumowując swoje badawcze doświadczenia, podjął po raz kolejny kwestię analizy formalnej, uznawanej przez niego za istotę działania historyka sztuki, choć bez badań źródłowych analiza taka nie daje jednoznacznych rezultatów. Jego przekonanie o primacie badań źródłowych (tekstu) w początkowym postępowaniu historyka sztuki pozostało niezmiennie. „Analiza historyczna nie może poprzestawać na ustaleniu autora i czasu powstania dzieła, ale powinna uwzględniać także osobę lub osoby mecenasa”⁷⁶.

W artykule na temat symboliki w architekturze Gębarowicz poddał zagadnienie symbolu tyle skomplikowanemu, ile mało przydatnemu podziałowi⁷⁷. Najistotniejsze są rozważania o symbolu w ogóle, przeniesione z dotychczasowych jego refleksji o sztuce na symbol, który jest najbardziej skondensowanym sposobem wyrazu, możliwym do pełnej wypowiedzi jedynie w języku sztuki.

„Symbolika jako umiejętność posługiwania się znakiem kulturowym o pewnym sensie umownym[,] celem uzmysłowienia przedstawięń uczuć i pojęć abstrakcyjnych względem takich, które przekazują granice naszej wyobraźni, odgrywa w myśleniu, odczuwaniu i poznaniu dużą rolę. Jej zakres jest niezwykle szeroki, począwszy bowiem od elementów takich, jak mimika, mowa i pismo, sięga najbardziej skomplikowanych konstrukcji myślowych, obejmując symbole słowne, matematyczne, logiczne (pojęcia), estetyczne, religijne, społeczne i i[n]. Stanowi tedy symbolika jedno z najważniejszych zagadnień filozofii, w szczególności ontologii, ontogenezy, semantyki i psychologii[,] i dlatego w ujmowaniu jej istoty i zakresu zaznacza się niemal tyle rozbieżności, ile występuje w różnych kierunkach myśli filozoficznej”⁷⁸.

Swoją definicję Gębarowicz zbudował, na co sam wskazuje, na koncepcji symbolu M. Schlessingera⁷⁹. Wpisał ją jednak za G. Ferrero w rozważania o społeczeństwie, co pozwoliło mu mówić o symbolice jako zjawisku społecznym, które nie może kształtować się w izolacji⁸⁰. Przechodząc do spraw architektury, twierdził, m.in. za J.E. Burchardem, że każde wyjście architektury poza utylitaryzm wprowadza ją w sferę symboliki⁸¹. Nie wątpiąc w znaczenie interpretacji symbolicznej, podkreślał, a raczej ostrzegał, że jej wartość często bywa problematyczna, choć istnieją obszary myślenia symbolicznego niezmiennie od tysięcy lat, jak np. symbolika techniczna, ale nawet tak zwana czysta architektura zawiera „moment treściowy”.

Wierząc w niezwykle posłanie artysty, Gębarowicz był przekonany, że konwencje za sprawą wytwarzanej przez artystę i niedającej się racjonalizować sztuki mogą się zamienić w język artystyczny, służący społeczeństwu. W tym projekcie rolą historii sztuki miało być „obiektywne wartościowanie materiału, który stanowią konkretnie istniejące fakty artystyczne”, albowiem „cel główny historii sztuki jako nauki stanowi nie samo tylko poznanie, ale również pogłębienie przeżycia przez odpowiednie uczulenie wrażliwości”⁸².

⁷¹ Gębarowicz, *Niektóre zagadnienia...*

⁷² Gębarowicz, *Symbolika w architekturze, jej pojęcie i rola*, [w:] *Sarmatia artistica. Księga pamiątkowa ku czci Władysława Tomkiewicza*, red. J. Białostocki, Warszawa 1968, s. 273–287. Tekst powstał w 1961 roku, rkps o tym samym tytule w ZNiO, rkps 18360/II. W tekście korzystam z wersji archiwalnej.

⁷³ Gębarowicz, *Niektóre zagadnienia...* s. 138

⁷⁴ *Ibidem*, s. 350.

⁷⁵ R. Ingarden, *Wartości artystyczne i wartości estetyczne*, [w:] *Pojęcia, problemy i metody współczesnej nauki o sztuce*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 194–214.

⁷⁶ Gębarowicz, *Niektóre zagadnienia*, s. 334.

⁷⁷ Gębarowicz, *Symbolika w architekturze...*, k.10–23.

⁷⁸ *Ibidem*, k. 1.

⁷⁹ M. Schlessinger, *Geschichte Symbols. Ein Versuch*, Berlin 1912.

⁸⁰ G. Ferrero, *Les lois psychologiques du symbolisme*, Paris 1895.

⁸¹ J.E. Burchard, *Symbolism in Architecture. The Decline of the Monumental*, Cambridge Mass. 1956, s. 371–408; M. Schlessinger, *Symbolik der Architektur*, „Zeitschrift für Geschichte der Architektur”, 4, 1910–1911, s. 21–31, 80–91.

⁸² Gębarowicz, *Niektóre zagadnienia...*, s. 329, 150.

ABSTRACT

Mieczysław Gębarowicz (1893–1984) was an historian and art historian, associated all his academic life with Lviv. It was in that city that he graduated before the end of World War I and passed all the stages of his academic career during the interwar period, including the ordinary professorship at the University of Jan Kazimierz. During World War II, he was appointed Director of the National Ossoliński Institute. After the war, when Lviv was incorporated with Eastern Malopolska into the Ukrainian Soviet Republic, he remained in the city despite the loss of his academic degrees; resulting ultimately in his employment as an assistant librarian at the Museum of Industry. His research methods, formed under the influence of Jan Bółoz–Antoniewicz and Zakrzewski, were based on a thorough analysis of sources and meticulous examination of works of art. Gębarowicz thought it essential to favour source documents over formal analysis. During the interwar period, he focused on the study of medieval art, and wrote a synthesis of the art of this period, in which he outlined a vision of the development of European art independent from the dominant, at that time, French and German studies. In Gębarowicz's opinion, the cultural border areas, the periphery, played an important role. He placed great emphasis on the artistic process, highly valuing the individuality of the artist and his social role. After the war, Gębarowicz, cut off from the Polish academic community, undertook research on the areas of the Eastern Malopolska (Little Poland), Podolia and Zaporozhye i.e. lands that were beginning to be called Ukraine. In the 1950s, he wrote two studies in Ukrainian, in which he presents the development of realism in art in so-called 'Western Ukraine' (Eastern Little Poland), and the history of sculpture in the Ukraine. These works, despite a strongly emphasized Marxist perspective, were not accepted into print. Gębarowicz decided to make significant changes to the typescript on sculpture and prepared it for publishing in Poland. In the end, the book (published in 1962) cost him his job, but at the same time caused his academic revival in Poland. In this work, the scholar raised new issues such as artistic peregrinations, guild questions, and the relations between artists. From that time on, Gębarowicz systematically published in Poland, focusing his research on regional issues.

(translated by Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek)