

ANNA OLSZEWSKA  
AGH AKADEMIA GÓRNICZO HUTNICZA

## LECH KALINOWSKI (1920–2004)

Niewyczerpany w uzgadnianiu szczegółów. Składał swoje narracje ze skrupulatnie obserwowanych detali, cierpliwie gromadzonych faktów. Styl jego pisania każe myśleć o encyklopedycznych skarbcach Izydora z Sewilli i Rabana Maura, o retorycznej sprawności Sugera z St. Denis. Lech Kalinowski – autor *Speculum artis* – jawi się w swoich studiach jako solidny interpretator, który był przekonany, że istnieje możliwość precyzyjnego odczytywania sztuki. Jego naukowe ambicje sięgały rekonstrukcji intelektualnego wymiaru samego dzieła, uchwycenia go takim, jakim było w pierwszym okresie swojego istnienia.

W historii historii sztuki Lech Kalinowski wymieniany jest wśród uczonych posługujących się metodą interpretacji ikonologicznej, zaraz obok starszej o pokolenie Zofii Ameisenowej oraz rówieśnika – Jana Białostockiego i Zdzisława Kępińskiego. W takim świetle zaprezentowany został w tekstach Adama Małkiewicza, w artykułach Jerzego Gadomskiego oraz Wojciecha Bałusa<sup>1</sup>. U tych autorów znajdziemy również uwagi o przejęciu metod ikonologicznych krakowskiego uczonego od Johannes Hoogewerffa oraz o późniejszych nawiązaniach do formuł opisanych w *Studies in Iconology* Erwina Panofsky'ego. Adam Małkiewicz zaznaczał, że Lech Kalinowski na równi z Janem Białostockim wprowadzał ikonologię w Polsce przed 1960 r.<sup>2</sup> Wielokrotnie podkreślano, jak nowe na gruncie polskim było zapatrywanie Lecha Kalinowskiego na dzieło sztuki, które ten analizował nie tylko pod kątem rozpoznania treści ideowych, ale i artystycznych, przy założeniu że forma jest również nośnikiem znaczeń<sup>3</sup>. Zdaniem profesora Małkiewicza przełomowe dla nauki polskiej prace na temat Kaplicy Zygmuntońskiej oraz Drzwi Gnieźnieńskich były świadectwem kształtowania się metody krakowskiego uczonego i wyprzedzały pod tym względem propozycje Ernsta Gombricha, sformułowane w 1957 r.<sup>4</sup> Z kolei Teresa Rodzińska-Chorąży zaznaczała, że uczony, w nawiązaniu do Richarda Krautheimera, Güntera Bandmanna i Erwina Panofsky'ego przeniósł na grunt polski „sposoby odczytywania znaczeń [...] budowli zamkniętych trzema wymiarami”<sup>5</sup>. Również Małgorzata Smorąg-Różycka podkreśliła nowatorstwo postaw badawczych Kalinowskiego. Tym razem

<sup>1</sup> A. Małkiewicz, *Pożegnanie Mistrza. Lech Kalinowski (1920–2004)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 67, 2005, nr 1/2, s. 26; szersze ujęcie: *idem*, *Z dziejów polskiej historii sztuki. Studia i szkice*, Universitas, Kraków 2005, s. 79–91, 199–212; W. Bałus, *W opozycji do głównego nurtu? Ksawery Piwocki i Lech Kalinowski o wiedeńskiej szkole historii sztuki*, „Modus. Prace z Historii Sztuki”, X–XI, 2011, s. 8; używając w tym kontekście zwrotu „interpretacja ikonologiczna”, podążam za powszechnie przyjętą w historii sztuki terminologią, pomijając zastrzeżenia samego Lecha Kalinowskiego, o których będzie mowa poniżej.

<sup>2</sup> Małkiewicz, *Z dziejów polskiej historii sztuki...*, s. 90.

<sup>3</sup> A. Małkiewicz, *Polska historia sztuki wobec metody ikonologicznej*, [w:] *Magistro et amico: amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesiątce urodzin*, red. J. Gadomski, A. Małkiewicz, A. Różycka-Bryzek, K. Żurowska, Kraków 2002, s. 39–40.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 39–40.

<sup>5</sup> T. Rodzińska-Chorąży, *Co nam mówi architektura murowana?*, [w:] *Ziemie polskie w X wieku i ich znaczenie w kształtowaniu się nowej mapy Europy*, red. H. Samsonowicz, Kraków 2000, s. 362–363; o znaczeniu metody ikonologicznej w badaniach Lecha Kalinowskiego dla sztuki i architektury w Polsce: T. Rodzińska-Chorąży, *Zespoły rezydencjonalne i kościoły centralne na ziemiach polskich do połowy XII wieku*, Kraków 2009, s. 285.

zrobiła to w odniesieniu do studiów nad sztuką bizantyńską. Przypominała, że już w latach 50. XX w. krakowski uczoney uznał cechy formalne dzieła sztuki za nośnik znaczeń ideowych, czym miał wyprzedzić badaczy spuścizny artystycznej Wschodu, takich jak Hans Belting<sup>6</sup>. Wojciech Bałus, zajmując się kwestią możliwych wzorów metodologicznych Lecha Kalinowskiego, w swoim artykule poświęconym ożywieniu polskich studiów nad metodologią starszej szkoły wiedeńskiej u progu lat 70. XX w., zakwestionował zależność polskiego badacza od metod Maxa Dvořáka<sup>7</sup>.

W wymienionych opracowaniach odnaleźć można również próbę charakterystyki samej praktyki badawczej Lecha Kalinowskiego. Jerzy Gadomski zauważył, jak ogromną rolę autor *Speculum artis* przywiązywał do opisu, do drobiazgowego rozpoznania zarówno przedmiotu studiów, jak i samej metody<sup>8</sup>. Tę drogę od szczegółu do interpretacji prezentuje jako zdyscyplinowaną, uczciwą i konsekwentną. Podkreślił, że Lech Kalinowski zawsze przyznawał pierwszeństwo samemu obiektowi badań. Chwalił również piękno języka jego opowieści o sztuce<sup>9</sup>.

W prezentowanym tekście na temat metod badawczych Lecha Kalinowskiego omówione zostaną zasady postępowania z dziełem sztuki, które stanowią, jak się wydaje, stałe punkty praktyki naukowej badacza. Najpierw trzeba będzie zająć się jednak szczególnymi rodzajami narracji, pozostającymi znakiem rozpoznawczym prac uczonego – jego aparatem naukowym oraz funkcją rozwiniętych stanów badań. Następnym krokiem będzie próba charakterystyki ikonologicznego oraz językowego aspektu metod, jakie stosował Lech Kalinowski w studiach interpretacyjnych<sup>10</sup>.

#### PO PIERWSZE – SPRAWDZAĆ

Po to, by właściwie oddzielić styl wypowiedzi krakowskiego uczonego od metod badawczych, należy określić funkcję stosowanego przez niego aparatu naukowego. Obsesyjna dbałość o szczegóły zaważyła poniekąd na trwałości jego studiów, które do dzisiaj nie straciły wartości dydaktycznej. Czelowane przypisy, obfita bibliografia uwzględniająca daty kolejnych wydań, recenzje, tłumaczenia sprawiają, że po wielu latach nadal śmiało można polecić jego teksty każdemu studentowi historii sztuki zarówno jako źródło informacji, jak i wzór dla doskonalenia rzemiosła. Wzór, który wielu onieśmiela, zaraża wirusem skrupulatności. Faktograficzna otulina tekstu, przypisy pojawiają się nawet w jego gatunkowo lżejszych pracach, takich jak wspomnienie poświęcone Karolinie Lanckorońskiej przez niego samego nazwane esejem<sup>11</sup>. Mieczysław Porębski sportretował Kalinowskiego jako człowieka nieustannie konsultującego omawiane fakty w bibliotecznym księgozbiornie<sup>12</sup>. Z tej samej przyczyny wreszcie krytykował go we wspomnieniach Karol Estreicher, określając młodego badacza jako erudyte zagubionego w „encyklopedycznej

<sup>6</sup> M. Smorąg Różycka, *Lech Kalinowski a historia sztuki bizantyńskiej*, „Modus. Prace z Historii Sztuki”, VI, 2005, s. 12–13.

<sup>7</sup> Bałus, *W opozycji do głównego nurtu?...*, s. 7–22; J. Gadomski, *Magister et amicus*, [w:] *Magistro et Amico...*, s. 11–12; W. Bałus, *Lech Kalinowski (12 IX 1920–15 VI 2004)*, „Kronika Uniwersytetu Jagiellońskiego za rok akademicki 2003/2004”, 2006, s. 309–310; J.A. Chrościcki, *Lech Kalinowski (1920–2004)*, „Barok”, 11, 2004, 1, s. 283–284; J. Wyrzomski, *Lech Kalinowski, 1920–2004*, „Rocznik Krakowski”, 70, 2004, s. 171–172.

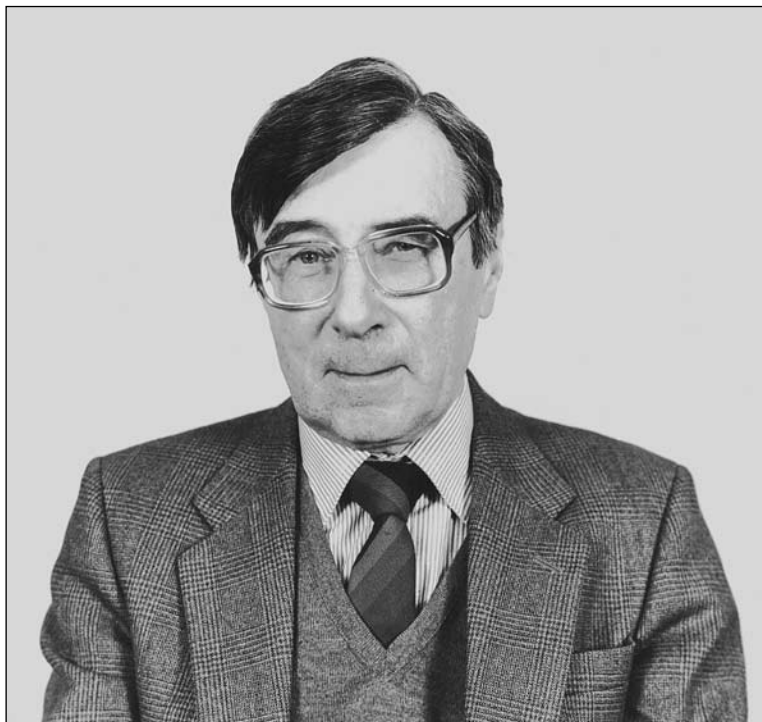
<sup>8</sup> Gadomski, *Magister et amicus*, s. 11.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 25. Podobnie Mieczysław Porębski we wprowadzeniu do książki pamiątkowej, wydanej w 1980 r. z okazji sześćdziesiątej rocznicy urodzin Lecha Kalinowskiego, ocenił jego metodę jako kompleksowe ujęcie dzieła sztuki, które uwzględnia: „tworzywo materiałowe, technologię obróbki, określa wszystko”: M. Porębski, *Wprowadzenie*, [w:] *Symbolae historiae artium. Studia z historii sztuki Lechowi Kalinowskiemu dedykowane*, red. J. Gadomski [i inni], Warszawa 1986, s. 11.

<sup>10</sup> W niniejszym artykule opieram się głównie na publikacjach Lecha Kalinowskiego, które ukazały się drukiem, oraz informacjach jego współpracowników i uczniów. Szczególne podziękowania chciałam złożyć w związku z powyższym paniom Marcie Graczyńskiej, doktor Dobrosławie Horzeli oraz Monice Kamińskiej, panu Krzysztofowi Krużelowi, profesorom Jerzemu Gadomskiemu, Adamowi Małkiewiczowi oraz Antoniemu Ziembie za okazaną pomoc w poszukiwaniach i konsultacje ich wyników. Korespondencja i rękopisy po Lechu Kalinowskim oraz profesor Karolinie Lanckorońskiej, przekazane w większości do Archiwum Nauki PAN i PAU w Krakowie, pozostają zastrzeżone do trzydziestu lat po śmierci autorów.

<sup>11</sup> L. Kalinowski, *Karla a sztuka Renesansu*, [w:] *Donatorce w holdzie. Katalog wystawy odnowionych obrazów i rodzinnych pamiątek z daru Karoliny Lanckorońskiej*, Zamek Królewski na Wawelu, sierpień – październik 1998, Kraków 1998, s. 10–15.

<sup>12</sup> Porębski, *Wprowadzenie*, s. 10–11.



Lech Kalinowski, fot. Adam Rzepecki

metodzie”<sup>13</sup>. Ten encyklopedyczny nerw był w znacznym stopniu rezultatem pisarskiego temperamentu Lecha Kalinowskiego.

W akcentowaniu stanu badań, we wzmocnieniu aparatu naukowego ujawnia się również swoista sytuacja powojennego pokolenia historyków sztuki. Nowa generacja wyrastała zanurzona w obfitą, mimo iż często niedostępną w Polsce, literaturę przedmiotu. W rezultacie stopniowo przenosiła pracę na poziom meta- w stosunku do tradycyjnego znawstwa. Publikacje stawały się dla młodych badaczy pierwszym punktem odniesienia. Co bardziej dociekliwi zaczęli w tej sytuacji pytać również o to, jak doszło do ustalenia podstawowych faktów. W takich warunkach rodziły się coraz to obszerniejsze opracowania stanu badań określonych problemów, rósł aparat naukowy. Lech Kalinowski pozostawał wobec zastanej masy faktów nieufny. Typowym przykładem takiej rezerwy może być historia ustalania standardów weryfikacji danych o rytownikach europejskich na potrzeby katalogów Gabinetu Rycin PAU. Badacz konsultował te procedury w latach 80. XX w. Z relacji Krzysztofa Krużela, obecnego kierownika Gabinetu, wynika, że Lech Kalinowski uczulał autorów na sprawdzanie nie tylko najnowszych, ale wszystkich ważniejszych korpusów poświęconych grafice i biografiami artystów celem ich szczegółowego uzgodnienia. Tak zwane szafy profesorskie krakowskiego Gabinetu Rycin, wypełnione starszymi, często zapomnianymi przez późniejszych badaczy, publikacjami historyków sztuki z przełomu XIX i XX w., były najczęściej eksplorowaną przez Lecha Kalinowskiego częścią tamtejszego księgozbioru<sup>14</sup>. A zatem sprawdzać należało wszystko. Wymogowi krytycznej analizy podlegały wszelkie opracowania, archiwa danych, a nie tylko same dzieła. Nawyk drobiazgowego weryfikowania mógł przejąć Lech Kalinowski od Zofii Ameisenowej, dla której porządek bibliotecznej poprawności był niezwykle istotny. Wzorem mógł być tu również, obdarzony dużym poważaniem krakowskiego środowiska nestor polskiej historii sztuki, Marian Sokołowski<sup>15</sup>.

Trudno zatem odmówić wartości metodologicznej owej zasadzie cierpliwego konstruowania aparatu naukowego. O tym, że w tekstach Lecha Kalinowskiego aparat naukowy i związane z nim nierozzerwalnie

<sup>13</sup> Notatka z 29 VI 1949: „Jest niewątpliwie erudyta ale zgubionym w encyklopedycznej metodzie. Mało ma indywidualności a niewątpliwie wielkie ambicje. Niewątpliwie z Kalinowskiego będzie fachowy uczonec. Niestety lekceważący wszystkich. Daje nam do poznania, że nic nie umiemy”; K. Estreicher jun., *Dziennik wypadków*, t. 2, Kraków 2002, s. 158.

<sup>14</sup> Relacja z rozmów z Krzysztofem Krużelem w maju 2012 r.

<sup>15</sup> 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. 11–30.

stan badań stawały się swoistą archeologią historii sztuki, stapały się z historią samego zabytku, świadczą chociażby wspólnie z panią Heleną Małkiewiczówną publikowane przyczynki do *Korpusu Witraży Średniowiecznych w Polsce*<sup>16</sup>. Najpełniej zasady realizacji tego projektu badawczego uwidaczniają się chyba w opracowaniu witraży kościoła Mariackiego w Krakowie<sup>17</sup>. Lwią część tej publikacji zajęło kalendarium rozpoczynające się od faktów zaczerpniętych ze źródeł średniowiecznych, a kontynuowane po drobiazgowo rozpisaną historię wszelkich zmian substancji zabytkowej okien, kończącą się na roku 1989<sup>18</sup>.

Reasumując: rozbudowane stany badań oraz aparat naukowy są w pracach Lecha Kalinowskiego zapisem procesu uzgadniania faktów, opartych na obserwacji dzieła sztuki oraz uzgadnianiu informacji odszukanych w bibliotekach. Nie mogą one stanowić dogodnej podstawy poszukiwań zewnętrznych inspiracji jego metod, w ogólnym wymiarze. Nie wystarczą też do zbadania kierunku ich ewolucji. Przeciwnie, przypuszczać możemy, że często zaciemniać będą wypracowany obraz, tym bardziej że autor-erudyta chętnie ukrywał się za tezami poprzedników, operując autorytetami niczym wytrawny scholastyk.

## PO DRUGIE – PATRZEĆ

Obok wymogu drobiazgowego weryfikowania stanu wiedzy warunkiem intelektualnej rekonstrukcji dzieła była dla Lecha Kalinowskiego poprawnie przeprowadzona interpretacja. Jej formuły zaś uczony potrafił zróżnicować<sup>19</sup>. Chcąc odnaleźć wzory tych przekształceń, trzeba uwzględnić kilka obszarów odniesień: od ważniejszych faktów z biografii naukowej autora, poprzez wybrane teksty metodologiczne, po studia interpretacyjne, w których utrwalono jego praktykę badawczą.

Należy podkreślić, że motorem przemian metody krakowskiego uczonego były w dużej mierze kontakty naukowe z otoczeniem. Realizując Diltheyowski postulat działania w dialogu z własną generacją, Lech Kalinowski ogromną wagę przywiązywał do bieżących dyskusji, śledził aktualne metody i programy badań<sup>20</sup>. Zdaniem Jerzego Gądomskiego do prawdziwych autorytetów naukowych krakowskiego uczonego należeli w różnych okresach jego kariery: Zofia Ameisenowa, Marian Sokołowski oraz Erwin Panofsky. Adam Małkiewicz wymienia wśród nich również Wojysława Molè oraz Rudolfa Wittkowera. Z Janem Białostockim zaś – konkurował<sup>21</sup>.

Otwarcie na interpretację, które stało się punktem wyjścia Lecha Kalinowskiego, stanowiło *de facto* rozwinięcie postawy przedwojennego pokolenia historyków sztuki. Podobnie jak wspomniana wyżej gotowość rozbudowy stanu badań, postawa ta była zbieżna z sytuacją, w jakiej znalazła się w połowie lat 50. XX w. sama dyscyplina. Autor, jak przyznał w przedmowie do zbioru swoich studiów i rozpraw, w tomie *Speculum artis*, miał umiłowanie do dzieł wybitnych<sup>22</sup>. A zajmować się po II wojnie światowej dobrymi zabytkami sztuki renesansu i średniowiecza oznaczało odnowić badania nad kanonem sztuki europejskiej. Tę możliwość oferowało przejście od analiz genetycznych, tradycyjnego znawstwa, do interpretacji. Tędy też wiodą wczesne prace Lecha Kalinowskiego poświęcone genezie Piety średniowiecznej oraz Kaplicy Zygmuntońskiej<sup>23</sup>.

<sup>16</sup> Historia tego przedsięwzięcia w Polsce sięga lat 60. Pierwsze publikacje związane z postępami badań Lech Kalinowski i Helena Małkiewiczówna ogłosili w początkach lat 90. Obecnie prace nad ukończeniem polskiej części korpusu prowadzone są w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego przez mgr Helenę Małkiewiczówną oraz dr Dobrosławę Horzele.

<sup>17</sup> L. Kalinowski, H. Małkiewiczówna, *Średniowieczne witraże kościoła Mariackiego w Krakowie*, [w:] L. Kalinowski, H. Małkiewiczówna, L. Heine, P. Karaszkievicz, *Średniowieczne witraże kościoła Mariackiego w Krakowie. Historia i konserwacja*, „Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie”, 7, 1997, s. 13–62.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 16–30. Koncepcję tej pracy traktuję jako wspólną dla obojga autorów. Wedle relacji prof. Jerzego Gądomskiego nad informacjami pozyskanymi z dokumentów archiwalnych pracowała głównie mgr Helena Małkiewiczówna.

<sup>19</sup> W 2001 r. sam Lech Kalinowski określił metody interpretacyjne w historii sztuki jako „zmiennie ze swej natury”, zaliczając do nich: hermeneutykę, strukturalizm, semiotykę, psychoanalizę, feminizm, społeczną historię sztuki itd.; L. Kalinowski, *Historia sztuki pod koniec II tysiąclecia*, [w:] *Recepcja w Polsce nowych kierunków i teorii naukowych*, red. A. Strzałkowski, „Monografie Komisji Historii Nauki PAU”, t. 4, Kraków 2001, s. 209–210.

<sup>20</sup> L. Kalinowski, *Zofia Ameisenowa 1897–1967*, „Folia Historiae Artium”, 6/7, 1971, s. 285.

<sup>21</sup> Relacje z rozmów przeprowadzonych z Jerzym Gądomskim oraz Adamem Małkiewiczem w sierpniu 2012 r.

<sup>22</sup> L. Kalinowski, *Przedmowa od Autora*, [w:] *idem*, *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989, s. 8.

<sup>23</sup> Por. uwagi o programie badań nad renesansem w Polsce w: L. Kalinowski, *Treści artystyczne i ideowe Kaplicy Zygmuntońskiej*, [w:] *idem*, *Speculum artis...*, s. 520 [pierwodruk 1960 r.]; *idem*, *Geneza Piety średniowiecznej*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, 10, 1953, s. 153–260.

Początkowo postawa badawcza krakowskiego uczonego zdradzała zatem oddziaływanie tych przedstawicieli wcześniejszego pokolenia lokalnego środowiska, którzy zajmowali się interpretowaniem. W jego wczesnych pracach analogie ikonograficzne i formalne sięgały daleko poza krąg śródziemnomorski, w czym upatrywać należy chyba wpływu Wojsława Molè oraz Zofii Ameisenowej. Równie istotne musiało być dla kształtowania jego metody współzawodnictwo z Janem Białostockim.

Jak już wspomniano Lech Kalinowski rozpoczynał działalność naukową w czasach powojennej izolacji poszczególnych krajów europejskich. Podróż poza granice Polski była w tej sytuacji wydarzeniem wyjątkowym. Stąd ratunkiem w uprawianiu historii sztuki stawały się przede wszystkim stale rosnące archiwa materiałów wizualnych, które umożliwiały w miarę sprawne wyławianie analogii ikonograficznych i kompozycyjnych<sup>24</sup>. Nie mogło to pozostać bez wpływu na „muzeum wyobraźni” młodych uczonych. Katalog, który w tych poszukiwaniach odgrywał niebagatelną rolę, skutecznie zacierał bariery geograficzne pomiędzy zabytkami. Reprodukacja fotograficzna gubiła różnice skali i technik wykonania oryginałów. Tematyczny klucz ważnego księgozbioru, takiego chociażby jak Biblioteka Instytutu Warburga, dla której poznania historycy sztuki podróżowali po II wojnie światowej do Londynu, coraz częściej stawał się wzorem klasyfikowania wiedzy humanistycznej<sup>25</sup>. Lech Kalinowski z takich archiwów stale korzystał. Był *de facto* człowiekiem bibliotek, podobnie zresztą jak i Zofia Ameisenowa, która we wczesnych latach jego działalności naukowej silnie go inspirowała. U progu działalności zawodowej młody wychowanek Instytutu Historii Sztuki UJ uczestniczył w pracach przy porządkowaniu tamtejszego księgozbioru rewidowanego z Berlina w 1947 r. Jemu właśnie poruczono opiekę merytoryczną nad tą biblioteką w latach 70. Z jego inspiracji księgozbiór uporządkowano tematycznie i to on zdobywał wysokie fundusze na zakup nowych publikacji<sup>26</sup>.

W czasie podróży do Londynu w roku 1959 i po kwerendach prowadzonych pod okiem Gertrudy Bing Lech Kalinowski miał okazję poznać osobiście środowisko Instytutu Warburga, które zapewne o dobre kilka lat wcześniej przedstawiła mu Zofia Ameisenowa<sup>27</sup>. Nie bez znaczenia mógł być na tym etapie również kontakt z Jerzym Żarneckim, który w latach powojennych był swego rodzaju łącznikiem pomiędzy londyńskim Instytutem Courtauld a środowiskiem krakowskim<sup>28</sup>. Starszy od Lecha Kalinowskiego o pięć lat wychowanek Uniwersytetu Jagiellońskiego pod koniec wojny został pracownikiem fotograficznego archiwum sztuki średniowiecznej w Conway Library<sup>29</sup>. W czasie gdy Lech Kalinowski przebywał na wspomnianym stypendium, Jerzy Żarnecki zdążył już obronić doktorat o rzeźbie romańskiej na Wyspach Brytyjskich. Wyborem jego drogi naukowej pokierował wtedy Fritz Saxl z Instytutu Warburga<sup>30</sup>.

Ważnym okresem dla biografii naukowej Kalinowskiego była druga połowa lat 60. Podróżował wówczas do Institute for Advanced Study w Princeton (1964/1965) oraz na The Johns Hopkins University w Baltimore (1969). W roku 1970 w Instytucie Historii Sztuki UJ pojawił się i kierownictwo objął Mieczysław Porębski<sup>31</sup>. Strukturalista, przyszły autor *Ikonosfery* powrócił wówczas z warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych do Krakowa wraz ze swoim cennym księgozbiorem, zawierającym wiele francuskojęzycznych prac z dziedziny językoznawstwa, matematyki i estetyki<sup>32</sup>. Jerzy Gadomski, a za nim Adam Małkiewicz wspominają, że Lech Kalinowski od jakiegoś czasu prowadził wówczas, między innymi, kursowe wykla-

<sup>24</sup> L. Kalinowski, *Treści ideowe i estetyczne Drzwi Gnieźnieńskich*, [w:] i d e m, *Speculum artis...*, s. 348, przyp. 22 [pierwodruk 1959 r.].

<sup>25</sup> Relacja z rozmowy z Adamem Małkiewiczem, sierpień 2012 r.

<sup>26</sup> T. Witkowska-Żychiewicz, *Kalendarium*, [w:] *Stulecie...*, s. 159–184.

<sup>27</sup> Wskazują na to chociażby podziękowania za pomoc naukową, składane we wstępie do wczesnych artykułów Lecha Kalinowskiego oraz pośmiertne wspomnienie o Zofii Ameisenowej jego autorstwa; K a l i n o w s k i, *Zofia Ameisenowa...*, s. 275–287. O relacjach Zofii Ameisenowej ze środowiskiem warburgiańskim: A. O l s z e w s k a, *Zofia Ameisenowa (1897–1967)*, „Rocznik Historii Sztuki”, 36, 2011, s. 91–102; Szczegóły naukowej biografii Lecha Kalinowskiego podaje: L. G a d o m s k i, *Lech Kalinowski*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, 10, 2005, s. 7–26

<sup>28</sup> Witkowska-Żychiewicz, *op. cit.*, s. 166, 168, 171; J. G a d o m s k i, *Jerzy Żarnecki (George Zarnecki) 12 IX 1915–8 IX 2008*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, 12, 2009, s. 161–166.

<sup>29</sup> Stamtąd w 1947 r. przywoził na Uniwersytet Jagielloński paczki z reprodukcjami najważniejszych dzieł sztuki europejskiej; G a d o m s k i, *Jerzy Żarnecki...*, s. 166.

<sup>30</sup> *Zarnecki, George [née Jerzy Żarnecki]*, [w:] L. S o r e s e n (ed.), *Dictionary of Art Historians*: <http://www.dictionaryofarthistorians.org/> [dostęp: 9.6.2012]

<sup>31</sup> por. Witkowska-Żychiewicz, *op. cit.*, s. 177–178; por. G a d o m s k i, *Lech Kalinowski...*, s. 11.

<sup>32</sup> W bibliotece Mieczysława Porębskiego, zdeponowanej w krakowskim Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, znajduje się komplet publikacji Lecha Kalinowskiego z odręcznymi dedykacjami dla obdarowanego kolegi.

dy z historii doktryn artystycznych. Przedmiot, jak przekazał Adam Małkiewicz, został wprowadzony do programu studiów decyzją ministerstwa już po roku 1951. Wówczas to Juliusz Starzyński tworzył w Warszawie pierwsze skrypty do tego przedmiotu, rozpoczął też redakcję serii *Teksty Źródłowe do Dziejów Teorii Sztuki*<sup>33</sup>. Sam Lech Kalinowski przyznaje pierwszeństwo w studiach nad doktrynami na gruncie polskim Janowi Białostockiemu<sup>34</sup>.

Przejdźmy do omówienia metody Lecha Kalinowskiego z perspektywy jego publikacji. Te zaś, jeżeli przyjrzeć się im w porządku chronologicznym, w najlepszym okresie jego działalności trwającym na dobrą sprawę do końca lat 60. XX w., podzielić można na kilka grup. Obok studiów interpretacyjnych uprawiał on szeroko rozumianą historię historii sztuki<sup>35</sup>. W takim kontekście pisał i o instytucjach związanych z tą dziedziną, o ludziach, a także o metodach oraz perspektywach badań. Teksty traktujące o metodologii powstawały w początkach dekad lat 60., 70. i 80. W grupie około dziesięciu prac tego typu część miała charakter wybitnie analityczny, jak na przykład: studia o Heinrichu Wölfflinie oraz Maxie Dvořáku<sup>36</sup>. Jak dowodził Wojciech Bałus, były to prace pisane w odpowiedzi na zewnętrzne zapotrzebowanie. *Spiritus movens* przedsięwzięcia związanego ze stuleciem urodzin uczonego czeskiego pochodzenia mogła być Karolina Lanckorońska<sup>37</sup>. Dvořáka sposób uprawiania historii sztuki z pewnością był bliższy Lechowi Kalinowskiemu niż skoncentrowane na stylu badania Wölfflina, niemniej obydwie teksty pozostają raczej sumiennym wykładem metody klasyków historii sztuki niż deklaracją własnych postaw autora. Jednakże wśród studiów Lecha Kalinowskiego znajdują się i takie teksty, które przynajmniej częściowo można potraktować jako rezultat uporządkowania własnej metody. W tych pracach odnajdziemy tezy, sformułowania, narracje, które przewijają się także w tworzonych przez Lecha Kalinowskiego interpretacjach dzieł sztuki. Są one świadectwem kryzysu metodologicznego, którego doświadczył u progu lat 70. A zatem, z perspektywy praktyki badawczej uczonego, większe znaczenie niż studia o Dvořáku wydają się mieć uwagi podkreślające różnice pomiędzy ikonograficznym a ikonologicznym poziomem interpretacji dzieł sztuki, czynione w odniesieniu do metody Panofsky'ego, publikowane w latach 1971–1972 oraz o kilka lat późniejsze studium zatytułowane *Model funkcjonalny przekazu wizualnego na przykładzie renesansowego dzieła sztuki*<sup>38</sup>. Za jego uzupełnienie można uznać artykuł z 1980 r. o znaczeniu odczytania dzieła sztuki dla procesu badawczego<sup>39</sup>.

Elementy naukowej biografii oraz cykl publikacji metodologicznych z lat 1970–1980, w zestawieniu ze studiami konkretnych zabytków, pozwalają nakreślić podstawowe założenia oraz metody interpretacji stosowane przez Lecha Kalinowskiego.

Poszukując w ten sposób podstawowych założeń badawczych uczonego, należy potwierdzić po pierwsze, że w centrum wszelkich studiów Lech Kalinowski stawiał dzieło sztuki rozpoznane możliwie najdokładniej w swojej pierwotnej formie. Opartą na tej zasadzie procedurę odnajdujemy dla przykładu w opracowaniach

<sup>33</sup> J. Starzyński, *Zarys teorii sztuk plastycznych w rozwoju dziejowym. Cz. 1: Starożytność, średniowiecze i renesans. Autoryzowany skrypt wykładów w Uniw. Warsz. 1951/1952*. [Warszawa] 1952 [maszynopis powielany]; *Teksty Źródłowe do Dziejów Teorii Sztuki*, red. J. Starzyński, t. 1–8, Wrocław 1953–1957. Na temat roli Juliusza Starzyńskiego w rozwinięciu studiów nad historią doktryn artystycznych w Polsce: J. Sosnowska, *Juliusz Starzyński (1906–1974)*, „Rocznik Historii Sztuki”, 36, 2011, s. 153.

<sup>34</sup> Kalinowski, *Historia sztuki pod koniec II tysiąclecia...*, s. 208. O publikacjach Jana Białostockiego dotyczących teorii sztuki oraz historii doktryn artystycznych: A. Ziembka, *Jan Białostocki (1921–1988)*, „Rocznik Historii Sztuki”, 36, 2011, s. 159.

<sup>35</sup> Zestawienie bibliograficzne prac Lecha Kalinowskiego opracowano w trzech spisach: *Bibliografia prac Lecha Kalinowskiego* [wykaz za lata 1951–1985], [w:] *Symbolae historiae artium...*, s. 13–19; oraz H. Małkiewiczówna (opr.), *Lech Kalinowski. Bibliografia* [wykaz za lata 1985–2002], [w:] *Magistro et Amico...*, s. 13–22; pełny wykaz: M. Szyma, *Bibliografia prac L. Kalinowskiego*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, 10, 2005 [2006], s. 27–34.

<sup>36</sup> L. Kalinowski, *Max Dvořák i jego metoda badań nad sztuką*, Warszawa 1974; *Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki*, wybrał L. Kalinowski, Warszawa 1974; i d e m, *O „Pierwszej nowoczesnej historii sztuki” profesora Ksawerego Piwockiego*, „Folia Historiae Artium”, 9, 1973, s. 196–204.

<sup>37</sup> Bałus, *W opozycji...*, s. 14.

<sup>38</sup> L. Kalinowski, *O stosunku Erwina Panofsky'ego do terminu ikonologia*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych PAN, Oddział w Krakowie”, 14/2, lipiec–grudzień 1970 (1971), s. 580–587; i d e m, *Ikonologia czy ikonografia? Termin ikonologia w badaniach nad sztuką Erwina Panofsky'ego*, „Zeszyty Naukowe UJ, CCCII, Prace z Historii Sztuki”, 10, 1972, s. 5–33; i d e m, *Model funkcjonalny przekazu wizualnego na przykładzie renesansowego dzieła sztuki*, [w:] *Renesans. Sztuka i ideologia. Materiały Sympozjum naukowego Komitetu Nauk o Sztuce PAN, Kraków, czerwiec 1972, oraz Sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kielce, listopad 1973*, Warszawa 1976, s. 165–177; A. Małkiewicz, *Polska historia sztuki wobec metody ikonologicznej*, [w:] *Magistro et Amico...*, s. 40.

<sup>39</sup> L. Kalinowski, *O możliwościach odczytywania dzieła sztuki*, [w:] „Tessera”. *Sztuka jako przedmiot badań*, Kraków 1981, s. 115–117.

zabytków tyńieckich, płyty wiślickiej, nagrobka Jana z Czerniny<sup>40</sup>. Jego rozważania poprzedza szczegółowy opis, wsparty niekiedy rysunkami, które pozwalają podkreślić istotne dla autora detale. Rzecz jasna, ten opis dzieła sztuki nie był całkowicie neutralny, dawał badaczowi możliwość sformułowania kategorii determinujących dalszą interpretację. Język użyty w tych fragmentach zdradza niekiedy zewnętrzne inspiracje autora. Dobrym tego przykładem jest studium poświęcone architekturze Kaplicy Zygmuntońskiej, której opis kończą stwierdzenia takie jak: „struktura architektoniczna budowli uderza jednolitością, prostotą, statyką mas”<sup>41</sup>. I dalej: „kompozycja architektoniczna Kaplicy Zygmuntońskiej oparta jest na zasadzie kontrastu, przeciwieństwa form, logicznej dysharmonii”<sup>42</sup>. Jak zauważył profesor Adam Małkiewicz dla cytowanej rozprawy wzorem było studium *The Central Planned Church in the early Renaissance*<sup>43</sup>. Rzeczywiście, z inspiracji Rudolfa Wittkowera, zastanawiał się Lech Kalinowski nad relacjami pomiędzy ścianą a dekoracją, zwracając uwagę na podstawowe funkcje budynku – konstrukcyjną (statyczną) i malarską, wyróżniał dekorację manierystyczną Kaplicy na podstawie reguły „odwrócenia funkcji”, „podwójnej funkcji” oraz „zmiany strukturalnej funkcji”<sup>44</sup>. Dzięki przyjęciu określonej metody opisu form architektonicznych Lech Kalinowski ukazał czytelnikowi Kaplicę Zygmuntońską jako estetycznie spójne i z założenia nieklasyczne dzieło architektury renesansowej<sup>45</sup>.

Po drugie: dążąc do zminimalizowania prawdopodobieństwa popełnienia błędu interpretacyjnego, Lech Kalinowski rozpoczynał od tego, co pewne, i drobnymi krokami przesunął analizę ku brakującym elementom całości. Ta zasada działała na różnych poziomach jego tekstów. Według niej konstruował wspomniane wyżej stany badań. Ona wyznaczała porządek dowodzenia, czego przykładem jest, między innymi, zabieg odwrócenia kolejności rozpoznania postaci przedstawionych na płycie wiślickiej, jakiego podejmuje się w artykule z 1968 r.<sup>46</sup> Uznaje, że rozpoznanie całości przedstawienia „należy dostosować do bardziej czytelnej *per se* niemal jednoznacznej identyfikacji pola górnego”<sup>47</sup>.

Koncentracja na dziele sztuki oraz zamiłowanie do szczegółów zaważyły poniekąd na niezależności uczonego, który zamiast przejmować stale weryfikował osiągnięcia poprzedników i kolegów. Z tych samych powodów nie sposób też odnaleźć w dorobku Lecha Kalinowskiego nadrzędnego hasła, w rodzaju warburgiańskiego *Nachleben der Antike*, któremu ten miałby podporządkowywać swoje poszukiwania. Stosując konsekwentnie tę metodę, Lech Kalinowski starał się wystrzegać przyjmowania ogólnych hipotez badawczych. Taką postawę zajął, między innymi, gdy poproszono go o napisanie syntezy – artykułu poświęconego treściom ideowym sztuki romańskiej w Polsce. Dysponując fragmentarycznie rozpoznany materiałem zabytkowym, zdecydował się uporządkować go w możliwie neutralny sposób – wyznaczając wątki ideowe najbardziej prawdopodobne z perspektywy stanu wiedzy o wczesnej historii państwa polskiego: chrześcijański, pogański antyczny oraz pogański nieantyczny<sup>48</sup>.

Ogólne zasady postępowania z dziełem sztuki uczony rozwijał w duchu interpretacji ikonograficznej. Szczególną wagę przywiązywał do języka epok historycznych, do słów, które odślaniały przed nim kategorie postrzegania świata, specyficzne dla czasów, w których powstawało dane dzieło sztuki.

Osobną kwestię stanowią stosowane przez Lecha Kalinowskiego zasady interpretacji dzieł. Z lektury jego tekstów dowiadujemy się przede wszystkim, że: „do pierwotnego znaczenia dzieła sztuki [możemy dotrzeć] przez interpretację współczesnych źródeł artystycznych i literackich”. Wówczas to właśnie

<sup>40</sup> L. Kalinowski, *Płyta nagrobkowa Jana z Czerniny w Rydzynie. Zagadnienie interpretacji*, [w:] *Speculum artis...*, s. 379–385 [pierwodruk 1962 r.]; *idem*; *Romańska posadzka z rytami figuralnymi w krypcie kolegiaty wiślickiej*, [w:] *idem*, *Speculum artis...*, s. 175–190 [pierwodruk 1963 r.]; *idem*; *Przedmioty liturgiczne znalezione w grobach pierwszych opatów tyńieckich*, [w:] *idem*, *Speculum artis...*, s. 130–163 [pierwodruk 1971 r.].

<sup>41</sup> Kalinowski, *Treści artystyczne i ideowe Kaplicy Zygmuntońskiej...*, s. 434.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 436.

<sup>43</sup> Relacja rozmowy z sierpnia 2012 r.

<sup>44</sup> Kalinowski, *Treści artystyczne i ideowe Kaplicy Zygmuntońskiej...*, s. 438–439, s. 467; R. Wittkower, *Michelangelo's Biblioteca Laurenziana*, „The Art Bulletin”, 16, 1934, s. 128–218; *idem*, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, „Studies of the Warburg Institute”, 19, 1949 (1952).

<sup>45</sup> Kalinowski, *Treści artystyczne i ideowe Kaplicy Zygmuntońskiej...*, s. 439.

<sup>46</sup> L. Kalinowski, „*Hi conculcari querunt*”, czyli kto pragnie być deptany na posadzce wiślickiej?, [w:] *idem*, *Speculum artis...*, s. 215–226 [pierwodruk 1968 r.].

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 222.

<sup>48</sup> L. Kalinowski, *Treści ideowe sztuki przedromańskiej i romańskiej w Polsce*, [w:] *idem*, *Speculum artis...*, s. 16 [pierwodruk 1965 r.].

„posługujemy się ikonologią pojętą zgodnie ze stanowiskiem Hoogewerffa jako semantyka symboli”<sup>49</sup>. Już na etapie tekstu poświęconego genezie Piety średniowiecznej autor wprowadził rozróżnienie terminów „ikonografia” i „ikonologia”. Podkreślał też złożoną naturę badań ikonograficznych. Miały one jego zdaniem zarówno wymiar formalny, jak i treściowy<sup>50</sup>. Z tej racji poszukiwał zarówno autora „źródeł treści ideowych” [jak i] „źródeł układu formalnego dzieła sztuki”. Te ostatnie nazwał później Lech Kalinowski „źródłami artystycznymi”. Układ formalny był dla niego także „wartością symboliczną, która w zmiennych warunkach życia społecznego przybiera różną treść ideową”<sup>51</sup>. Przy takim założeniu źródła tematu uznawał za źródła zewnętrzne (literatura, analogie). Zaś „źródła układu formalnego tworzą wewnętrzną historię powstawania dzieła sztuki”<sup>52</sup>. W swojej pierwszej publikacji Lech Kalinowski kreślił tę różnicę, cytując w przypisie *Vie des formes* Henri Focillona z 1934 r.<sup>53</sup> Trudno jednak rozstrzygnąć, w jakim stopniu francuski autor istotnie zainspirował polskiego uczonego. W późniejszych pracach uczony utrzymał ten podział, niemniej robił to już bez odniesień do tekstu francuskiego badacza.

Z podstawowymi metodami interpretacji dzieła łączą się też zasady poszukiwania wzorów układu formalnego przedstawię. Kwestię tę autor *Speculum artis* rozwijał już w latach 50., we wspomnianej pracy o Drzwiach Gnieźnieńskich. Jak wynika z fragmentu wprowadzającego tam analizę cyklu życia św. Wojciecha, Lech Kalinowski starał się poszukiwania wzorów dostosować do sposobów postrzegania świata, aktualnych w czasach powstania dzieła. W wypadku zabytków średniowiecznych warunek trafnej interpretacji stanowiła znajomość wariantów ikonograficznych danego tematu. Autor, w nawiązaniu do starszej o dekadę pracy Meyera Schapiro, poświęconej estetyce sztuki romańskiej, opierał się przy tym na założeniu, że: „w wieku XII umysł artysty wypełniały nie tyle spostrzeżenia zmysłowe materialnego świata, co schematy kompozycyjne istniejące od dawna. Były to jakby wytwory zbiorowej wyobraźni o charakterze ponadosobowym w tym samym stopniu, co język. Realizowane w rozlicznych dziełach sztuki, dzięki tradycji artystycznej stawały się typami ikonograficznymi, a dzięki kultowi nabierały znaczenia symboli”<sup>54</sup>. W świetle cytowanego artykułu „typ ikonograficzny” jawi się jako kategoria robocza, jego forma wskazuje jedynie ogólne kierunki wpływów artystycznych. Właściwy cel analizy ikonograficznej stanowi wskazanie *exemplum* – wyobrażenia. Kategorię tę przyjął Lech Kalinowski, powołując się na źródła średniowieczne (między innymi definicję Roberta Grosseteste) oraz na opracowania autorów takich jak Werner Wiesbach. Krakowski uczony definiował ją jako: „wyobrażenie – wzór dzieła sztuki w umyśle artysty, idealny układ formalny, któremu dzieło sztuki winno być podporządkowane [wyróżnienie moje – A.O.]”<sup>55</sup>. Wyodrębnienie tej kategorii, choć nie całkiem konsekwentnie potem stosowanej, miało zagwarantować precyzję analiz układu formalnego<sup>56</sup>. Lech Kalinowski zastrzegał, że *exempla* nie zawsze realizowały „niezmienną treść ideową”, ani też określony temat, który „wyłania się z atmosfery ideowej pewnej grupy społecznej”<sup>57</sup>. Zauważył, że układy formalne niekiedy przyjmowały nowe znaczenia, a co za tym idzie, że pytanie o genezę typu, pochodzenie tematu oraz źródło realizacji dzieła należy niekiedy

<sup>49</sup> Swoje stanowisko potwierdził potem w tekście *Ikonologia czy ikonografia* z 1972 r., wskazując na *L'iconeologie et son importance pour l'etude systematique de l'art chretien* Godefridusa Johannesesa Hoogewerffa, opublikowane w „Rivista di Archeologia Christiana”, 8, 1931, s. 53–82, jako na inspirację swojej metody badawczej zastosowanej we wczesnych pracach; Kalinowski, *Geneza Piety średniowiecznej...*, s. 135; i d e m, *Ikonologia czy ikonografia?*..., s. 11.

<sup>50</sup> Odwołuję się w tym miejscu do Kalinowski, *Geneza Piety średniowiecznej...*, s. 182, przyp. 1, gdzie czytamy: „rozróżnieniu treści ideowych i źródeł układu formalnego dzieła sztuki odpowiada dwojakie ujęcie ikonografii jako nauki pomocniczej historii sztuki: przedmiotowe i formalne. Oba charakteryzuje Focillon...”.

<sup>51</sup> Kalinowski, *Geneza Piety średniowiecznej...*, s. 153. Powtórzył to założenie w artykule napisanym w 1954 r.; i d e m, *Treści ideowe i estetyczne Drzwi Gnieźnieńskich...*, s. 233.

<sup>52</sup> Kalinowski, *Geneza Piety średniowiecznej...*, s. 182.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 153; już bez odwołania do Focillona por. Kalinowski, *Phyta nagrobkowa Jana z Czerniny...*, 385; Henri Focillon definiuje ikonografię następująco: „On peut concevoir l'iconeographie de plusieurs manieres, soit comme la variation des formes sur le même sens, soit comme la variation des sens sur la même forme. L'une et l'autre methode mettent également en lumière l'indépendance respective des deux termes”, cyt. za H. Focillon, *Vie des formes, suivi de Éloge de la main*, Paris 1981, s. 8; edycja elektroniczna zrealizowana dla: *Les Classiques des sciences sociales*; wydanie polskie: H. Focillon, *Życie form*, [w:] *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, Warszawa 1980.

<sup>54</sup> Kalinowski, *Treści ideowe i estetyczne Drzwi Gnieźnieńskich...*, s. 233.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 232.

<sup>56</sup> W kwestii zastosowania terminu *exemplum* do realnie istniejących dzieł sztuki por. np. *ibidem*, s. 234, 238, 242. W analizie scen z cyklu życia św. Wojciecha *exemplami* są realne dzieła sztuki, nie zaś wyobrażenia tkwiące w umyśle artysty, miejscami autor zastępuje ten termin „analogią” lub „typem ikonograficznym”.

<sup>57</sup> Kalinowski, *Geneza Piety średniowiecznej...*, s. 182.



stawiać osobno<sup>58</sup>. Tak rozwiniętym założeniem o rozdzielności źródeł układu formalnego od źródeł treści kierował się już w swojej pierwszej pracy – przeprowadzając krytykę genezy Piety średniowiecznej<sup>59</sup>.

Czy realizowana przez polskiego badacza metoda interpretacji ikonologicznej była bezpośrednio wzorowana na tekstach Erwina Panofsky'ego? Niemiecki uczony był przecież jednym z ważniejszych autorytetów naukowych Lecha Kalinowskiego<sup>60</sup>. Jego teksty, jak przekazuje Jerzy Gadomski, studiowano na seminariach prowadzonych przez krakowskiego uczonego<sup>61</sup>. Z drugiej zaś strony akcentowanie wagi układu formalnego dla odczytania treści, odniesienia do Hoogewerffa, Focilliona, pojawiające się we wczesnych pracach, a przede wszystkim próby wprowadzenia terminów, takich jak *exemplum*, potwierdzają uwagi badaczy o „nieortodoksyjnych”, jak to ujął Adam Małkiewicz, źródłach inspiracji metody ikonologicznej stosowanej przez Lecha Kalinowskiego. Podobne przejście ikonologii ze źródeł innych niż teksty Erwina Panofsky'ego spotykamy u Zofii Ameisenowej<sup>62</sup>. Jak zauważył Wojciech Bałus, nie Lech Kalinowski, ale Zdzisław Kępiński i Juliusz Starzyński powoływali się bezpośrednio na formułę Panofsky'ego w monumentalnej monografii *Drzwi Gnieźnieńskich*<sup>63</sup>. Trójstopniowa formuła badania dzieła sztuki, skodyfikowana w *Studies in Iconology* Erwina Panofsky'ego, zastosowana została na dobrą sprawę dopiero w pracy z 1962 r. o płycie nagrobkowej Jana z Czerniny w Rydzynie<sup>64</sup>. Same odwołania do niemieckiego badacza w tekstach Lecha Kalinowskiego pojawiały się co prawda dużo wcześniej, lecz początkowo nie dotyczyły bezpośrednio trójstopniowej metody interpretacji. W *Kaplicy Zygmuntońskiej* odnajdujemy odwołania do *Meaning in the Visual Arts* (1957) na poziomie opisu i analizy stylistycznej<sup>65</sup>. Z kolei przy okazji omawiania treści ideowych i estetycznych *Drzwi Gnieźnieńskich* badacz nawiązywał do studiów Panofsky'ego o opacie Sugerze i o estetyce Plotyna<sup>66</sup>.

Nakreślone wyżej zasady interpretacji ikonologicznej nie były jednak przez krakowskiego badacza absolutyzowane. U progu lat 70. w tekstach Lecha Kalinowskiego zaznaczył się kryzys metodologiczny. Krytyka ikonologii pojawiła się zrazu we wspomnianym artykule *Ikonomia czy ikonografia* z 1972 r.<sup>67</sup> Nie jest on bynajmniej buntem wobec autorytetu Panofsky'ego. Wręcz przeciwnie, odnieść można wrażenie, że mamy przed sobą apologię złożonej z „trzech warstw” metody niemieckiego badacza, wygłoszoną wobec niebezpieczeństwa jej wulgaryzacji<sup>68</sup>. Jak zaznacza sam autor, praca miała być wynikiem rozmów prowadzonych z niemieckim uczonym dobrych siedem lat wcześniej w Princeton<sup>69</sup>. Kwestię rozróżnienia terminów „ikonografia” i „ikonologia” Lech Kalinowski podjął, zdawało by się, w polemice z Janem Białostockim<sup>70</sup>. Posiłkując się autorytetem samego Panofsky'ego, biorąc pod lupę kolejne wydania jego prac, Lech Kalinowski postulował rezygnację z kategorii „ikonologia” w metodach badania dzieła sztuki. O ile był to postulat rezygnacji jedynie z terminu, a o ile z szerokiego „intuicyjnego” charakteru interpretacji ikonologicznej, trudno rozstrzygnąć. Tekst Kalinowskiego jest językowym majstersztykiem. Autor oparł dowód na historii zmiennych zakresów znaczeń słów „ikonologia” oraz „ikonografia”. Cofnął się przy tym daleko przed czasy Erwina Panofsky'ego. Na pierwszy rzut oka, wydawałoby się, że właśnie bój w nim

<sup>58</sup> Kalinowski, *Treści ideowe i estetyczne Drzwi Gnieźnieńskich...*, s. 233.

<sup>59</sup> *Posiedzenie Komisji Historii Sztuki (...) dnia 19 października 1950 (...) czł. A. Bochnak przedstawił pracę dra L. Kalinowskiego pt. „Ze studiów nad Mistrzem Pięknych Madonn”*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń PAU”, 51, 1950, s. 486 (publikacja w literaturze przedmiotu cytowana jako: L. Kalinowski, *Ze studiów nad mistrzem Pięknych Madonn. Zagadnienie Piety średniowiecznej około r. 1400*; rozwinięcie tej kwestii znajdziemy w: Kalinowski, *Geneza Piety średniowiecznej...*, s. 181–189.

<sup>60</sup> Por. kwestię zależności Jana Białostockiego od metod badawczych Erwina Panofsky'ego: Ziembka, *op. cit.*, s. 161–163.

<sup>61</sup> Relacja rozmowy z sierpnia 2012 r.

<sup>62</sup> Olszewska, *op. cit.*, s. 91–102.

<sup>63</sup> Bałus, *W opozycji...*, s. 8.

<sup>64</sup> Kalinowski, *Płyta nagrobkowa Jana z Czerniny...*, s. 410; i dem, *Treści ideowe i estetyczne Drzwi Gnieźnieńskich...*, s. 368, przyp. 430; o estetyce Plotyna: i dem, *Treści artystyczne i ideowe Kaplicy Zygmuntońskiej...*, s. 521.

<sup>65</sup> Kalinowski, *Treści artystyczne i ideowe Kaplicy Zygmuntońskiej...*, s. 521, przyp. 14.

<sup>66</sup> Kalinowski, *Treści ideowe i estetyczne Drzwi Gnieźnieńskich...*, s. 368, przyp. 430.

<sup>67</sup> Ten proces w kontekście prowadzonych w tamtym czasie studiów nad Dvořákem opisuje również Bałus, *W opozycji...*, s. 16, 17.

<sup>68</sup> Kalinowski, *Ikonomia czy ikonografia?...*, s. 31.

<sup>69</sup> Wystąpienie Lecha Kalinowskiego przed Komisją Naukową PAN z 1970 r. zostało włączone do tego tekstu; Kalinowski, *Ikonomia czy ikonografia?...*, s. 5, 25 nn.

<sup>70</sup> Nawiązuje do komentowanej publikacji Jana Białostockiego hasła *Iconografia e Iconologia*, w *Enciclopedia universale dell'arte* oraz do wspomnień o Panofskym, opublikowanych przez Białostockiego w 1970 r. w: J. Białostocki, *Erwin Panofsky (1892–1968). Thinker, Historian, Human Being*, „Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art”, 4, 1970, no. 2; wersja polska: J. Białostocki, *Posłowie. Erwin Panofsky (1892–1968), myśliciel, historyk, człowiek*, [w:] E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, Warszawa, 1971, s. 402

toczy o słowa. Niemniej, powołując się na autora *Studies in Iconology*, ostrzegał przed niebezpieczeństwem „stosowania terminu ikonologia w znaczeniu odpowiadającym astrologii”<sup>71</sup>. W konkluzji obstawał zatem przy zachowaniu trzech warstw analizy dzieła, którymi mają być opis, „ikonograficzna analiza” oraz „ikonograficzna interpretacja”. „Zasługą Panofsky’ego stało się, że pierwszy wskazał miejsce, jakie ikonografia zajmuje w obrębie trzywarstwowej, hierarchicznej [...] struktury” badania dzieła sztuki<sup>72</sup>. W ten sposób polski uczyony, nie dopisując do *Studies in Iconology* ani jednego słowa, najwyraźniej chciał przywrócić żywotność metodzie Panofsky’ego, którego nazywał w tym miejscu „jednym z największych historyków sztuki naszych czasów, jeśli nie najwybitniejszym”<sup>73</sup>.

Podobne zastrzeżenia, tym razem w swoim imieniu, krakowski badacz powtórzył kilkakrotnie, między innymi w interpretacjach motywów trytonów i nereid w dekoracji Kaplicy Zygmuntowskiej<sup>74</sup>. Zachował wprawdzie przekonanie o „ilościowej” skuteczności analiz ikonograficznych, w którymś duchu jego zdaniem jeszcze długo będą powstawać dobre prace. Zauważył jednak, że twórczy, „jakościowy” potencjał tej metody się wypalił<sup>75</sup>.

### PO TRZECIE – DBAĆ O JĘZYK

Szansę na odnalezienie nowej drogi krakowski uczyony dostrzegał w przystosowaniu metod z dziedziny językoznawstwa do studiów nad sztuką<sup>76</sup>. Tym razem pomysł podparł autorytetem Ernsta Gombricha. Do jego to koncepcji połączenia ikonologii z lingwistyką nawiązywał już w cytowanych komentarzach do metody Panofsky’ego, pisząc: „w r. 1955 Ernst Hans Gombrich wytyczył najszerszy zakres terminu ikonografia zestawiając ikonologię z lingwistyką. Nawiązał w tym do podniesionej przez H. van de Waala różnicy pomiędzy sztuką a obrazowaniem, analogicznej do różnicy pomiędzy poezją a językiem, i w recenzji książki Charlesa Morrisa *Sings Language and Behavior*, New York 1946 wymienił ikonologię jako »kształtującą się dopiero dyscyplinę, która w przyszłości może stać się w stosunku do obrazu tym, czym lingwistyka stała się w stosunku do słowa»”<sup>77</sup>. Drugim punktem oparcia stał się dla niego Roman Jakobson<sup>78</sup>. Można odnieść wrażenie, że pomysł przesunięcia metody interpretacji ku semiotyce, wzorowanej na funkcjonalnych modelach rosyjskiego językoznawcy, korelował z cytowaną zresztą w tekście Kalinowskiego postawą strukturalistyczną Mieczysława Porębskiego, którego *Ikonosfera* została opublikowana w 1972 r. Lech Kalinowski, nawiązując do lansowanego przez autora *Ikonosfery* pojęcia *ikoniki*, proponował, by semiotykę przekazu wizualnego mimo wszystko dalej nazywać ikonologią, tak jak tego chciał Gombrich, pojmując ją „jako ogólną naukę o przekazach wizualnych (niekoniecznie tematycznych), czego już Panofsky do wiadomości nie przyjmował”<sup>79</sup>. Największa różnica między semiologicznym podejściem obu krakowskich historyków sztuki tkwiła jednak w próbie uporządkowania struktury przekazu wizualnego. Mieczysław Porębski, poszukując wspólnego mianownika dla całej ikonosfery, powracał stale do kategorii przestrzeni. Tymczasem Lech Kalinowski proponował skoncentrować się na sześciu funkcjach dzieła sztuki odpowiadających sześciu czynnikom kształtującym komunikat w systemie Jakobsona. Definiował je jako funkcje:

<sup>71</sup> Kalinowski, *Ikonologia czy ikonografia?*..., s. 30; Bałus, *W opozycji*..., s. 27.

<sup>72</sup> Kalinowski, *Ikonologia czy ikonografia?*..., s. 31.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> L. Kalinowski, *Trytony, nereidy i walka bóstw morskich w dekoracji Kaplicy Zygmuntowskiej* [w:] *idem, Speculum artis*..., s. 589.

<sup>75</sup> Według obłożonej zastrzeżeniami metody ikonograficznej Lech Kalinowski będzie publikował praktycznie do końca, jednym z późniejszych artykułów tego typu jest: L. Kalinowski, *Salomon i Mądrość. Uwagi o ikonografii Stworzenia świata w „Antiquitates judaicae” Józefa Flawiusza w Musée Condé w Chantilly*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, 5–6, 1999–2000, s. 43–58. O prawomocności badań ikonograficznych świadczyć mogą również wspólnie z Heleną Małkiewiczówną dokonywane w latach 90. próby rekonstrukcji programu witraży mariackich, „oparte na analizie ikonograficznej zachowanych kwater”, uwzględniające poszukiwania „egzemplarza wzorcowego” dla całości wśród czternastowiecznych iluminowanych kopii *Biblii Pauperum*; Kalinowski, Małkiewiczówna, *Sredniowieczne witraże kościoła Mariackiego*..., s. 48–49.

<sup>76</sup> „Zasadnicze przekształcenie metody ikonologicznej bądź też wykształcenie nowej metody interpretacji i wprowadzenie jej do badań nad sztuką jest możliwe, jak mierniam, dzięki trwałym osiągnięciom współczesnego językoznawstwa i jego stale wzrastającej roli wśród nauk humanistycznych”. Kalinowski, *Model funkcjonalny*..., s. 167.

<sup>77</sup> Kalinowski, *Ikonologia czy ikonografia?*..., s. 24.

<sup>78</sup> Kalinowski, *Model funkcjonalny*..., s. 171–173.

<sup>79</sup> *Ibidem*, s. 175.

odniesienia, emotywną, nakazu, artystyczną, fatyczną i metawizualną. W rezultacie stworzył zawiły model komunikatu wizualnego<sup>80</sup>. Stwierdzał przy tym, że: „o ile poszczególne znaki bywają wieloznaczne o tyle przekaz powinien być jednoznaczny, z reguły jednak jego odczytanie napotyka na wielkie trudności, co [...] niekiedy może nawet się stać dodatkową wartością dzieła”. Zastrzegał również: „nie wszystkie funkcje występują w każdym dziele równocześnie [...] zazwyczaj istnieje wśród nich hierarchia”<sup>81</sup>.

Ostatecznie uczony nie podtrzymał jednak zainteresowania strukturalizmem. Niemniej kryzys, jaki nastąpił około 1970 r., jest istotny dla zrozumienia jego metod badawczych. Krytyka ikonologii oraz próba jej integracji z lingwistyką odsłania znaczenie języka dla tworzonych przez badacza interpretacji dzieł. Sygnalizują, że metody stosowane przez Lecha Kalinowskiego były zróżnicowane, że wykraczały poza opisany wyżej kanon. Świadczą o tym, że odpowiednio dobrane słowo potrafił on postawić w centrum badań na równi z dziełem sztuki.

Lech Kalinowski w tekście dedykowanym Mieczysławowi Porębskiemu otwarcie „wątpi o prymacie obrazu nad słowem”<sup>82</sup>. Język, jako podstawa interpretacji, podlegał jednak cenzurze historycznej w pracach autora *Speculum artis*. W artykule na temat treści ideowych sztuki romańskiej czytamy: „Wobec znikomej ilości źródeł pisanych do dziejów kultury polskiej w okresie kształtowania się i pierwszego rozkwitu organizmu państwowego, dziełom sztuki przypisać wypadnie rolę ważniejszą niż się zwykło przypuszczać, w czasach bowiem, o których mowa, znaczna część społeczeństwa polskiego wciąż jeszcze tkwiła w tym stadium rozwoju, w którym »obraz« miał pierwszeństwo przed słowem, tak jak myślenie mityczne społeczeństw pierwotnych poprzedzało mowę i myślenie dyskursywne społeczeństw dojrzałych”<sup>83</sup>.

Ze szczególną rolą słowa wiąże się przekonanie, że dzieło sztuki należy interpretować językiem epoki. Dowodem tego było między innymi opisane wyżej zastosowanie terminu *exemplum* dla poszukiwań pierwowzorów przedstawień na Drzwiach Gnieźnieńskich. Z tej samej przyczyny kluczowe znaczenie miały dlań wszelkie inskrypcje umieszczone na dziele sztuki. Dla przykładu studiując przedmioty liturgiczne z grobów opatów tynieckich, Lech Kalinowski nie tylko szukał analogii dla treści poszczególnych napisów, ale od inskrypcji starał się interpretować treści ideowe omawianych zabytków. W posumowaniu analizy tynieckiego pastorału czytamy więc: „porównując inskrypcję tyniecką [OMNIS POTESTAS A DEO – A.O.] z omówionym materiałem zabytkowym i przytoczonymi tekstami średniowiecznych liturgistów, podkreślić należy nacisk położony w napisie tynieckim na cnotę Pokory przeciwstawioną występki Pychy; zgodne jest to z zakonnym przeznaczeniem przedmiotu i atmosferą ideową życia benedyktyńskiego”<sup>84</sup>.

Sięgając daleko wstecz do języka epoki, Lech Kalinowski weryfikował także adekwatność pojęć stylistycznych, podziałów chronologicznych funkcjonujących w historii sztuki. Jednym z brzemiennych w skutki przykładów zastosowania takiej metody okazała się analiza terminów „sztuka romańska” oraz „sztuka przedromańska”, przeprowadzona w artykule na temat dziedzictwa Karolingów i Ottonów w sztuce w Polsce<sup>85</sup>. Autor rozpoczął od wypunktowania genezy terminu „sztuka romańska” oraz zreferował pierwotne zastosowania słów *Romani*, *lingua romana*, *romanicus*. W odniesieniu do powyższych zastanawia się, jak należy rozumieć termin „sztuka przedromańska” oraz pyta: „Czy jednak sztuka ottońska jest rzeczywiście, wraz ze sztuką karolińską, zapowiedzią sztuki romańskiej lub, sama, jej pierwszą fazą rozwojową?”<sup>86</sup>. Negatywną odpowiedź uczony wspierał argumentami historycznymi. Powoływał się przy tym na Roberto Salviego – przedstawiciela badań lingwistycznych nad sztuką romańską, popularnych w latach 60. Pisał zatem o różnicach „nie tylko w społecznych postawach, ale i w artystycznych wynikach”<sup>87</sup>. Przyznał też, że „włączając dzieje sztuki polskiej w ogólne ramy przekształceń sztuki zachodnioeuropejskiej między VIII a połową XIII w., podkreślić przyjdzie przede wszystkim, że sztuka polska [...] od 2 poł. X do połowy XIII w. nawiązywała w pierwszym rzędzie do tradycji cesarsko-karolińskiej Zachodu [...]”<sup>88</sup>. Dalej autor

<sup>80</sup> Kalinowski, *Model funkcjonalny...*, s. 168, 171–173.

<sup>81</sup> *Ibidem*, 169, 171–172, 175; o reinterpretacji funkcji poetyckiej w tekstach Lecha Kalinowskiego: Bałus, *W opozycji...*, s. 18–19.

<sup>82</sup> O prymacie słowa nad obrazem: Kalinowski, *Model funkcjonalny...*, s. 167.

<sup>83</sup> Kalinowski, *Treści ideowe sztuki...*, s. 15.

<sup>84</sup> Kalinowski, *Przedmioty liturgiczne...*, s. 162.

<sup>85</sup> L. Kalinowski, *Sztuka przedromańska i romańska w Polsce a dziedzictwo karolińskie i ottońskie*, [w:] *idem*, *Speculum artis...*, s. 57–60 [pierwotny wydruk 1980 r.].

<sup>86</sup> *Ibidem*, s. 61.

<sup>87</sup> *Ibidem*; Rodzińska-Choraży, *Zespoły rezydencjonalne...*, s. 259.

<sup>88</sup> Kalinowski, *Sztuka przedromańska i romańska...*, s. 64.

przytaczał wiele argumentów za tym, że instytucje władzy oraz sama postać Karola Wielkiego działały na dworach pierwszych Piastów jako istotne wzory kulturowe. Etymologia słowa „król”, jej powiązania z imieniem cesarza, były dla uczonego jednym z podstawowych argumentów, przemawiających za tym pokrewieństwem. W wyniku dalszych dociekań proponował nazwać sztukę w Polsce powstającą w okresie od 966 do 1138 r. „sztuką wczesnopiastowską”<sup>89</sup>. Sprzeciw wobec postawienia znaku równości pomiędzy tym terminem a „sztuką wczesnoromańską”, czy „sztuką ottońską” pozwolił Lechowi Kalinowskiemu na niezależne, z ducha postkolonialne (sic!), ujęcie ówczesnej sztuki polskiej. Umożliwił wpisanie jej w kontekst europejski, z pominięciem wartościującego podziału na centrum i peryferie. Termin sztuka wczesnopiastowska, wprowadzony w ten sposób do obiegu historii sztuki, utrzymał się jako konkurencyjny w stosunku do pojęcia „sztuki przedromańskiej” czy „ottońskiej”. Aktualnie posługują się nim między innymi przedstawicielki krakowskiej szkoły badań architektury tego okresu Klementyna Żurowska i Teresa Rodzińska-Choraży<sup>90</sup>.

Poszukując kategorii, które pozwalałyby mówić o dziele z uwzględnieniem języka epoki, Lech Kalinowski zaczął włączać do swoich analiz elementy historii doktryn artystycznych. Przykładem takiego połączenia może być także jeden z późnych tekstów, w którym analizuje pojęcie niderlandyzmu<sup>91</sup>. Rozpoczął wówczas od wyliczenia cech konstytutywnych renesansu włoskiego, po to, by następnie zweryfikować je, opierając się na poglądach autorów, takich jak Alberti, Cyriak z Ankony, Bartolomeo Facio, Pisanello, Michał Anioł. Tym samym, w centrum rozważań nad stylem stawał nie tyle formę, ile oceny dzieła sztuki sformułowane w danej epoce oraz słowa-klucze (np. geometria, *disegno*, perspektywa), przewijające się w dyskusjach artystycznych czasów odrodzenia<sup>92</sup>.

W najlepszych swoich tekstach, takich jak ten o Kaplicy Zygmuntowskiej, czy studium poświęcone genezie Piecie średniowiecznej, ów językowy puryzm pozwalał autorowi skierować interpretację na dzieło sztuki. Nasycenie analizy treści ideowych Kaplicy Zygmuntowskiej językiem Albertiego czy Filarete miało umożliwić uczonemu dotarcie do pierwotnej koncepcji dzieła<sup>93</sup>. Odpowiednio wykorzystując słowa, Lech Kalinowski niekoniecznie zmierzał, wzorem Panofsky’ego, do odnalezienia w dziele sztuki szerszego kontekstu kulturowego, idei religijnych, politycznych czy filozoficznych. Sztuka nie musiała być dla niego „soczewką, przez którą autor obserwuje epokę”<sup>94</sup>. Krakowski uczoney potrafił ukazać ją jako suwerenne uniwersum, obdarzone własnym wewnętrznym życiem.

\*\*\*

Lech Kalinowski w centrum dociekań stawał dzieło sztuki. Dowód budował od starannie zweryfikowanych szczegółów. Przywiązywał ogromną wagę do języka interpretacji, który musiał odpowiadać historycznym kategoriom myślenia o dziele. Charakterystyczne dla niego dążenie do precyzyjnego odczytywania dzieł, połączone z umiejętnością rekonstrukcji ich oryginalnego wymiaru intelektualnego, stanowi niewątpliwie osobną wartość w polskiej historii sztuki. Analizę ikonograficzną, którą wprowadzał jako jeden z pierwszych na rodzimym gruncie, wykorzystywała większość polskich badaczy 2. połowy XX w., ale to autor *Speculum artis* był jednym z nielicznych, którzy potrafili ją rozwinąć. Pozwala to dostrzec w nim nie tylko wytrawnego ikonologa, ale i jednego z pierwszych historyków sztuki, który potrafił twórczo wykorzystać do interpretacji elementy historii doktryn artystycznych.

<sup>89</sup> *Ibidem*, s. 72.

<sup>90</sup> K. Żurowska, *Studia nad architekturą wczesnopiastowską*, Kraków 1983; Rodzińska-Choraży, *Zespoły rezydencjonalne...*, s. 275–282. Lech Kalinowski na swój sposób dzielił lingwistyczne zainteresowania historii sztuki uprawianej w latach 60.; por. Rodzińska-Choraży, *Zespoły rezydencjonalne...*, s. 259–260.

<sup>91</sup> L. Kalinowski, *Malarstwo wczesnoniderlandzkie. Między gotykiem a renesansem*, [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń 1992, Warszawa 1995, s. 11–23.

<sup>92</sup> *Ibidem*, s. 23.

<sup>93</sup> Kalinowski, *Treści artystyczne i ideowe Kaplicy Zygmuntowskiej...*, s. 467 nn.

<sup>94</sup> Porębski, *Wprowadzenie...*, s. 11.

## ABSTRACT

This article is devoted to the research methods of Lech Kalinowski (b. and d. Cracow). An exponent of the Cracow University art historical scene, he remains one of the most influential representatives of the discipline in post-war Poland. This study is based on an analysis of his published works combined with elements of his biography, as well as on information gathered during interviews with his colleagues. The scholar is portrayed as an art historian who in his work consistently used terms and categories specific to the era and environment in which the given work was created. He was one of the first researchers to successfully include elements of the history of artistic doctrines in his interpretations. According to earlier authors who wrote about Lech Kalinowski, he is an art historian who made use of the method of iconological interpretation. At the same time, Kalinowski analysed works of art not only from the point of view of their ideological, but also their artistic content. He therefore belonged to the class of iconologists sensitive to the form, acknowledging that it is an important vehicle of meaning. Not only was he one of the first to introduce the method of iconographic analysis in Poland, as utilised by the majority of Polish historians in the second half of the twentieth century, but he was one of the few who were able to develop it creatively. The principles applied by the scholar when examining a work of art can be summarized in three points: first, check; second, look; third, take care of language. Accordingly, at the centre of his investigations, the Cracow scholar always placed the work of art itself, which he carefully examined, measured and described.

(trans. by Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek)