

MAGDALENA KUNIŃSKA
UNIwersytet Jagielloński

MARIAN SOKOŁOWSKI (1839–1911)*

HISTORIA SZTUKI MARIANA SOKOŁOWSKIEGO: ZMIENNY PERSPEKTYWĘ

Marian Sokołowski uznawany jest za „ojca założyciela” dyscypliny w Polsce. Niestety, na tej informacji częstokroć kończy się wiedza o nim i stworzonym przez niego modelu historii sztuki. Można nawet zastanawiać się, czy należy mu się miejsce wśród historyków sztuki XX stulecia? Prócz argumentu zaczerpniętego z chronologii (wszak jedną trzecią działalności naukowej, rozpoczętej dość późno, kontynuował już w XX w.) przekonującą odpowiedź na to pytanie może dać spojrzenie „od wewnątrz” historii dyscypliny i przypomnienie, że to dopiero wykreowana przez Sokołowskiego historia sztuki nabrała samodzielności, a wypracowane przez niego schematy myślenia często towarzyszą nam do dziś, kryjąc się w głębokich założeniach programów dydaktycznych czy rytmu kursów akademickich.

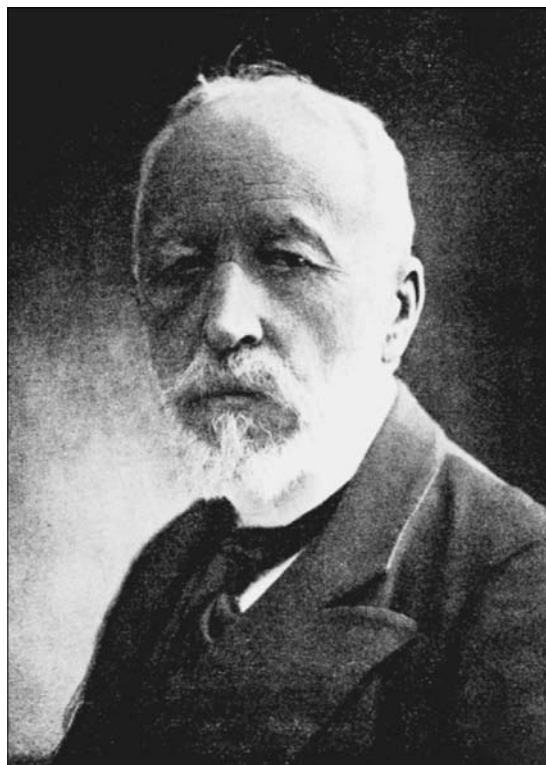
Historia sztuki, jak każda dziedzina nauki, jest zjawiskiem historycznym, a stawiane pytania są historycznie zmienne. Dzisiejsza perspektywa różni się od tej, z jakiej na dziedzictwo Sokołowskiego patrzyli Lech Kalinowski czy Adam Małkiewicz¹. Pierwszemu z nich zawdzięczamy ponowne wprowadzenie Mariana Sokołowskiego w zakres zainteresowań oraz wskazanie na najważniejsze źródła z nim związane; Adam Małkiewicz natomiast dokonał próby zestawienia historii sztuki Sokołowskiego z osiągnięciami tak zwanej szkoły wiedeńskiej, co było znaczącym *signum temporis* ówczesnej refleksji nad dziejami dyscypliny.

Tymczasem historia sztuki uprawiana w Europie i w Stanach Zjednoczonych przeszła kryzys i metamorfozę, dając miejsce swoistej aktualizacji pytań o początki dyscypliny. Matthew Rampley zauważył ciekawą teoretycznie odpowiedniość badań podejmowanych nad historią dyscypliny i jej sytuacją współczesną; wskazując, że zakres prac jest często zbieżny z „interesami badaczy” i ograniczanie się do badań osiągnięć szkoły wiedeńskiej „po Rieglu” i formalizmu ugruntowane było na dominujących kierunkach metodologicznych przy braku zainteresowania społecznym czy politycznym i kulturowym tłem historii sztuki. Doprowadziło to do zdezawuowania wcześniejszych osiągnięć, uznanych za niedostatecznie skupione na metodzie². Z takich pozycji w polskim środowisku oceniany był Sokołowski, którego konsekwentny

* Artykuł powstał na podstawie pracy doktorskiej „Wykład historii sztuki na podstawie historii cywilizacji”. *Historia sztuki Mariana Sokołowskiego*, napisanej pod kierunkiem prof. Wojciecha Bałusa na Uniwersytecie Jagiellońskim i obronionej w 2012 r.

¹ L. Kalinowski, *Marian Sokołowski*, [w:] *Stulecie Katedry Historii Sztuki UJ (1882–1982). Materiały z sesji naukowej odbytej w dniu 27 maja 1983 r.*, „Zeszyty Naukowe UJ, CMXXX: Prace z Historii Sztuki”, 19, 1990, s. 11–35; A. Małkiewicz, *Szkoła krakowska i szkoła lwowska polskiej historii sztuki*, „Folia Historiae Artium”, 7, 2001, s. 83–106 oraz [w:] *idem*, *Z dziejów polskiej historii sztuki. Studia i szkice*, Universitas, Kraków 2005, s. 15–57.

² M. Rampley, *The Idea of a Scientific Discipline: Rudolf von Eitelberger and the Emergence of Art History in Vienna, 1847–1885*, „Art History”, 34, 2011, vol. 1, s. 55–56.



Marian Sokołowski, fotografia z nekrologu wg *Kalendarza Krakowskiego* Józefa Czecha (1912)

system został uznany za zbyt mało „formalny”³ i „nowoczesny”. Gdy nastąpił zwrot w kierunku ikonologii i historii kultury, spuścizna Sokołowskiego była już na tyle zapomniana, że powstał charakterystyczny syndrom „wyważania otwartych drzwi”.

W momencie gdy historia sztuki musiała się na nowo zdefiniować, po kryzysie i słynnym pytaniu Hansa Beltinga o jej dalsze losy jako dyscypliny historycznej, ujawniła się paralela z wcześniejszymi fazami historii dziedziny, kiedy nie miała ona jeszcze ukonstytuowanej tożsamości. Ubocznym skutkiem ocen, często bardzo krytycznych, przeprowadzonych ze stanowiska postmodernistycznego i postkolonialnego, było wskazanie i odrzucenie pewnych, jak określił to Hubert Locher, „mitów założycielskich” dyscypliny⁴. Paradoksalnie, potrzeba nowego paradygmatu dyscypliny i nowego układu, taksonomii i wyboru zainteresowań w dydaktyce⁵ skierowała uwagę na studia nad źródłami historii sztuki i zwróciła się w stronę kręgu niemieckiego z okresu, kiedy podręczniki przeglądowe historii sztuki (Franza Kuglera, Carla Schnaasego, Wilhelma Lübkego i Antona Springera) stanowiły osiągnięcie tak zwanej powszechnej historii sztuki (*allgemeine Kunstgeschichte*). To stworzyło okazję do prezentacji pewnych strategii i mechanizmów rządzących dyscypliną *in statu nascendi*. „Teksty przeglądowe były wyrazem ogólnych założeń historii sztuki [...]. Mówią nam o konstrukcji historii sztuki zgodnie z ideami rozwoju i linearności”⁶. Do głównego nurtu badań włączono struktury pojęciowe historii sztuki, a także media, w których się przejawiała, a były to: dydaktyka akademicka, muzeum, podręcznik i atlas zabytków⁷. Wszystkie te media/dziedziny, czy mówiąc ogólnie „dyskursy”, są częścią spuścizny Sokołowskiego jako: nauczyciela akademickiego tworzącego zręby katedry uniwersyteckiej, dyrektora Muzeum XX. Czatortoryskich, jednego z twórców statutu Muzeum

³ Za ekstremum tej metody przyjęto sposób pracy Heinricha Wölfflina; jednak, jak przypomniał Martin Warnke, ostateczna recepcja jego metody nastąpiła późno, po drugiej, krytycznej edycji *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst* w 1917 r. Por. M. Warnke, *On Heinrich Wölfflin*, „Representations”, 27, 1989, s. 172–187.

⁴ H. Locher, *The Role of the Museum in the Formation of the Art Historical Discourse*, „Ars”, 38, 2005, č. 1, s. 3.

⁵ Por. P. B. Hales, *Survey/Discipline*, „Art Journal”, 53, 1995, no. 1, s. 1.

⁶ *Editorial*, „Art Journal”, 53, 1995, no. 1, s. 24.

⁷ Chodzi o publikację: A. Voit, E. Guhl, D. Caspar, W. Lübke, *Denkmäler der Kunst zur Übersicht ihres Entwicklungsganges von den ersten künstlerischen versuchen bis zu den standpunkten der Gegenwart*, Ebner&Seuber, Stuttgart 1845–1856, stanowiącą materiał ilustracyjny do podręcznika Kuglera.

Narodowego w Krakowie⁸, a wreszcie publicysty. Przygotowując program nauczania⁹, wybierając obiekty i wskazując obszar badań, Sokołowski na długie lata wyznaczył podstawy i zakres dyscypliny. Jak pisał Johannes Rössler, „dzieje historii sztuki jako dyscypliny naukowej bywają w ostatnim czasie często wywodzone z dwóch przełomów stuleci: około 1800 i około 1900, które interpretuje się, jako »przełomy« poznawcze. Z kolei historyków sztuki działających na uniwersytetach w okresie kształtowania się dyscypliny między 1850 a 1890 r. uważa się za przedstawicieli prawie pozbawionego rozważań teoretycznych pozytywizmu, a w najlepszym razie – ze względu na wykorzystywanie fotografii i wprowadzenie projekcji przezroczy – za prekursorów nauki o obrazie”¹⁰. Taki pogląd, połączony z fascynacją „szkołą wiedeńską”, na długie lata uniemożliwił właściwą ocenę dorobku twórcy zrębów historii sztuki w Polsce.

Zastanawiające jest, dlaczego w dziejach historii sztuki nie została jeszcze zbadana cała epoka, która nieprzypadkowo doprowadziła do „konsolidacji leksykalnej nazwy historia sztuki jako *Kunstgeschichte*”, do wytyczenia zakresu dyscypliny przez monumentalne prace przeglądowe Kuglera, Schnaasego, czy zniesienia dominacji estetyki filozoficznej, wykształcenia podstawowych metod, takich jak historia stylu, analiza formy, kontekstualizacja kulturowo-historyczna, ikonografia, studia źródeł¹¹. Wszystkie te zagadnienia teoretyczne znajdziemy w spuściźnie Mariana Sokołowskiego. Gdy przedstawił w 1878 r. na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego rozprawę habilitacyjną, historia sztuki nie miała nawet wyodrębnionego języka badań, jak zauważył Józef Szujski w recenzji pracy, krytykując nieco pompatyczny styl autora: „[...] na Carraciowskich wzorcach oparte przeładowne obrazowością i dosadnością wyrażania się, która pochodzi, zdaje się z chęci stworzenia języka dla sztuki, oddającego wszelkie odcienie jej tworów”¹². Szujski wskazał na poważny problem przekładalności wizualnych własności na język nauki.

Tak zdefiniowany moment w historii dyscypliny Richard Shiff nazywa „specyficznym nastrojem »totalizacji«, koniecznym ze względu na stabilność dziedziny w tak wczesnym okresie”¹³. Ową naukową czystość, „totalność” od momentu powstania, Stefan Muthesius uznał za jedną z głównych cech krakowskiej historii sztuki¹⁴. Znamienne jest, iż Sokołowski od początku używał wyłącznie niemieckiego zwrotu *wissenschaftlich(e)* na określenie swojej dziedziny, jak i „aparatu” niezbędnego do jej nauczania. Trwał przy tym niemieckim określeniu nawet w prywatnej korespondencji, na przykład w listach do zaprzyjaźnionego Karola Lanckorońskiego, pisanych głównie po francusku¹⁵. To daje asumpt do jeszcze jednej uwagi: Sokołowski sam definiował uprawianą przez siebie dziedzinę jako „naukę”, działając w wielu instytucjach, ale również publikując teksty popularne, wygłaszając wykłady, wreszcie przez lata będąc krytykiem wystaw Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych.

Marian Sokołowski nie pozostawił wiele tekstów otwarcie programowych¹⁶, tak więc w badaniu jego dzieła konieczna jest zmiana postawy metodologicznej. Wspomniany wyżej S. Muthesius postulował badanie „szkoły krakowskiej” na tak zwanym mikropoziomie, ze skrupulatnym poszukiwaniem wzorców. W niniejszym opraco-

⁸ Burzliwy przebieg dyskusji wokół tworzenia Muzeum w: Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie, Zespół Akt MNK z XIX wieku. *Protokoły Obrad Komitetu MNK 1–71; 1880–1901, 1909–1913* [sygn. Robocza 01] przywołane przez: T. Chruścicki, *Udział Uniwersytetu Jagiellońskiego w kształtowaniu Muzeum Narodowego w Krakowie*, „Opuscula Musealia”, 4, 1990, s. 45–60.

⁹ M. Sokołowski, *Program wykładów historii sztuki* (Kraków, Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, sygn. WF II 121). Pierwszy raz wskazany przez Lecha Kalinowskiego (Kalinowski, *Marian Sokołowski...*, s. 11–35).

¹⁰ J. Rössler, *Kunstgeschichte als Realpolitik. Anton Springer und die ideengeschichtlichen Komponenten der Institutionalisierung*, [w:] *Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa (anlässlich des 125-jährigen Gründungsjubiläums des ersten Lehrstuhls für Kunstgeschichte in Polen)*, red. W. Bałus, J. Wołańska, IS PAN, Warszawa 2010, s. 85.

¹¹ H. Karge, *Die Entfaltung der wissenschaftlichen Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert – biografische und konzeptgeschichtliche Ansätze der Erforschung*, „Kunstgeschichte. Texte zur Diskussion”, 9, 2009: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0009-23-18002>.

¹² J. Szujski, *Recenzja rozprawy M. Sokołowskiego Ruiny na Ostrowie jeziora Lednicy*, Kraków, Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego [dalej cyt.: AUJ], WF II 121: Teczki akt habilitacyjnych.

¹³ R. Shiff, *Art History and the Nineteenth Century: Realism and Resistance*, „The Art Bulletin”, 70, 1988, vol. 1, s. 25.

¹⁴ S. Muthesius, *Krakowska szkoła historii sztuki*, mpis wykładu w IS PAN, 27 X 2010 (w posiadaniu autorki).

¹⁵ Por. Kraków, Archiwum Nauki PAU i PAN [dalej cyt.: AN], K III–150, Spuścizna Karoliny Lanckorońskiej (list M. Sokołowskiego do Karola Lanckorońskiego z 26 II 1887).

¹⁶ Do tekstów programowych zaliczyć należy: *Program wykładów historii sztuki*, rkps w Teczkach Akt habilitacyjnych (AUJ, WF II 121); propozycje reform w Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce przy Akademii Umiejętności (wystąpienie z 3 II 1887, publikowane w: „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 3, 1888, s. 2–3); *O znaczeniu inwentaryzacji*, „Tekna Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej”, 1, 1900, s. VI–XV; przemówienie na I Zeździe Historycznym Polskim w 1880 pt. *O warunkach wydawniczych pomników architektury w Polsce*, [w:] *Pamiętnik pierwszego zjazdu historycznego polskiego im. Jana Długosza*, Kraków 1881, s. 102–116. Analizę „tekstu” Gabinetu Historii Sztuki umożliwiają Księga inwentarzowa Gabinetu Archeologicznego UJ i połączonych zbiorów Gabinetu Archeologicznego i Gabinetu Historii Sztuki UJ do 1902 r., AUJ: Zespół akt Senatu Akademickiego UJ dotyczących Gabinetu Historii Sztuki w S II 854, S II 855: Wydział Filozoficzny Historia Sztuki i Gabinety. Równorzędnym źródłem

waniu przyjęto odmienną perspektywę, opartą głównie na lekturze tekstów Sokołowskiego, z wykorzystaniem pewnych korzyści wynikających ze zwrotu lingwistycznego w humanistyce. Musimy pamiętać, że pisanie historii, również historii sztuki, jest każdorazowo procesem nadawania znaczeń, procesem wyboru (choćby pola badań, włączania i wyłączenia obiektów). Stąd konieczne jest zarysowanie tak zwanej przestrzeni doświadczenia Sokołowskiego w fazie początkowej historii sztuki. Dotyczy to zarówno doświadczenia osobistego (studia za granicą, powstańcza przeszłość), jak i wspólnego doświadczenia narodu pozbawionego państwa. Nie możemy też zapominać o „horyzoncie oczekiwań”¹⁷, również nie tak „obiektywnym”, jak kiedyś byśmy sobie życzyli. Zdaniem Keitha Moxeya: „Jeśli weźmiemy pod uwagę doniosłość subiektywności autora, możliwa staje się analiza tekstu historii sztuki ze zwróceniem uwagi na kulturowe zaangażowania i zobowiązania, możemy wskazać ich społeczne funkcje i cele, które doprowadziły do ich powstania”¹⁸. Zwrot lingwistyczny pozwala badać nie tylko na „mikropoziomie”, ale też – trawestując Michela Foucaulta – na „głębokim poziomie”.

Możemy zrekonstruować historię sztuki Sokołowskiego na tym najgłębszym poziomie przez wskazanie stałych cech jego historiografii, na przykład powtarzających się metafor zaczerpniętych ze świata biologii (ziarno, powiew, fala – o rozprzestrzenianiu się form artystycznych), a nawet przez analizę zmian natężenia retorycznego w pojedynczym tekście, wskazującą na leżące za prezentacją wyników badań założenia filozoficzne.

BIOGRAFIA AUTORA JAKO „PRZESTRZEŃ DOŚWIADCZEŃ” I ŚRODOWISKO INSTYTUCJONALNE POCZĄTKÓW HISTORII SZTUKI W POLSCE

Każda historia sztuki ma swojego autora, dlatego wypada zacząć jej portret od naszkicowania biografii; nie tyle osobistej, ile splecionej z instytucjonalną historią sztuki. Szkic taki pozwoli pokazać zakres funkcjonowania pojęcia „historia sztuki Mariana Sokołowskiego”. Większość podanych poniżej faktów znana jest już z prac Lecha Kalinowskiego¹⁹.

Marian Prawdzic Sokołowski urodził się 13 stycznia 1839 r. w Czyżewie. W 1858 r., po ukończeniu warszawskiego gimnazjum, rozpoczął studia. Według wielu powtarzających się zapisów miał odbyć „studia na uniwersytecie w Paryżu, Heidelbergu i w Wiedniu, gdzie pracował pod kierunkiem Moritza Thausinga i Rudolfa Eitelbergera”²⁰. Do tej pory lekceważono okres paryski biografii Sokołowskiego. Częściowo słusznie, gdyż w Paryżu przebywał jako „słuchacz zwyczajny prawa”. Warto zauważyć, że w tym samym czasie w stolicy Francji prawo studiował Louis Courajod, „pierwszy, który powiązał rozwój form sztuki z właściwościami psychologicznymi i rasowymi narodu”²¹, co było tak istotne w uzasadnianiu rytmu zmian formalnych w historii sztuki krakowskiego uczonego. W czasie powstania styczniowego Sokołowski przerwał studia²² i udał się do Warszawy, a później do Krakowa i Lwowa. Mianowany komisarzem

jest ikonografia gabinetu oraz opis kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie, jako przykłady tzw. cichego dyskursu, stojącego za sposobem prezentacji dzieł i ich wyborem (por. Locher, *op. cit.*, s. 5).

¹⁷ Pojęcia „przestrzeni doświadczenia” i „horyzontu oczekiwań” są jednymi z głównych kategorii semantyki historycznej (por. R. Koseleck, *Semantyka historyczna*, tłum. W. Kunicki, Poznań 2001).

¹⁸ K. Moxey, *Impossible Distance: Past and Present in the Study of Dürer and Grünewald*, „The Art Bulletin”, 86, 2004, no. 4, s. 751.

¹⁹ L. Kalinowski, *Sokolowski Marian Seweryn Wilhelm*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, XL, 2000, z. 2, s. 161–165; i d e m, *Marian Sokołowski...*, s. 11–35. Najważniejsze źródła biograficzne to: Teki osobowe pracowników w latach 1850–1939, AUJ, S II 619; Wykaz służby Dra Mariana Sokołowskiego, Profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego; Część papierów po M. Sokołowskim ze spuścizny M. Rogawskiego, Kraków, Biblioteka Jagiellońska. Oddział Rękopisów [dalej cyt.: BJ], przyb. 584/05. Wymienione źródła podają dzień 13 stycznia jako datę urodzin; podczas gdy L. Kalinowski w cytowanym artykule w *Polskim Słowniku Biograficznym* podaje 9 stycznia.

²⁰ Tu za: AUJ, S II 619: Teki osobowe pracowników w latach 1850–1939.

²¹ Można zauważyć pewną równoległość w życiorysach obu uczonych studiujących w tym samym czasie prawo, a później – na co zwrócił uwagę L. Kalinowski – w tym samym roku obejmujących ważne instytucjonalne posady: Sokołowski otrzymał katedrę, a Courajod rozpoczął wykłady w powołanej wtedy École du Louvre (por. L. Kalinowski, *Przedmowa*, [w:] *Stulecie...*, s. 5–7). Wykłady Courajoda doczekały się pochwał M. Sokołowskiego w pracy: *O budownictwie drewnianem. Z powodu książki Dietrichsona* (nadbítka ze „Sprawozdań Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 5, 1896, s. XCV–XCIX).

²² Swoją udział w powstaniu opisał w ankiecie Stanisława Koźmiana: Mój udział w wypadkach roku 1863, AN, rkps. 2045 oraz kopia w spuściznie L. Kalinowskiego tamże.

cywilno-politycznym na Ruś²³, zajmował się, za pośrednictwem delegatów, poborem podatku narodowego od właścicieli dóbr ziemskich oraz dostarczaniem broni i odzieży oddziałom ochotniczym²⁴.

Od tego momentu rozpoczynają się trudne do odtworzenia lata w życiorysie Sokołowskiego. Wrócił do Paryża w 1864 r., przez Drezno. Wtedy prawdopodobnie nawiązał znajomość z przebywającym w Dreźnie Józefem Ignacym Kraszewskim, planując współpracę z nowo powstającym konserwatywnym pismem „Hasło”²⁵. W Paryżu współpracę zaproponował mu Adam Sapieha. W listach Sokołowskiego do Kraszewskiego i do Lubomira Gadona z paryskiego oraz z wiedeńskiego okresu możemy wyczytać silną antyrosyjską i antyturecką postawę, związaną z kształtującymi się poglądami, będącymi swoistą odmianą słowianizmu, wyłączającego z kręgu cywilizacji Rosję: „my prowadzimy przez wolność do Europy, a Moskwa przez despotyzm do Azji”²⁶. Poglądy te, typowe dla europejskiej inteligencji, wywodzące się z oświeceniowego jeszcze, a podsyconego przez filozofię Hegla orientalizmu, charakterystyczne szczególnie dla polskiego szlachcica pochodzącego z zaboru rosyjskiego, uczestnika przegranego powstania, w silny sposób będą przebiegać w aksjologii i konstrukcji historii sztuki Sokołowskiego. Już jako doświadczony badacz wstąpił w 1904 r. do Ligi Ochrony Czci²⁷, związanej między innymi z Czarotoryskimi, a głoszącej poglądy „panslawizmu” Feliksa Konecznego, godzącego „słowiańskość” z indywidualnością narodową. Poglądy te dobrze odpowiadały kulturowym analizom Sokołowskiego, pragnącego pogodzić świeżość i witalność Słowian z duchem Europy Zachodniej, pomijając zupełnie Wschód, jako domenę „struposzenia”, i zachowując przy tym znamiona narodowej tożsamości²⁸.

W 1868 r. Sokołowski przeniósł się z Paryża do Wiednia, wiedziony, jak pisał Lech Kalinowski, „interesami”²⁹, choć oczywistym powodem przenosin było jego wcześniejsze polityczne zaangażowanie. W 1872 r. podjął próbę zatrudnienia się jako agent przy galicyjskiej ekspozycje na Wystawie Powszechnej, napisał w tej sprawie list do Lubomira Gadona, szukając protekcji księcia Władysława Czarotoryskiego. To jeden z nielicznych listów z próbą autokreacji, z którego dowiadujemy się, iż: „Pracował dużo nad ekonomią polityczną, studiował wystawy paryską i londyńską; zajmował się lat parę interesami; miał przed oczami teorię i praktykę tego świata, do którego wystawy należą”³⁰. Jego starania zakończyły się niepowodzeniem i być może to spowodowało decyzję o podjęciu studiów historycznych na uniwersytecie wiedeńskim; możliwe, że postanowił też podwyższyć swoje kompetencje, znając już środowisko krakowskie i wiążąc z nim nadzieje na upragnioną karierę i stabilizację.

Przez lata przywiązani byliśmy do łączenia Sokołowskiego z wiedeńską szkołą historii sztuki ze względu na jego studia „pod kierunkiem Rudolfa Eitelbergera i Moritza Thausinga”³¹. Już Adam Małkiewicz zwrócił jednak uwagę na postać Theodora von Sickla, do którego Sokołowski uczęszczał na zajęcia z paleografii. Warto

²³ „Skonfiskowałem hramotę socjalistyczną z Gazety Narodowej i kazałem spalić”. Cyt. za S. K i e n i e w i c z, *Powstanie styczniowe*, Warszawa 1983, s. 45.

²⁴ *Ibidem*, s. 108.

²⁵ Por. Kraków, BJ rkps 6532 IV: Korespondencja J.I. Kraszewskiego z lat 1863–1886, k. 332–356: Sokołowski Marian, listy z l. 1864–1886.

²⁶ *Ibidem*, k. 361 (list z 25 IX 1865).

²⁷ O fakcie tym wiadomo z listu Jerzego Czarotoryskiego z 25 II 1904, zachowanego w AUJ (DXCVIII-1: Spuścizna prof. M. Sokołowskiego, listy od różnych adresatów, A–G). Por. L. G a o r, *Świat słowiański 1905–1914*, „Sofia”, 2004, nr 4, s. 342–347.

²⁸ Postawa ta przebiega w tekstach dotyczących tzw. ruskiej szkoły malarstwa, szczególnie w: M. S o k o ł o w s k i, *Bizantyńska i ruska średniowieczna kultura*, [w:] i d e m, *Studia z dziejów sztuki i cywilizacji*, t. 1, Kraków 1899.

²⁹ K a l i n o w s k i, *Sokołowski Marian...*, s. 162.

³⁰ List M. Sokołowskiego do L. Gadona z 10 VI 1872 (AUJ, DZCVIII-4: Spuścizna prof. M. Sokołowskiego, listy do różnych adresatów).

³¹ Jak uważa Adam Małkiewicz, dane te były swoistą „legendą” wykreowaną przez Sokołowskiego na użytek Krakowa; badacz ten zauważył, że Eitelbergera musiał Sokołowski „znać wówczas wyłącznie z widzenia” (A. M a ł k i e w i c z, *Polska historia sztuki wobec szkoły wiedeńskiej*, [w:] i d e m, *Z dziejów polskiej historii sztuki...*, s. 68). Z pewnością studia były częścią swoistej autokreacji, obecnej w opowieściach autobiograficznych, które Sokołowski przedstawiał studentom. Zwrócić można tutaj uwagę na zjawisko „paktu autobiograficznego”, zdefiniowane w teorii literatury przez Philippe’a Lejeuna (P. L e j e u n e, *Pakt autobiograficzny*, [w:] i d e m, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, tłum. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, red. R. L u b a s - B a r t o s z y Ń s k a, Universitas, Kraków 2001), przypominające, iż opowieści o własnej biografii są przedstawieniem, a nie kroniką chronologicznie ułożonych faktów, podmiot zaś w pewnym stopniu definiowany jest przez swoją opowieść, uzyskuje w ten sposób tożsamość – tu jest to tożsamość profesjonalnego historyka sztuki. Pakt konstytuuje się w relacji między twórcą „legendy” czy pewnej „do-powieści”. Autor tworzy pewne, często uwarunkowane psychologicznie, przedstawienia swojego życia, „niezgodne” z kroniką, a będące wynikiem określonego uporządkowania; podkreślić – tak jak zdarza się historykom. Trwanie przy auto-przedstawianiu się jako uczeń Eitelbergera mówi wiele o ambicjach i inspiracjach naukowych Sokołowskiego. W swojej świadomości pragnął on być wiązany z wiedeńskimi, co jak podkreślił Małkiewicz, okazało się raczej założeniem teoretycznym (M a ł k i e w i c z, *Polska historia sztuki...*, s. 69–70).

podkreślić, że zarówno Thausing, jak i Eitelberger należeli do „kręgu” Sickla i Sokołowski mógł się z nimi zetknąć. Michael Gubser zwraca uwagę, iż to „pod jego nadzorem Riegl, Wickhoff, Thausing i inni zaadaptowali empiryczną metodę do własnych badań³². Sickel odrzucił w dyplomatyce dychotomię formy i zawartości dokumentów, zauważając, co silnie inspirowało historyków sztuki, iż „porównywanie formy materialnej dokumentów może doprowadzić do ich prawidłowego chronologicznego uporządkowania”³³. Julius von Schlosser³⁴ wskazał na jeszcze jedną kwestię: Sickel podczas wykładów „w badaniach nad dyplomatyką papieską robił »zaskakujące wycieczki« do historii kultury, które mogły wiele nauczyć historyków sztuki”³⁵. Warto przypomnieć, że Sokołowski swój program nauczania rozpoczął od słów, iż zamierza „dać wykład historii sztuki na tle historii cywilizacji”. Postać Sickla wyjaśnia również wspomnianą przez Sokołowskiego możliwość „pracy pod kierunkiem” Eitelbergera i Thausinga, spojrzeć bowiem należy na te związki mniej instytucjonalnie: Sickel był jednym z filarów utworzonego w 1854 r. przez ministra Lea von Thuna Institut für Österreichische Geschichtsforschung (Instytutu Studiów Historycznych), będącego zinstytucjonalizowaną *idée fixe* Thuna, czeskiego nacjonalisty, marzącego o monarchii jako organicznej całości odrębnych nacji³⁶. Moritz Thausing był członkiem Instytutu od 1859 r., a w latach 1865–1868 prowadził zajęcia z „historii światowej i historii kultury” w Akademii der bildenden Künste³⁷, które mogły zainteresować wiele podróżującego Sokołowskiego. Rudolf Eitelberger zaś, który już w 1852 r. uzyskał katedrę „historii sztuki i archeologii” w Instytucie Studiów Historycznych, kierowanym od 1869 r. przez Sickla, od 1871 r. prowadził wykłady otwarte w założonym przez siebie (1854 r.) Kaiserliches Königliches Österreichisches Museum für Kunst und Industrie. W tymże roku ukazał się również pierwszy tom jego *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit*³⁸, wprowadzonych przez Sokołowskiego do programu ćwiczeń³⁹ i stanowiących pewne marzenie o publikacji źródeł do badania sztuki polskiej. Związany z kręgiem Sickla, mógł Sokołowski rzeczywiście pracować pod okiem Eitelbergera. Interesujące jest również to, że krakowski uczyony zaznaczał, że właśnie Eitelbergerowi „uniwersytet nasz zawdzięczał katedrę historii sztuki”⁴⁰. Słowa te można rozumieć szeroko: z jednej strony jako dowód osobistego zaangażowania Eitelbergera⁴¹, z drugiej jako wyjaśnienie jego roli w tworzeniu, jak to określił Rampley, „instytucjonalnego środowiska badań”⁴², w którym Sokołowski zanurzony został w Wiedniu, a także tego, które zastał w Krakowie. Wiele zresztą wskazuje, że to właśnie wzrost instytucjonalizacji badań nad zabytkami w monarchii był jedną z przyczyn przenosin Sokołowskiego do Krakowa⁴³.

Oprócz katedry uniwersyteckiej i muzeum przypomnieć należy o powstaniu w 1850 r. kk. Central Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale⁴⁴ i jej periodyku; wreszcie – choć wiedeńscy uczestniczyli w niej w ograniczonym zakresie – o słynnej debacie wokół *Madonny Burmistrza Meyera* Holbeina⁴⁵. W 1873 r., już po wyjeździe Sokołowskiego, w Wiedniu obradował I Kongres Historyków Sztuki⁴⁶. Jeśli

³² M. Gubser, *Time's visible surface. Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna*, Wayne State University Press, Detroit 2006, s. 78.

³³ *Ibidem*, s. 84.

³⁴ Jakkolwiek piszący z perspektywy „skonstruowanej” niejako *post factum* „szkoły”, wskazując na jej koherencję od początków istnienia.

³⁵ J. Schlosser, *The Vienna school of the history of art – review of a century of Austrian scholarship in German*, tłum. i red. K. Johns, „Journal of Art Historiography”, 1, 2009, s. 22.

³⁶ Gubser, *op. cit.*, s. 78. Ten sposób myślenia o charakterze państwa przyczynił się w dużej mierze do rozwoju studiów historyczno-artystycznych, zakorzenionych, jak podkreślał Rampley, *loc. cit.*, w budowaniu poczucia narodowej odrębności. Sztuka była częścią szeroko pojętych studiów nad kulturą, stąd również początki instytucji związanych z jej badaniem i przyzwolenie na utworzenie Komisji Historii Sztuki AU. Sokołowski, jako jeden z autorów *Kronprinzwerk*, wydaje się znajdować w tej ideologii doskonale miejsce.

³⁷ K. Johns, *Moritz Thausing and the Road towards Objectivity in the History of Art*, „Journal of Art Historiography”, 1, 2009, s. 1.

³⁸ *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit*, bearb. R. Eitelberger von Edelberg, Bd. 1–18, Wien 1871–1908.

³⁹ Sokołowski, *Program wykładów...*, *loc. cit.*

⁴⁰ Sokołowski, *Rudolf Eitelberger. Wspomnienie pośmiertne*, „Przegląd Polski”, 4, 1885, s. 372–373.

⁴¹ Znajomość z Eitelbergerem trwała przez lata; odwiedzał Kraków i czytał nawet „Przyjaciela Sztuki Kościelnej”, jak twierdzi Sokołowski w cytowanym tekście.

⁴² Rampley, *op. cit.*, s. 77.

⁴³ Por. opinia L. Kalinowskiego w: *Marian Sokołowski...*, *loc. cit.*

⁴⁴ Por. m.in. Rampley, *loc. cit.*

⁴⁵ O debacie m.in. Rampley, *op. cit.*, s. 69–70; U. Kultermann, *The Dresden Holbein debate the burgomaster Meyer Madonna*, [w:] *idem, The History of Art History*, Abaris Books, New York 1993, s. 141–148.

⁴⁶ Za: Rampley, *op. cit.*, s. 72. Znamienne, iż wybrane punkty programu obrad, tzn.: „wymagania położone na akademickie naukowe studiowanie sztuki, praktykę organizacji, katalogowania i administracji muzeów”; „konserwacja; reprodukcja i dystrybucja na rzecz muzeów i edukacji”; wejdą do kręgu zainteresowań i aktywności Sokołowskiego.

weźmiemy pod uwagę atmosferę przygotowań do kongresu oraz cele Instytutu Studiów Historycznych, kierowanego przez Sickla, możemy przypuszczać, że pomysł przenosin do Krakowa związany był z chęcią i możliwością ułożenia kariery jako odbicie sytuacji historyków w innych częściach monarchii austro-węgierskiej.

W tym miejscu biografia Sokołowskiego zaczyna najściślej przeplatać się z dziejami instytucji stworzonych do badania i utrzymywania zabytków oraz z katedrą uniwersytecką. Istotnym faktem, który o kilka miesięcy poprzedził przeprowadzkę do Krakowa, a zapewne przyspieszył decyzję patrzącego z perspektywy Wiednia na możliwość stabilizacji zawodowej Sokołowskiego, było powołanie w 1873 r. Akademii Umiejętności, a w jej ramach Komisji Historii Sztuki.

W takim momencie rozwoju instytucjonalnego Sokołowski przeniósł się do Krakowa, by „dopełnić triennium filozoficznego”. Do momentu ukazania się rozprawy *Ruiny na Ostrowie jeziora Lednicy. Studium nad budownictwem w przedchrześcijańskich i pierwszych chrześcijańskich wiekach w Polsce* Sokołowski pozostawał bardziej publicystą, natomiast w pracy tej „pokazał pazur”⁴⁷ i jego kariera błyskawicznie się rozwinęła. Po długim „rozpędzie” paryskim i wiedeńskim przenosiny do Krakowa zdecydowanie odmieniły losy Sokołowskiego dzięki szerokiej instytucjonalnej sferze umożliwiającej badania. W 1878 r. przedłożył Wydziałowi Filozoficznemu UJ rozprawę o Lednicy i dziewięć innych prac⁴⁸ i zwrócił się z prośbą o dopuszczenie do rigorosum⁴⁹; 18 marca 1879 r. został mianowany docentem prywatnym. Od tego momentu rozpoczął się okres zaangażowania badacza we wszystkie sfery działalności dydaktycznej (prowadził regularne zajęcia na uniwersytecie) i badawczej oraz pozaakademickiej – społecznej i na polu współczesnego życia artystycznego. Również wtedy Sokołowski rozpoczął szeroko zakrojoną działalność instytucjonalną, konserwatorską i krytyczną, zawsze uważając się jednak za naukowca. Trudno zatem uwierzyć, że wszystkie pola aktywności łączyła jedynie osoba uczonego, są one raczej kolejnymi odsłonami naukowej dyscypliny stworzonej w Polsce przez Mariana Sokołowskiego.

W polskiej historii historii sztuki przywykliśmy do stawiania Sokołowskiego w drugim rzędzie, za takimi sławami, jak chociażby Rudolf Eitelberger, Heinrich Wölfflin, Hermann Grimm. Takie podejście skazywało krakowską, polską historię sztuki na postrzeganie jej jako zaściankowej, mało istotnej, izolowanej. Jednak Sokołowski znany był w kręgach współczesnych uczonych. Przebywający w Bazylei w 1896 r. Feliks Koperę pisał, że Wölfflin znał nazwisko krakowskiego uczonego, co wystarczyło, aby przyjąć Koperę na seminarium⁵⁰. Z wielkim szacunkiem wyrażał się o nim Jacob Burckhardt mł. W wielu tekstach Sokołowski wspomina o wizytach w Krakowie Alfreda Woltmanna, Wilhelma Bodego i Rudolfa Eitelbergera, z którymi wymieniał poglądy na zasadzie koleżeńskiej. Wiadomo, że korespondował z Cornelusem Gurlittem (oba uczeni w tym samym czasie rozpoczęli badania nad sztuką baroku); przesyłał korespondencje na posiedzenia Centralnej Komisji do Badania i Zachowania Pomników Sztuki i Historii w Wiedniu. To europejskie zakorzenienie odbija postawę uczonego wobec sztuki polskiej, którą zawsze traktował jako część dziedzictwa europejskiego, co widać w stworzonej przez niego strukturze dziedziny – na całościowym obrazie sztuki Europy zarysowuje odmienne podkrólestwo sztuki polskiej.

MALOWANIE OBRAZU SZTUKI – HOLISTYCZNA WIZJA HISTORII SZTUKI

W skrótowym przedstawieniu historii sztuki Mariana Sokołowskiego warto wyeksponować najważniejsze w niej pojęcia, wokół których zogniskował cały paradygmat dyscypliny. Pierwszym z nich jest pojęcie naukowości, przeciwstawionej „domysłowi”⁵¹, a wynikające z walki o pozycję *Kunstgeschichte* wśród nauk. W sposób świadomy Sokołowski uznał za szkodników Stanisława Kostkę Potockiego i Józefa Kremera. Pierwszy według niego: „górnolotną retoryką rozwodnił dzieło wielkiego twórcy archeologii klasycznej”, drugi zaś nie wniósł nic, „nie licząc drobnych i wyłącznie filozoficznie estetyczny heglowskiej szkoły

⁴⁷ S. Tomkowicz, *Maryan Sokołowski*, „Czas”, 64, 1911, nr 148, s. 1.

⁴⁸ Por. Kraków, AUJ WF II 504.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Por. *Listy F. Koperę do Mariana Sokołowskiego* (AUJ, DXCVIII-2, Spuścizna Mariana Sokołowskiego), [dalej cyt.: *Listy F. Koperę*].

⁵¹ Np. Sokołowski, *Ruiny na Ostrowie...*, s. 118.

charakter mających prac”⁵². Oczywiście postulat odrzucenia wszelkiej metafizyki okazał się niemożliwy do zrealizowania. Paradygmat dziedziny wpadnie w pułapkę „heglizmu nieświadomionego”, będącego stałą cechą dziewiętnastowiecznej historiografii⁵³.

Najważniejszymi jednak pojęciami są całość i uporządkowanie. Praca zaś historyka sztuki pojęta zostaje jako „malowanie obrazu” sztuki. Stąd nie do pogodzenia okazały się postawy badawcze Sokołowskiego i Wölfflina. „*Anschauung, Anschauung* – ulubiony jego wyraz”, pisał, przebywający na stypendium u Wölfflina, Kopera w grudniu 1896 r.⁵⁴ Ulubionymi słowami Sokołowskiego, łączącymi rozmaite jego aktywności, są „łańcuch, seria i kontekst oraz uporządkowanie”. Kopera pisał do Sokołowskiego w odpowiedzi na niezbyt pochlebną ocenę jego pracy: „Boli mnie bardzo, że widzi Pan Profesor więcej jego [Wölfflina – M.K.] szkoły niż swojej [...]. Wszak nie ma ani jednego słowa o rytmie linii i muzyce powierzchni, o wertykalnych i horyzontalnych liniach. Bardzo mnie dotknęło, że pan profesor poznaje w niej raczej szkołę jego niż swoją. Pod wpływem Wölfflina napisanych parę zdań, które tu i ówdzie przebijają w sposobie traktowania rzeczy przejętego od Pana Profesora, który począwszy od stylu, a skończywszy na najwyższym poglądzie pracować mnie nauczył”⁵⁵. Fragment ten wymaga dłuższej analizy, w podejściu bowiem takim (dążeniu do „najwyższego poglądu”) przebija u Sokołowskiego myślenie wspólne z powszechną historią sztuki: poszukiwanie „sąsiedztwa” i próba „umieszczania dzieła na skali rozwoju”⁵⁶. Był to jeden z wymogów ówczesnego pojęcia naukowości, nakazującej przybliżenie nauki o sztuce do nauk biologicznych, a oddalenie od estetycznej spekulacji (co w sposób oczywisty pozostaje w związku z macierzą historyzmu⁵⁷), i który wydaje się być dla Sokołowskiego warunkiem *sine qua non* egzystencji historii sztuki jako dziedziny naukowej. Zasadą organizującą ów „łańcuch” jest zewnętrzne, formalne podobieństwo, w tym paradygmacie przedstawiane graficznie jak atlas biologii postdarwinowskiej.

Interesujące jest, że przy wielu okazach Sokołowski używał słów „okaz”; „demonstracja” – na przykład w kontekście artefaktów umieszczanych w Gabinetzie Historii Sztuki UJ. Głównym celem tak definiowanej historii sztuki jest umieszczenie „okazu” we właściwym miejscu „uniwersalnego łańcucha”, jak chciał tego wybrany przez Sokołowskiego na mistrza Carl Schnaase. Jeśli pominiemy różnice (szczególnie w wyznawanej otwarcie przez Schnaasego postawie wobec filozofii Hegla) między podręcznikami Schnaasego, Kuglera, Lübkego i Antona Springera, stanowiącymi podręczny księgozbiór dydaktyki Sokołowskiego (jak zorientujemy się czytając zapisy wypożyczeń⁵⁸), wewnętrzna zasada pozostaje ta sama: wszystkie są próbą skonstruowania jednego, ogólnego i totalnego królestwa sztuki, analogicznego do królestwa roślin, zwierząt. Jego istnienie zresztą jest podstawowym założeniem paradygmatu. Inaczej mówiąc, jest to próba pokazania mapy lub ogrodu porośniętego określonymi „okazami”.

Jak wskazał Dan Karlholm⁵⁹, „Kugler określał swoją książkę jako mapę, wyobrażając sobie świat sztuki jako pewien naturalny, dziki obszar, który ma być pokryty, wypełniony, a przede wszystkim »nawożony« przez historyka sztuki. Franz Eggers wołał określenie »ogród wykrojony z dzikiego obszaru«”. Choć Kugler opisywał swoje działanie jako beznamiętne przenoszenie obiektów albo „wybieranie cegieł do

⁵² Sokołowski, *Program wykładów...* O otwarciu negatywnym stosunku Sokołowskiego do wprowadzania do historii sztuki refleksji filozoficznej świadczą również słowa Kopery: „Wyszła broszura w Lipsku i Zurichu, którą tu sobie przeczytałem: Die unsinnige Richtung der modernen Bildmalerei und wirkliche Kunst. Sprawilem ją sobie, bo właśnie omawia to, co ja oglądałem w Monachium. O autorze (C. Kerstan z Historienmaler) nie słyszałem dotąd. Książka bałamutna i w ogóle słaba, dużo w niej kantyizmu i szopenhaueizmu” (F. Kopera, list z grudnia 1896; *Listy F. Kopery*).

⁵³ Por. K. Moxey, *Art History's Hegelian Unconscious: Naturalism as Nationalism in the Study of Early Netherlandish Painting*, [w:] *The Subject of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 25–51.

⁵⁴ F. Kopera, list z 17 XII 1896 (*Listy F. Kopery*).

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Wölfflin zaś, zdaniem Kopery, „przeprowadza prosektoria”; „bierze na stół Andrea del Sarto!”, „seminarium bywa wybora »wewisecją«”. Czy charakterystyczne: „Wykłady coraz więcej mi się podobają, choć obydwaj wykładają raczej historie formy, lecz różnica jest taka jak np. zoologią obrazową dla dzieci, gdzie się czyta: »lew jest królem zwierząt, wspaniały, szlachetny i ma grzywę« a zoologią umiejętną, porównawczą, traktowaną przez znakomitego anatoma”. U Sokołowskiego zaś główną rolę gra pokazanie rozwoju w dynamice kolejnych stadiów: „Trzeba artystę porównywać nie tylko z poprzednikami, ale i ze samym sobą i dojść do sformułowania cech charakterystycznych, które się zawsze w nim powtarzają”. (F. Kopera, *loc. cit.*)

⁵⁷ Por. K. Zamorski, *Dziwna rzeczywistość. Wprowadzenie do ontologii historii*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 201.

⁵⁸ *Za Dziennik Gabinetu Historii Sztuki*, Kraków, AUJ, sygn. Z 188/1.

⁵⁹ D. Karlholm, *Art of Illusion: The Representation of Art History in Nineteenth-Century Germany and Beyond*, Peter Lang Publishing, Bern–New York 2004.

wznoszenia gmachu dziedziny”, możemy być pewni, że stworzona w ten sposób panorama-krajobraz była zdecydowanie bardziej subiektywna, niż sugeruje taki zdepersonalizowany opis. Dan Karholm i Henrik Karge zaproponowali tłumaczenie etymologiczne *survey* (przeгляд) jako „widzenie z wysoka”⁶⁰, co dobrze określa opisany przez Koperę sposób patrzenia Sokołowskiego.

W tekście „programowym”, wygłoszonym podczas zjazdu historycznego im. Jana Długosza w 1880 r.⁶¹, Sokołowski wyjaśnił dobitnie znaczenie wskazywania „filiacji i rozwoju” form dla stworzenia „prawdziwej umiejętności” – to znaczy nauki pozbawionej „praktycznej preokupacji”. Na tym gruncie odrzuca wszelką estetyczną ocenę. Jak jego niemieccy koledzy, jest przekonany, że dzieła sztuki mają być traktowane jak obiekty biologiczne („jak wytwory natury”) ułożone w pewnym zbiorze w znaczeniu kolektywnym: „Najmniej pozorne z nich, ustawione na właściwych miejscach nabrały, obok dzieł znakomitszych i większych, znaczenia i interesu jako ogniwa jednego łańcucha i jako etapy jednej drogi upadku albo postępu”. Należy przy tym: „uważać je wszystkie za takie jakie są i mieć oczy szeroko otwarte na istniejące pomiędzy nimi nie tylko różnice, ale i pokrewieństwa, aby móc badać bezinteresownie w pewnym związku z sobą. Postęp nauk historycznych uczynił zrozumiałą doniosłość filiacji i rozwoju przedmiotu sztuki”.

Dążenie do uporządkowania i stworzenia „samowyjaśniającej się serii” pojawia się na wszystkich polach działalności Sokołowskiego. Ciekawy jest brak różnicowania pomiędzy różnymi mediami prezentacji dzieła: gabinet historii sztuki to kolekcja kopii gipsowych, fotografii, chromolitografii⁶²; a nawet – co zaskakuje – stawianie na równym poziomie opisu dzieła jako sposobu jego prezentacji. Wskazuje to na podskórną obecność *disegno* (rozumowo pojmowalnego i dającego się przełożyć na słowa) jako istoty każdego dzieła. Owo odczytywalne *disegno* najlepiej oddaje rysunek, obrys będący swoistą translacją obrazu czy rzeźby. Rysunek konturowy staje się zatem specyficznym narzędziem poznawczym, stąd postulat kształtowania tej umiejętności u utalentowanych studentów⁶³. Co dziś zaskakuje, wykorzystywane w dydaktyce odlewy gipsowe również traktowane były podobnie; Sokołowski postulował pomalowanie ścian Gabinetu na kolor ciemnobordowy, by lepiej widoczne były „kontury”⁶⁴ rzeźb. W Gabinetecie obok siebie stały między innymi kopie *Marii z Dzieciątkiem* Michała Anioła (marmur) oraz *Dawid*, kopia odlanej w brązie statuy Verrocchia⁶⁵. W wypadku architektury natomiast główną zasadą organizującą analizę formy jest indukcja, a poszczególne elementy budowli (kształty łuków, sklepienia, ale przede wszystkim komplikacja planów) traktowane są analogicznie jak w atlasach systematycznych biologii i rekonstrukcjach zwierząt przedhistorycznych Georges’a Cuviera, w których główną rolę odgrywa rozumowanie indukcyjne.

W systemie Sokołowskiego tym, co jest porównywane, są konturowe zapisy dzieł, co powoduje, że jego analizy formy bliższe będą biologicznej taksonomii (co jest zresztą zgodne z ambicjami naukowości) niż morfologii⁶⁶. Ambicją tego modelu historii sztuki było stworzenie całościowego przeglądu artefaktów, tworzących rodzaj *Systema artis* (w odpowiedzi na *Systema naturae* Karola Linneusza), w którym pojedynczy okaz jest „przykładem” gatunku.

Widać to dobrze między innymi w zachwytach Koperę nad aparatem naukowym na Uniwersytecie Jagiellońskim, pozwalającym mu w jednym miejscu wykonać „systematyczną” pracę:⁶⁷ „Jeśli się nie mylę [Wöllflin] dał mi do zrozumienia, że nie może być mowy o systematycznej pracy, że chce mnie włożyć

⁶⁰ D. Karholm, *Reading the Virtual Museum of General Art History*, „Art History”, 24, 2001, iss. 4, s. 552–577, H. Karge, *Stilgeschichte vs. Kulturgeschichte*, [w:] *Die Etablierung und Entwicklung...*, s. 42.

⁶¹ M. Sokołowski, *O warunkach wydawniczych...*, s. 102–116.

⁶² „Niezbędną pomocą przy tych wszystkich wykładach powinien być wedle rozumienia mego odpowiedni naukowy aparat, złożony z gipsów, fotografii, heliografii, chromolitograficznych i litograficznych reprodukcji, który się w naszych czasach tak mnoży” (Sokołowski, *Program wykładów...*, k. 7).

⁶³ Por. M. Sokołowski, *Program wykładów...*, k. 8. Stąd też obecność młodych artystów na jego zajęciach.

⁶⁴ „Na ścianach tych będą zawieszane gipsy tudzież rysunkowe tablice, które na jasnym tle nie wystąpią. Co więcej, kontury kształtu figur gipsowych, które na wykładach są przedmiotem analizy i uwag, muszą się wyraźnie uwydatniać na tle ciemnym, żeby na nie można było zwrócić uwagę i w ogóle o nich mówić”. Notatka w: AUJ, S II 1027: Collegium Novum.

⁶⁵ O grafice jako domenie translacji dzieła oraz wykorzystywaniu porównań obrysów w dydaktyce por. S. Bann, *Casts and the 19th Century Crisis in Reproduction*; referat podczas 33. kongresu CIHA, Norymberga 2012, oraz rozmowa z autorką podczas Kongresu.

⁶⁶ M. Sokołowski, *Hans Sues von Kulmbach jego obrazy w Krakowie i jego mistrz Jacopo dei Barbari. Przyczynek do historii malarstwa w epoce przejścia ze średnich wieków w renesans i stosunki artystyczne Krakowa z Norymbergą w XVI wieku*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 2, 1884, s. 56.

⁶⁷ Co ciekawe, Kopera twierdzi, że wyrobił potrzebę stworzenia aparatu również w Bazylei, pisząc: „dochód [z wykładów] przeznaczony na aparat do historii sztuki, który pod moim wpływem Wöllflin chce założyć” (F. Kopera, *loc. cit.*).

w oglądanie zabytków i ich badanie, a nie chce bym systematyczną jaką pracę wykonał”. Co ciekawe, odrzucić należy dotychczas utrzymywaną tezę o prymacie bezpośredniego kontaktu z dziełem. Owszem, zgodnie z wszechobecnym postulatem empiryzmu, warunkiem naukowości działań staje się „naoczność” badania; „człowiek o wykształceniu uniwersyteckim niepodobna [...] aby nie miał własnego zdania, ale przystał na to, co mu li przychylny, czy zawistny znawca powie [...] urządzić należy ćwiczenie na gipsach i atlasach i wybornych fotografiach okazów artystycznych”⁶⁸, jednak nie jest ona tożsama z bezpośrednim kontaktem z dziełem, typowym dla szkoły wiedeńskiej. Gromadzenie jak największej liczby kopii pozwala na objęcie wzrokiem odcinka łańcucha i „rozjaśnienie zagadek jednego okazu drugim”⁶⁹.

Wymieniane przez Sokołowskiego podczas zjazdu historyków⁷⁰ warunki badania naukowego przewidują odpowiedzi na pytania: kiedy, jak [dzieło zostało zrobione], co wyraża i dlaczego ma określoną formę. Wszystkie te odpowiedzi znajdujemy dzięki prawidłowemu umieszczeniu w „systemie”. Co ważne – na pierwszym miejscu metody stoi „autopsja” samego dzieła, zapośredniczona przez rycinę lub opis, źródło historyczne służy dopiero jako weryfikator tak wypracowanych twierdzeń. Autor używał fazy stylistycznej do datowania, mimo braku, jak sam zaznaczał, „źródeł piśmiennych”. Ostrzegał też przed czysto zewnętrznym traktowaniem obiektów, które „poza tym nic wspólnego ze sobą nie mają”, i tu pojawiają się źródła historyczne jako „uprawomocnienie”. Dla Wölfflina była to kwestia jedynie poboczna, dlatego też rozczarowany Kopera pisał: „Zawiodłem się. Wölfflin unika kwestii krytyki źródeł: *Das ist gut, aber das ist ja Nebensache*. Rzecz główna to dzieła i te trzeba umieć czytać!”⁷¹.

FORMALNE ZRÓŻNICOWANIE JAKO CZĘŚĆ PROGRAMU TWORZENIA TOŻSAMOŚCI NARODOWEJ. „KULTUROWO-NARODOWY FORMALIZM”

Powszechna jest opinia, iż Sokołowski traktował historię sztuki polskiej jako „patriotyczny obowiązek”. Nie należy jednak przyjmować tego stwierdzenia w potocznym, upraszczającym rozumieniu pisania na nowo atrybucji i „przeciągania” liny na polską korzyść. Pokazany powyżej mechanizm wskazywał na jedną stronę zagadnienia – pozycjonowanie sztuki polskiej w ogólnym, systematycznym łańcuchu sztuki europejskiej, na zasadzie podobieństwa, parady zmieniających się form, stanów przejściowych etc. Teraz pora wskazać na drugą stronę – mechanizmy zmian. Dla Sokołowskiego zawarte jest to w postawionym wyżej pytaniu: dlaczego dany obiekt ma określoną formę, przy wyrażonym w programie nauczania założeniu autonomizacji sztuki jako „objawu wyobraźni”⁷². Nie posuwa się jednak tak daleko, by znaleźć czynnik wewnętrzny (np. *Kunstwollen*). Zasada wyjaśniająca ukryta jest w czynnikach „filozoficznych/narodowych/rasowych”⁷³, wymienianych w większości tekstów. Do programu nauczania Sokołowski wybrał podręcznik Schnaasego, uważając go „za wzór właściwego przedstawienia przedmiotu”, i rzeczywiście, używa jego modelu do uzasadnienia zmian. *Allgemeine Kunstgeschichte*, jak ta Schnaasego, potrzebowała zasady organizującej „łańcuch” i modelem stał się wielki projekt historii kultury. Sokołowski również deklarował: „Mam zamiar, o tyle o ile ramy przedmiotu na to pozwalają, oprzeć wykłady historii sztuki na podstawie historii cywilizacji, czyli inaczej mówiąc przedstawić jej dzieje na tle dziejów kultury, tym tłem je wytłumaczyć i naturalny a organiczny⁷⁴ ich rozwój z warunków cywilizacyjnych wywieść”. Morfologiczna zmiana sztuki w takim paradygmacie jest swoistą naturalną konsekwencją zmieniających się czynników duchowych, psychologicznych etc. Więc pierwszą czynnością prowadzącą do zbadania

⁶⁸ Podanie M. Sokołowskiego dotyczące „wyrobienia dotacji odpowiadającej na aparat naukowy do wykładu historii sztuki” (AUJ, WF II 147: Katedra i Zakład Historii Sztuki UJ oraz muzeum sztuki 1880–1939).

⁶⁹ M. Sokołowski, Dezyderat ws. urządzenia Coll. Novum, AUJ, 1027 II: Collegium Novum.

⁷⁰ Sokołowski, *O warunkach wydawniczych...*, loc. cit.

⁷¹ F. Kopera, list z 13 XII 1896 (*Listy F. Koperę*).

⁷² Sokołowski, *Program wykładów...*

⁷³ M.in. Sokołowski, *O warunkach wydawniczych...*, loc. cit.

⁷⁴ Jest to ewidentne nawiązanie do języka nauk przyrodniczych; typowe dla postulowanej „naukowej” historii sztuki. Towarzyszyło temu ewolucjonistyczne pojęcie rozwoju z charakterystycznym przekonaniem o jedności rozumu ludzkiego (różne cywilizacje to tylko stopnie rozwoju) oraz konieczności rozwoju (stąd krytyka pozornie stojącego w miejscu Bizancjum jako „uschłej gałęzi cywilizacji”).

sztuki określonego czasu lub terytorium jest „rozbiór umysłowych, moralnych, a nawet ekonomicznych żywiołów, istotę i życie tego narodu i tejsze epoki stanowiących”⁷⁵.

W pisarstwie Sokołowskiego koncepcja rozwoju stylistycznego widoczna jest w stale pojawiającym się napięciu między formą dzieła a rodzajem wyobraźni przełożonej na konkrety w pojęciach organizacji przestrzennej czy stopnia komplikacji kompozycji jako odbiciu stanu społecznego. Stąd próby pokazania na przykład komplikacji planów kościołów romańskich i stopnia zaawansowania rozwoju społecznego czy struktury stowarzyszenia (*Gesselligkeit*) (np. pojawienie się zakonów żeńskich w XII wieku i „złagodzenie” sposobu życia skojarzy z wysubtelnieniem architektury i jej dynamicznym rozwojem)⁷⁶; idealności kompozycji malarstwa renesansowego w zestawieniu z osiągnięciami „skomplikowanego” i „zagęszczonego” w sposobie życia średniowiecza⁷⁷. Artysta w koncepcji Sokołowskiego jest specyficzną soczewką, skupiającą i przekazującą masową wyobraźnię „o całym ówczesnym życiu i w ciągłej nieustającej edukacji mas pod opieką kościoła”⁷⁸. Zauważał, iż powstanie konkretnego dzieła sztuki zależne jest od bardzo szeroko rozumianego „kontekstu”. Artyści, choć nieerudyci, żyją w społeczeństwie i kulturze o określonych tradycjach, które przenikają w naturalny sposób do ich twórczości („wszystko to razem tworzyło zasób pierwiastków, które tak w treści, jak w formie same się narzucały artystcie”⁷⁹). S. Muthesius zauważył, iż przeprowadzając tego typu analizy, Sokołowski bliski był postawy później nazwanej „ikonologią”; ukazującej dzieło w szerokim kontekście kulturowym. Jednak z powodu braku precyzji w określeniu „ikonologia”⁸⁰, może lepszym określeniem dla tego typu analizy byłaby „interpretacja ikonograficzna”, czy „ikonografia o charakterze interpretacyjnym”, jak Panofsky chciał określić metodę rozpoznawania „symbolicznych wartości, które są często nieznanne samemu artyście i mogą nawet różnić się od tego, co sam chciał wyrazić w dziele. W tym znaczeniu ikonografia nie jest nauką pomocniczą historii sztuki, lecz staje się częścią interpretacji dzieła”⁸¹. W wypadku koncepcji Sokołowskiego głębokie osadzenie w kulturze i studia o charakterze antropologicznym związane są z rozumieniem kultury jako całości życia codziennego, przekładalnego na język form wizualnych. Takie podejście najbliższe jest analizom Antona Springera, który w pracy *Ikonographische Studien*⁸², podkreślał znaczenie wyjaśniania na podstawie tekstów (legendy, apokryfy, kroniki) motywów organizowania i kompozycji, sposobów przedstawienia⁸³. Tłumaczy to również obecność w historiografii Sokołowskiego wielu elementów literackich, treści legend, ba nawet opowieści o sposobie funkcjonowania sądów i wykonywania kar w średniowieczu⁸⁴, rysujących obraz rodzaju kolektywnego przeżycia przekładalnego według badacza na zmienność form.

Ten sposób mówienia o sztuce, próbujący wskazać zasady rządzące jej rozwojem, potrzebuje podstawy filozoficznej; w wypadku „uniwersalnych historii sztuki” jest to każdorazowo, mimo różnego stosunku *explicite* wyrażanego, filozofia Hegla. Znajdujemy bez trudu jej ślady w głównych pracach polskiego uczonego. Schnaase definiował swoje studia jako prezentację „kroczącego łańcucha rozwoju historycznego, który w sposób najczystszy może być zaobserwowany w rozwoju z generacji na generację połączonych serii problemów formalnych i ich rozwiązań w sztukach wizualnych”⁸⁵. Jest to specyficzne „ubieranie rozwoju historycznego w kształty i kolory”, co znajdujemy choćby w tekście Sokołowskiego o rzeźbach na górze Ślęza, które woli datować na XVII stulecie, gdyż „Sztuka tak rozwinięta musi być owocem

⁷⁵ Podobnie wykłady konstruował zresztą Kugler; por. K. Heck, *Die Bezüglichkeit der Kunst zum Leben. Franz Kugler und das erste akademische Lehrprogramm der Kunstgeschichte*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft”, 32, 2005, s. 7–15.

⁷⁶ Sokołowski, *Ruiny na Ostrowie...*

⁷⁷ Sokołowski, *Hans Sues...*, s. 89–90.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 77. Przeprowadza analizę żywotów świętych i hymnów, posługując się publikacją V. le Clerca, Ch. Renana, *Histoire littéraire de la France au Quatorzième siècle*, wydana w 1855.

⁷⁹ Sokołowski, *Hans Sues...*, s. 56.

⁸⁰ Por. L. Kalinowski, *Ikonologia czy ikonografia? Termin ikonologia w badaniach nad sztuką Erwina Panofsky’ego*, „Zeszyty Naukowe UJ, CCCII, Prace z Historii Sztuki”, 10, 1972, s. 26.

⁸¹ E. Panofsky, *Iconography and Iconology*, [w:] *Meaning of the Visual Arts*, New York 1956, s. 31–32 za Kalinowski, *Ikonologia czy ikonografia?...*, s. 26.

⁸² A. Springer, *Ikonographische Studien*, „Mitteilungen der K.K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung Kunst- und Historischen Denkmale”, 5, 1860, s. 29–32.

⁸³ *Ibidem*, za R. Prange, *Die Geburt der Kunstgeschichte: Philosophische Ästhetik und Empirische Wissenschaft*, Deubner Verlag, Kolonia 2004, s. 150.

⁸⁴ Sokołowski, *Hans Sues...*, s. 89. Szafot to dla Sokołowskiego metafora „konieczności i reguł” rządzących wyobraźnią średniowieczną, przekładalnych na usztywnienie form rysunku i komplikację kompozycji.

⁸⁵ C. Schnaase [w:] *Netherlandische Briefe*, cyt. za E. Fernie, *Cultural History*, [w:] *Art History and its Methods. A Critical Anthology*, ed. E. Fernie, Phaidon, London–New York 2003, s. 331–334.

innej kultury, innego stanu, a szczególnie innej organizacji społecznej jak ta, którą chrześcijaństwo na słowiańszczyźnie zastało i zastać musiało. Gdyby Słowianie przedchrześcijańscy byli w posiadaniu sztuki tak wysoko rozwiniętej i dowodzącej tak wysokiego stopnia cywilizacji – staliby wyżej nad Germanami i musieliby samą siłą rozwoju tej sztuki wpłynąć na sztukę chrześcijańską, która się pod germańskim już i chrześcijańskim wpływem na ich ziemi rozwijała⁸⁶.

W tym kontekście Sokołowski wykorzystuje najmniejsze odstępstwa formalne i różnice do ugruntowania polskiej tożsamości i autonomii polskiej kultury. Używa metafory ziarna, które mimo że pochodzi z tego samego „pnia”, rzucone na odmienny grunt, wydaje inne, choć pokrewne, owoce. To wskazuje również na kolejny topos uniwersalnej historii sztuki – przekonanie o wspólnym, jedynym źródle wszelkiej sztuki, która w zależności od stopnia rozwoju kulturowego różnie się rozwija. Odmienność gruntu to dla Sokołowskiego właśnie czynniki rasowe, kulturowe i narodowe, własne „pierwiastki” kultury⁸⁷. Wnioski, które wyciąga na podstawie tego modelu (np. w studium o misie romańskiej⁸⁸, gotyku krakowskim, pasach przeworskich czy rzeźbie z góry Ślęza), są następujące: jeśli jesteśmy w stanie wskazać na formalne różnice pomiędzy obiektem znalezionym na terenie Polski a grupą podobnych obiektów z dziedzictwa europejskiego, to dlatego, że Polacy mają/mieli odmienną strukturę kultury, co prowadzi do twierdzeń o ich tożsamości i autonomii. Sokołowski naprawdę „całą energię”, jak to określił Wojciech Bałus⁸⁹, poświęca na przeciągnięcie kolejnych obiektów na polską stronę „łańcucha”, by powstrzymać „powódź germanizmu”⁹⁰. Takie analizy zmuszają do wykluczenia obiektów niemających żadnych wspólnych cech formalnych z artefaktami europejskimi (czyli obiektów „orientalnych”). Struktura podobieństw buduje tożsamość sztuki polskiej jako części sztuki europejskiej; wskazanie zaś na odmienną sztukę bizantyjskiej i rosyjskiej wyznacza polskiej historii sztuki rolę definiowania granic europejskości⁹¹.

Na koniec należy przywołać pewne „pozaakademickie” cele historii sztuki. Jednym bowiem z „mitów założycielskich” dyscypliny⁹² (obok nominalnego braku oceny estetycznej u Sokołowskiego pozostającego w napięciu z wyróżnianiem twórczości Rafaela jako idealnej syntezy formy i treści) było założenie, że tak zdefiniowana historia sztuki „wyrzekła się zupełnie próbowania uczestniczenia w tworzeniu sztuki współczesnej”⁹³. A było dokładnie odwrotnie: w działalności Sokołowskiego obecne na dużą skalę były zarówno konstruktywistyczna wizja historii sztuki jako ogrodu i historyka sztuki jako „ogrodnika”, który wybiera rośliny do „kultywacji”, co zaowocowało tą złośliwą trawestacją historii kultury. Uniwersalne historie sztuki, związane ściśle z niemieckim poszukiwaniem tożsamości narodowej, co stanowiło tendencję na gruncie narodu polskiego podzielaną przez Sokołowskiego, miały przede wszystkim jedno podstawowe zadanie (przejęte zresztą przez Sokołowskiego bez cytowania w programie studiów z podręcznika Franza Kuglera): zrekonstruowanie, odbudowanie życia artystycznego „wobec aktywności artystycznej ostatniego czasu, pozbawionej jednak głębszej, narodowej tradycji”.

Jednym z powodów uprawiania historii sztuki jest działalność edukacyjna, dlatego też Sokołowski używał prostszego, dosadniejszego języka w recenzjach i wygłaszał publiczne odczyty. W studiowaniu historii sztuki, tak jak Kugler, widział szansę na „rekultywację” sztuki współczesnej, pozostając wciąż w związku z niemiecką tradycją popularnej historii sztuki jako części *Bildung* w jego ogólnym znaczeniu, jako procesu edukacji społeczeństwa. Tylko naród na odpowiednim poziomie (*Stufe*) *Bildung* zdolny jest bowiem do produkowania sztuki⁹⁴. Historia sztuki zaś jest jednym z istotnych elementów owej edukacji. Zresztą Sokołowski winę za marny poziom życia artystycznego przypisał publiczności: „dlaczego artystom obumierają pióra [...] publiczność nieumiejąca się zdobyć na surowszy sąd i wykwinniejsze wymagania

⁸⁶ M. Sokołowski, *Studia do historii sztuki w Polsce*, „Czas”, 27, 1874, nr 244, s. 1–2.

⁸⁷ Również powtarzająca się metafora fali i plodów ziemi, np. M. Sokołowski, *Malarstwo ruskie*, [w:] *Wystawa archeologiczna polsko-ruska, urządzona we Lwowie w roku 1885. Tekst objaśniający napisał Ludwik Wierzbicki. Rzecz o malarstwie Prof. Maryan Sokołowski*, Lwów 1886.

⁸⁸ M. Sokołowski, *Misa bronzowa z epoki romańskiej znaleziona w Dąbrowie koło Wielunia* „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 6, 1897, s. 1–9.

⁸⁹ W. Bałus, *Historia sztuki wobec nauk historycznych*, [w:] *Dzieło sztuki: źródło ikonograficzne, czy coś więcej? Materiały sympozjum XVII Powszechnego Zjazdu Historyków w Krakowie, 15–18 września 2004*, red. M. Fabiański, Warszawa 2005, s. 44.

⁹⁰ Sokołowski, *Studia do historii sztuki...*

⁹¹ Sokołowski, *O warunkach wydawniczych...*, s. 103.

⁹² Zdefiniowanych przez H. Lochera (*The Role of the Museum...*, s. 3).

⁹³ *Ibidem*; H. Locher przytacza opinię M. Thausinga z wykładu inauguracyjnego na Uniwersytecie Wiedeńskim w 1873 roku.

⁹⁴ F. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1841–1842, s. 5.

[...oraz] ciasna i duszna atmosfera stosunków zakazana miazmatami drobnostkowych, osobistych względów i reklamą, wzywającą największe nazwiska sztuki dla podniesienia produkcji pierwszego lepszego studenta [...] w braku tego powietrza [...] które w szczęśliwych stolicach i krajach rozwija kielkujące zarodki [...] i pcha artystę na coraz wyższe szczeble⁹⁵.

Krakowski profesor chciał „sadzić rośliny”, kultywować historię sztuki, wskazując jej narodowe cechy, w celu „wyhodowania” nowych ruchów artystycznych. To tłumaczy jego głębokie zaangażowanie we wszelkie inicjatywy artystyczne. Rolę historii sztuki widział z wielu perspektyw: także bardziej „prymitywnie”, jako swoistej „nauczycielki form” dla artystów, gdy pisał: „Rozszerzający się ruch i obudzona twórczość potrzebowały i potrzebują kierunku, wskazówki, bodźca i zachęty⁹⁶. Historia sztuki zaś (co zaczerpnął bezpośrednio od Rudolfa Eitelbergera) ma nie tylko wyhodować nową sztukę, ale również uporządkować ów chaotyczny ruch: „rozbudzić uśpioną twórczość i wprowadzić ją na właściwe i pewne drogi rozwoju⁹⁷. Według monografisty Eitelbergera, Andreeasa Dobslawa⁹⁸, powstanie katedry historii sztuki w Austrii oraz inicjatywa wydawania tekstów źródłowych do historii sztuki spowodowane były, analogicznie jak w Niemczech i w Polsce, chęcią kształtowania wizji przyszłej sztuki. Działania te skierowane były głównie do artystów, by zapobiec „wyważaniu przez nich otwartych drzwi”. Wpływ na artystów miał mieć również bardziej subtelny odcień – nawiązania na nowo zerwanej tradycji sztuki o równowadze treści i formy.

Dopiero takie całościowe spojrzenie na dziedzictwo Mariana Sokołowskiego pozwala na ukazanie, jak skomplikowany i konsekwentny model historii sztuki stworzył. Model, który łączył w sobie podejście formalne, marzenie o stworzeniu mapy całości sztuki polskiej, wreszcie – obudzenie jej z letargu. Przyjęty paradygmat, oczywiście, niósł za sobą również niebezpieczne konsekwencje, szczególnie gdy tożsamość, wynikającą ze struktury przedstawianych artefaktów, budował na zaczerpniętej z heglowskiej wizji historii ocenie sztuki wschodniej. Wytworzone między innymi przez Sokołowskiego schematy i najgłębsze struktury historii sztuki obalać przyszło dopiero postmodernistycznej krytyce od lat 80. XX stulecia.

ABSTRACT

Marian Sokołowski (b. Czyżewo, d. in Cracow), defined the identity of art history in Poland at the end of the 19th century. Setting aside institutional reasons (he worked primarily with Jagiellonian University) and the great commitment to the tradition of the so-called “Cracow School”, the model of the discipline he developed has survived well into the 20th century. This article attempts to introduce M. Sokołowski’s history of art and examine it at its deepest level, that is, at the level of the structures which determine the presentation of the results of one’s research, and even their scope.

The scholar’s biography allows us to not so much identify specific facts, as to see the environment in which the discipline was formed, and the range of its concepts. It also meets the semiotic demand placed on the study of history to bring back the subject of the history. Art criticism and journalism, areas neglected thus far, are restored and treated here as the result of a certain philosophy of the discipline, with its deep commitment to the present time.

The next section of the article presents the mechanisms of constructing a complete picture of the Kingdom of Art, which impose a formal approach on the level of the analysis of *disegno*, and define, after *allgemeine Kunstgeschichte*, the task of an art historian as tidying up an overgrown garden. This picture of interconnected links in the chain allows us to consider Polish art as part of the garden of European art, whilst the formal differences with oriental art emphasize the significant role of Polish art history. The outlined similarities and differences are in fact semantically charged, creating an identity and autonomy of Polish art in accordance with Sokołowski’s belief in the parallelism between changes in the form and the structures of imagination and society.

Finally, we are reminded of art history’s involvement in the making of contemporary art, its educational role in society, so that an appropriate level of *Bildung* might be achieved, and its role in guiding the hand of the artist when re-establishing the interrupted continuity of artistic tradition.

(trans. by Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek)

⁹⁵ M. Sokołowski, *Z wystawy „Czas”*, 35, 1882, nr 32, s. 1.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Sokołowski, *Rudolf Eitelberger...*, s. 24 i 25.

⁹⁸ A. Dobslaw, *Die Wiener »Quellenschriften« und ihr Herausgeber Rudolf Eitelberger von Edelberg*, München–Berlin 2009.