

MARIUSZ BRYL
UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA

JAN BOŁOZ ANTONIEWICZ (1858–1922)

I. TEKST PIERWSZY

Jan Bołoz Antoniewicz dla historii sztuki narodził się w 1885 roku, gdy w „Pamiętniku Akademii Umiejętności w Krakowie” ukazała się jego rozprawa *O średniowiecznych źródłach do rzeźb znajdujących się na szkatulce z kości słoniowej, w skarbcu katedry na Wawelu*¹. Nobilitowana entuzjastyczną recenzją profesora Mariana Sokołowskiego, największego miejscowego autorytetu w naszej dyscyplinie², publikacja ujawniła – i to w sposób tyleż spektakularny, ile całkowicie niespodziewany – historycznoartystyczne kwalifikacje młodego filologa, stając się – ale to dopiero w stosunkowo odległej przyszłości – przepustką do akademickiej kariery na Uniwersytecie Lwowskim. Datę narodzin już znamy, a – zapytajmy, trzymając się biologicznej metaforyki – kiedy nastąpiło poczęcie? W pytaniu o kiedy kryje się jednak ważniejsze – dlaczego? Co sprawiło, że w głowie Antoniewicza zrodziła się (poczęła) ta – jak się miało okazać wielce szczęśliwa dla naszej dyscypliny – myśl wejścia na teren nigdy dotąd przez niego nieuprawiany? Nieuprawiany i zupełnie nieuwzględniany w ścieżce uniwersyteckiej specjalizacji³, częściowo co prawda narzuconej przez rodzinną tradycję⁴, ale po części też, i to tej decydującej, wybieranej samodzielnie⁵.

¹ Tom 5, s. 172–240. Rozprawa ukazała się również w oddzielnej odbitce (Kraków 1885).

² „Przegląd Polski”, 78, 1885, s. 572–576. W zakończeniu Sokołowski pisał o rozprawie Bołoz: „Należy ona do tych rzadkich objawów, które rozszerzają przed nami horyzont i przyczyniają się do ożywienia ojczystej naukowej gleby prądem europejskiego powietrza” (*ibidem*, s. 576).

³ Studia uniwersyteckie Bołoz przedstawiają się w przybliżeniu następująco: Uniwersytet Jagielloński 1876–1880 (prawo, germanistyka), Królewski Uniwersytet we Wrocławiu 1880/1881 (jeden semestr; germanistyka), Uniwersytet Ludwiga Maksymiliana w Monachium 1881–1882 i 1883/1884 (w sumie cztery semestry; germanistyka, romanistyka i estetyka).

⁴ Przyjaciół Bołoz Leon Piniński ujął to w ten sposób: „Nie pociągały go tedy ani nauki ścisłe, ani filozofia, a najmniej prawo, które, ulegając życzeniom ojca, studiował wprawdzie zrazu, lecz wkrótce zmienił na kursy literatury” (L. Piniński, *Jan Bołoz Antoniewicz. Wspomnienie pośmiertne*, „Przegląd Współczesny” III, 1922, s. 199–208 [tu s. 199]). Jak wynika z dokumentów, studentem Wydziału Prawa był Bołoz przez cały czas studiów krakowskich (od 1876/1877 do 1879/1880) i tutaj też otrzymał absolutorium (31 X 1880). Dwukrotnie podchodził do państwowego egzaminu „historyczno-prawniczego”, obowiązkowego dla studentów prawa po czterech semestrach nauki: 22 VII 1878 – bez powodzenia; i 21 III 1879 – z powodzeniem (M. Barcik i in., *Corpus studiosorum Universitatis Jagellonicae 1850–1918, A–D*; red. J. Michałowicz, Kraków 1999, s. 42). Kolejnych egzaminów prawniczych (sądowego i politycznego), niekoniecznych z punktu widzenia studiów, ale koniecznych do uznania pełnego wykształcenia prawniczego – Bołoz już nie zdawał. W jednym z listów do Władysława Łozińskiego (Kraków, Biblioteka Jagiellońska, sygn. 10064 III) z 1889 roku Bołoz pisze o okresie swoich studiów prawniczych jako straconych latach.

⁵ Tak należy rozumieć wspomnianą przez Pinińskiego zmianę „na kursy literatury”, która zaowocowała podwójnym rygorozum na Wydziale Filozoficznym: pierwszym z literatury niemieckiej (13 VII 1880) i drugim z filozofii (5 XI 1880). Dzień później (6 XI 1880) został Bołoz doktorem filozofii na podstawie rozprawy *Über die Entstehung des Schillerschen Demetrius* (*ibidem*). Choć jej promotorem był Józef Łępkowski, to jednak za najważniejszego mentora naukowego Bołoz w okresie studiów krakowskich należy uznać profesora literatury niemieckiej Thomasa Bratranka, zajmującego się literaturą okresu *Sturm und Drang*, w tym głównie twórczością Goethego, z którego rodziną pozostawał w bliskich stosunkach. Zgodnie z dokumentacją w Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Bołoz już od drugiego semestru był stałym słuchaczem jego wykładów.



Jacek Malczewski, Portret Jana Boloza Antoniewicza, wg „Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury TNL”, 1, 1929

Tytuł doktorski zdobył w r. 1880 rozprawą *Über die Entstehung des Schillerschen Demetrius*, owoc badań skrupulatnych i entuzjazmu; autor jej uwydatniał związek organiczny *Demetriusa* z całą ostatnią epoką twórczości poety, wskazywał w *Warbecku* fazę poprzednią pomysłu, z *Edypem królem* zestawiał technikę, podkreślał nowożytnie ujęcie problemu etycznego, wreszcie szczegółowo a bystro ustalał i odtwarzał różne stadia w pracy Schillera nad ostatnim dziełem, przerwany przez śmierć⁶. Świeżo upieczony doktor filozofii–germanista udaje się po dalszą naukę za granicę. Właśnie za granicę – do Wrocławia, a nie do stolicy swego cesarstwa, gdzie rozwijała się w najlepsze wiedeńska szkoła historii sztuki. Ale bo też wcale nie chodziło o zgłębianie tajników historii sztuki: Bołoz zapisuje się we Wrocławiu na seminarium germanistyczne znanego uczonego, profesora Karla Weinholda, i zalicza je wraz z innymi przedmiotami, w większości filologicznymi. Znamienne, że jedynym wpisem w indeksie, pod którym brak zaliczenia, jest wykład profesora historii sztuki Alwina Schultza na temat „Geschichte der Baukunst”⁷. Po jednym semestrze spędzonym we Wrocławiu przenosi się Bołoz do Monachium i zapisuje na seminaria wybitnych profesorów: Konrada Hoffmana, specjalizującego się w literaturze staroniemieckiej i starofrancuskiej, i Michaela Bernaysa, specjalizującego się w językach i literaturze nowożytnej, studiując u nich przez trzy semestry⁸. Nie zrywa jednak kontaktów z Krakowem – w październiku 1881 roku publikuje w „Przeglądzie Polskim” obszerną recenzję z wydanego w Chicago angielskiego przekładu polskiej poezji⁹. Latem 1882 roku opuszcza Bołoz Monachium na ponad rok¹⁰, meldując się ponownie na uniwersytecie dopiero w zimowym semestrze 1883/1884¹¹.

⁶ J. Kleiner, *Śp. Jan Bołoz Antoniewicz*, „Pamiętnik Literacki” XX, s. 343–347. Autor informował, że dysertację zna „z rękopisu, będącego w posiadaniu rodziny ś.p. prof. Antoniewicza”. Praca nie została opublikowana; por. W. Podlacha, *Spis prac Jana Boloza Antoniewicza*, „Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury”, t. 1., z. 1, Lwów 1924, s. 15–21), a jej jedynym „odpryskiem” pozostają dwa artykuły w krakowskim „Czasie” z kwietnia 1880 roku (nr 82 i 84) pt. *Demetrius, dramatyczny fragment Schillera i dokończenie Laubego*.

⁷ Na podstawie indeksu przechowywanego w Archiwum Uniwersytetu Wrocławskiego. Bołoz studiował we Wrocławiu tylko jeden semestr: od 15 listopada 1880 roku do 30 kwietnia 1881 roku.

⁸ *Amtliches Verzeichnis des Personals der Lehrer, Beamten und Studierenden an der königlich bayerischen Ludwig–Maximilians–Universität zu München, Sommer–Semester 1881*, München 1881; oraz kolejne tomy tego wydawnictwa: *Winter–Semester 1881/82* (München 1881) i *Sommer–Semester 1882* (München 1882).

⁹ *Poezja polska w Ameryce*, „Przegląd Polski”, 62, 1881, s. 281–285. Jest to recenzja ponad 450-stronicowego wydawnictwa: *Poets and poetry of Poland*, ed. by Paul Sobolewski, Chicago 1881. W roku następnym w prasie krakowskiej ukazał się kolejny artykuł Boloza: *Longfellow i Hartman von der Aue*, „Nowa Reforma” 1882, nr 132.

¹⁰ Kilka miesięcy wcześniej, w grudniu 1881 roku, umiera ojciec Boloza (L. Finkel, S. Starzyński, *Historia Uniwersytetu Lwowskiego*, Lwów 1894, s. 282) i być może to sprawiło, że był zmuszony zadbać o sprawy rodzinne (np. majątki w Grochowcach i Skomorochach). Przed powrotem do Monachium zawarł (we wrześniu 1883 roku) związek małżeński z Anną baronową z Bambergów (ślub miał miejsce w kościele Mecharytystów w Wiedniu).

¹¹ Zob. kolejny tom wydawnictwa przywołanego w przyp. 8: *Winter–Semester 1883/84*, München 1883.

By podjąć studia i dokończyć rozprawę o wawelskiej szkatułce; właśnie dokończyć, bo, jak sam pisał: „Mimo że z rezultatami dotychczas podanymi już półtora roku temu gotów byłem, nie mogłem atoli przystąpić do publikowania ich, ponieważ obie rzeźby ostatnie (...) stawały mi w odgadnięciu przeszkody, o ile mi się zdawało, nie do przewyciężenia”¹². Jeśli wierzyć Bołozowi, to koniec pracy nad identyfikacją osiemnastu z dwudziestu przedstawień przypadałby na połowę 1883 roku. A początek? Owo „poczęcie”, o które pytaliśmy? Na pewno datą brzegową jest publikacja odkrywcy szkatułki, księdza Ignacego Polkowskiego¹³. Prawdopodobnie zapoznał się z nią Bołoz jeszcze w Monachium, a w miarę szczegółowy opis scen w niej zawarty wzbudził w nim na tyle głęboką nieufność wobec ikonograficznych atrybucji Polkowskiego, że postanowił sprawdzić swoje intuicje idące w zupełnie innym kierunku. „Na opisie szkatułki podanym w tej broszurze i na znakomitych światłodrukach, których nabycie zawdzięczam jedynie wielkiej uprzejmości X. Polkowskiego, za co mu niniejszym publicznie składam podziękowanie, opieram badania nad treścią obrazów wyrzeźbionych z kości słoniowej na owej szkatułce, badania, których wyniku bynajmniej nie zachwiało późniejsze obejrzenie samego oryginału”¹⁴. Badania zatem postanowił rozpocząć w miejscu, w którym o obejrzeniu szkatułki nie mogło być mowy – więc zapewne jeszcze w Monachium; ale badania trwały również po wyjeździe do Galicji, bo przecież, przyjmując za dobrą monetę przytoczone wyznanie Bołoz, jeszcze przed powtórным podjęciem studiów w Monachium były niemal w stu procentach ukończone.

Co więcej, gros pracy identyfikacyjnej wykonał nasz badacz bez znajomości materiału komparatystycznego zawartego w najważniejszych ówczesnie publikacjach w tym zakresie, albowiem dzieła W. Maskella i J.O. Westwooda¹⁵, które „gdym (...) do rąk dostał, byłem już z rezultatami mych badań prawie zupełnie gotów”¹⁶. A jak wyglądały te badania? Bołoz sięgnął do utworów średniowiecznych, by poszukiwać w nich historii zobrazowanych na szkatułce, przy czym sam opis zawarty u Polkowskiego musiał wystarczyć do uaktywnienia posiadanej przez Bołoz znajomości literatury starofrancuskiej (i staroniemieckiej), którą studiował na seminarium Konrada Hoffmana. Tym samym określiliśmy nie tylko moment, ale również konstelację warunków i motywów, które doprowadziły do „samopoczęcia” Bołoz jako historyka sztuki. Za którego notabene wcale się jeszcze nie uważał, publikując rozprawę; zastrzegając, że wypowiada się jedynie o „połowie” dzieła sztuki, czyli o jego treści. Natomiast „o formie jego sądzić, i wprowadzić ją w historyczny związek z formami innych analogicznych okazów rzeźby, nie będąc historykiem sztuki, nie ośmieliłem się, tym bardziej, że te badania spoczywają u nas w rękach ludzi pełnych głębokiej nauki i niezbędnego na tym polu doświadczenia”¹⁷. Ta kurtuazja opłaciła się: autor uhonorowany został nie tylko wspomnianą na początku entuzjastyczną recenzją Sokołowskiego, ale również „mianowany członkiem [komisji] Akademii Umiejętności w Krakowie dla badania historii sztuki w Polsce”¹⁸. Czy słusznie? Czy rozprawa zasługiwała na taką aprobatę przez grono miejscowych miłośników sztuki?

Odpowiedzmy od razu: oczywiście tak, jak najbardziej. Po 125 latach jej rezultaty nadal obowiązują¹⁹. Z niewielkim wyjątkiem owych dwóch scen²⁰, które tak opóźniły proces publikacji, wymagając nie tylko cierpliwości badacza i czekania na cudowny przypadek²¹, ale również wyjątkowej ekwilibrystyki retoryczno-argumentacyjnej, na której analizę nie ma tutaj miejsca. Wypunktujmy tylko najważniejsze cechy

¹² J. Bołoz Antoniewicz, *O średniowiecznych źródłach do rzeźb znajdujących się na szkatułce z kości słoniowej, w skarbcu katedry na Wawelu*, Kraków 1885, s. 51.

¹³ I. Polkowski, *Dawne relikwiarze Katedry Krakowskiej*, „Czas” 1881, nr 84 i 85; oraz w osobnej broszurze pod tym samym tytułem (Kraków 1881). Odkrycia dokonano 8 marca 1881 roku, artykuły w „Czasie” pochodzą z połowy kwietnia, więc nadbitka z „Czasu”, na którą powołuje się Bołoz, jest niemal równoczesna.

¹⁴ Bołoz Antoniewicz, *O średniowiecznych...*, s. 1.

¹⁵ W. Maskell, *A description of the ivories ancient and mediaeval in the South Kensington Museum*, London 1872; J.O. Westwood, *A description catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum*, London 1876.

¹⁶ Bołoz Antoniewicz, *O średniowiecznych...*, s. 7.

¹⁷ *Ibidem*, s. 1. „Wszakże uważać się będę za szczęśliwego”, dodawał skromnie, „jeżeli może i historyk sztuki, tu i ówdzie znajdzie wskazówkę lub wynik, których by do dalszych swych studiów użyć mógł” (*ibidem*).

¹⁸ Finkel, Starzyński, *op. cit.*, s. 283.

¹⁹ A. Laguna, *Gotycka skrzyneczka z kości słoniowej w skarbcu katedralnym na Wawelu*, „Studia Waweliana” VI–VII, 1997/1998, s. 5–27.

²⁰ Jeszcze za życia Bołoz ich identyfikacja została skorygowana: R.S. Loomis, *A Phantom Tale of Female Ingratitude*, „Modern Philology”, 14, 1917, nr 12, s. 175–179.

²¹ Bołoz pisze szczęśliwy, że ich odczytanie „bardziej przypadkowo zawdzięczam niż metodycznemu badaniu, że źródło to w jednym z najciemniejszych i najodleglejszych zaułkach literatury średniowiecznej odnaleźć zdołałem” (Bołoz Antoniewicz, *O średniowiecznych...*, s. 7).

pisarsko-naukowego stylu Bołoz, które zaprezentował w swoim „tekście pierwszym” i które stale będą charakteryzować jego sposób wypowiedzi: po pierwsze, autor rozmawia z czytelnikiem, ma się wrażenie, że uczestniczymy w żywej konwersacji, wyczuwając zmienność intonacji i rytmu wypowiedzi, aprobując przeplatanie długich cytowań nagłymi inwokacjami, a rzeczowych analiz – patosem; po drugie, badacz z całą naturalnością ujawnia czytelnikowi swój proces poznawczy – wszystko pozostaje odkryte do naszego wglądu i weryfikacji; po trzecie, nadawca jest pewny swego, jego mowa jest wysoce perswazyjna – wiele chwytów jest dozwolonych, by nas przekonać do swoich racji. Bo Bołoz, tak w ogóle, niezbyt dobrze czuje się w roli niezaangażowanego, obiektywnego uczonego; choć, z drugiej strony, jeśli zachodzi taka potrzeba, potrafi się dostosować.

„Gdyby nie znamienna rozległość horyzontów, trudno by wyczuć indywidualność przyszłego historyka sztuki polskiej w tej wzorowej pod względem metodycznym rozprawie. (...) władza [w niej] zarówno bystrość, jak ostrożność i obiektywizm sądów, z których każdy ma bezwzględne, ścisłe uzasadnienie. Imponuje gruntowność i erudycja. Badacz zapoznał się z całym piśmiennictwem epoki gotschedowskiej – co wobec jałowości jej twórców niemałą było ze strony Antoniewicza ofiarą – i z nie mniejszą dokładnością przestudiował różnych estetyków i krytyków francuskich”²² – Kleiner ma tu na myśli największe germanistyczne osiągnięcie Bołoz, a mianowicie poprzedzone 180-stronicowym wstępem krytycznym wydanie „pism estetycznych i dramatycznych” Johanna Eliasa Schlegla w ramach prestiżowej serii wydawniczej „pomników literatury niemieckiej”²³, dzięki czemu Bołoz na jakiś czas stał się uznanym specjalistą od J.E. Schlegla²⁴.

W 1888 roku Bołoz podjął współpracę z lwowskim „Kwartalnikiem Historycznym”²⁵. „Naturalną jest rzeczą”, wspomina Piniński, „że wszyscy, co znali wybitne zdolności, wiedzę i naukową gruntowność Antoniewicza, życzyli sobie gorąco, by powrócił do kraju i poświęcił się pracy nauczycielskiej, wchodząc w skład grona profesorów jednej z naszych wszechnic. Wolnej katedry germanistyki wówczas ani we Lwowie, ani w Krakowie nie było, lecz dzięki staraniom Koła Polskiego w Wiedniu, w którego skład i ja wtedy wchodziłem, została w r. 1892 utworzona katedra historii sztuki we Lwowie (...). Studia, zdolności i publikowane już prace czyniły Antoniewicza najzupełniej ukwalifikowanym do objęcia tej katedry, do czego po dłuższym wahaniu dał się nakłonić”²⁶.

Wahanie Bołoz trwał od grudnia 1889 roku, kiedy to Władysław Łoziński, który „sam zdecydowanie odmówił przyjęcia proponowanej mu 24 listopada 1889 roku (w imieniu fakultetu filozoficznego) przez profesorów Ludwika Ćwiklińskiego i Tadeusza Wojciechowskiego katedry historii sztuki (...) sugerował przebywającemu wtedy w Monachium Antoniewiczowi zgłoszenie swej kandydatury”²⁷. Sugerował, bo – jak wynika z rozwijającej się przez cały 1889 rok korespondencji – Łoziński „poznał się na inteligencji Antoniewicza, na oryginalności myślenia i szerokiego sposobu ujmowania zjawisk”²⁸.

Bołoz jednak wtedy sugestii Łozińskiego nie przyjął, tłumacząc się, jak to ujmuje autorka, „brakiem wiary we własne przygotowanie” oraz obawą „przed niechęcią dla jego osoby ze strony przedstawicieli Wydziału Filozoficznego”, z drugiej jednak strony, propozycja ta miała stać się dla niego „pokusą”, pozostawał bowiem „pod świeżym urokiem sztuki włoskiej”, a także doceniał już „związki między filologią a historią sztuki”²⁹.

²² Kleiner, *op. cit.*, s. 344.

²³ *Johann Elias Schlegels aesthetische und dramaturgische Schriften (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*, hrsg. Bernhard Seuffert, Bd. XXVI), Heilbronn 1887; wznowienie: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1970.

²⁴ W 1890 roku właśnie jemu powierzono napisanie biogramu J.E. Schlegla dla fundamentalnego wydawnictwa *Allgemeine deutsche Biographie* (Bd. 31, Leipzig 1890, s. 378–384).

²⁵ Zob. recenzje z: *Dzieje literatury średniowiecznej*, opracowane przez J. Radlińskiego, E. Grabowskiego, J. A. Świącickiego i B. Grabowskiego, Warszawa 1887 (*ibidem*, s. 230–235); oraz z: Otto Knoop, *Die deutsche Walthersage und die polnische Sage von Walther und Helgunde*, Posen 1887 (*ibidem*, s. 413–419).

²⁶ Piniński, *op. cit.*, s. 200.

²⁷ R. Majkowska, *Związki Władysława Łozińskiego z Akademią Umiejętności w Krakowie*, „Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie” XX, 1974, s. 125–140 (tu s.134). „Ciekawy jest przypadek”, pisze autorka, „w jakim nastąpiło zetknięcie się Antoniewicza z Łozińskim. Antoniewicz (...) pisząc artykuł o Krasińskim (...) zwrócił się do Łozińskiego jako (...) «autora literatury w Galicji» z prośbą o rozwiązanie literowego skrótu nazwiska autora rozprawki o Krasińskim, ogłoszonej w «Rozmaitościach». Antoniewicz popełnił naturalnie pomyłkę myśląc *Galicjana* Łozińskiego z *Literaturą Galicji* Władysława Zawadzkiego, a tym samym postawił się w niezręcznej sytuacji, którą starał się wyjaśnić w liście pisanym z Monachium 14 stycznia 1889 r.: «Będzie to dla mnie nauką, że nie wolno mieszać *Galicjana* z *Literaturą Galicji*, a przede wszystkim, że nie wolno równocześnie pisać o Krasińskim, puszczając gorzelnie wedle nowego systemu i stawiać młyn walcowy w Skomorochach»” (*ibidem*).

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

„Brak wiary we własne przygotowanie” związany był z oczywistym brakiem akademickiego wykształcenia w zakresie historii sztuki i spodziewana „niechęć ze strony przedstawicieli Wydziału Filozoficznego” mogła w sposób naturalny właśnie z tego faktu wynikać. W każdym razie wiosną 1890 roku podejmuje Bołoz korespondencję z wybitnym przedstawicielem tego grona profesorem Oswaldem Balzerem w sprawie swojego referatu na II Zjeździe Historyków Polskich, który miał obradować we Lwowie w dniach 17–19 lipca³⁰. Rozważane były dwa referaty: o Krasieńskim i o sztuce średniowiecznej. O ile Balzer i inni członkowie komitetu aprobującego referaty na zjazd oczekiwali raczej na ten drugi, o tyle Bołozowi, który „dzięki stosunkom, jakie łączyły go z koryfeuszami ówczesnej kultury europejskiej – otrzymał od angielskiego męża stanu (...), od Henry Reeve’a kopie manuskryptów literackich Krasieńskiego”³¹, i który przeżywał właśnie okres niezwykle intensywnej badawczej fascynacji poetą³², wyraźnie zależało na przeforsowaniu referatu o Krasieńskim, co ostatecznie się udało³³. Przy czym oprócz referatu przygotował Bołoz prezent-pamiątkę dla uczestników zjazdu – wydaną własnym nakładem, wytworną edytorsko broszurkę z dwoma wczesnymi francuskimi utworami Krasieńskiego *Le Souvenir* i *Stances*³⁴.

Natomiast drugi temat (o „sztuce średniowiecznej”) miał mieć charakter teoretyczny i rozwijać pewne myśli zawarte w dopiero co opublikowanej przez Bołoz niemieckiej wersji studium o wawelskiej szkatułce³⁵. „Tematem jego”, charakteryzował Bołoz pomysł na ten referat w liście do Balzera, „jest przedmiot czysto metodyczny i teoretyczny, tj. teoretyczne rozpatrzenie pomysłów nad badaniem form oddzielnie od badania treści [wszystkie podkreślenia w cytowanych w niniejszym tekście listach Bołoz są jego autorstwa – przyp. M.B.] w poezji, jak i w sztukach pięknych. In nuce wyraziłem te poglądy w załączonej rozprawce [tj. *Ikonographisches... – przyp. M.B.*] (...). Ale ściśle ich ugruntowanie i uogólnienie dużo mi robi trudności, zwłaszcza przy mym ciągle jeszcze szwankującym zdrowiu”³⁶. Już w poprzednim liście Bołoz przekonywał Balzera, by napisanie referatu na temat sztuki średniowiecznej powierzyć raczej komuś innemu, tłumacząc profesorowi historii, że „ogólnie mówiąc badania takie ikonograficzne podlegają w równej mierze sądowi historyka sztuki średniowiecznej, jak i znawcy literatury francuskiej tegoż czasu (romanistyki)”³⁷. Skończyło się, jak wiemy, na referacie o Krasieńskim, uzupełnionym pamiątkową broszurą i, co być może ważniejsze, wypowiedziami Bołoz na zjazdowych dyskusjach, w których dawał się wyczuć jego wielki format intelektualny.

Można chyba uznać, że mało mu dotąd znane „koła naukowe lwowskie”³⁸ zostały dzięki temu w jakiejś mierze i poznane, i oswojone. Tym bardziej że równoległe ważne kroki podjęli protektorzy Bołoz. Władysław Łuszczkiewicz swój referat, poświęcony potrzebie „zwiększenia liczby pracowników dla zadań historii sztuki w kraju”, zamykał propozycją uchwały zjazdowej, w której jednym z postulatów było utworzenie „stałej katedry historii sztuki przy Uniwersytecie Lwowskim”³⁹. W dyskusji, trochę na zasadzie „nożyc”, głos zabrał profesor Ludwik Ćwikliński: „Co się tyczy uniwersytetu, potrzeba zaprowadzenia katedry historii sztuki daje się odczuwać od dawna: podnoszę tylko, że nie jest wcale łatwą rzeczą pozyskać kogoś do wykładania tego przedmiotu. Chcieliśmy właśnie ofiarować tę katedrę jednemu z najwybitniejszych u nas znawców historii sztuki [wiemy, że chodzi o Władysława Łozińskiego – przyp. M.B.], ten jednak oświadczył, że nie mógłby podjąć się tego obowiązku. Wobec tego nie wiemy, do kogo się udać; choć starania czynimy na wszystkie

³⁰ Korespondencja w zbiorach rękopisów Wrocław, Ossolineum, sygn. 7699 II.

³¹ Kleiner, *op. cit.*, s. 345.

³² Pierwszym jej rezultatem było obszerne studium: „*Ostatni*” *Krasieńskiego* („Kwartalnik Historyczny” III, 1889, s. 406–448); w tym samym roku wydane zostało ono również jako oddzielny druk „nakładem autora”.

³³ *O nieznanach utworach francuskich Zygmunta Krasieńskiego*. Referat Dra Jana Bołoz Antoniewicza z Monachium, [w:] *Pamiętnik drugiego zjazdu historyków polskich we Lwowie*, t. 1, Lwów 1890.

³⁴ *Z nieznanach utworów Zygmunta Krasieńskiego*, wydał Jan Bołoz Antoniewicz, Lwów 1890. Wewnątrz znajdujemy taką oto dedykację: „Uczestnikom Zjazdu Historycznego odbytego we Lwowie w lipcu 1890 r., Badaczom naszej politycznej, poetyckiej i artystycznej przeszłości, poświęca Wydawca”. W następnym roku opublikował kolejne studium na ten temat: *Młodość Krasieńskiego. Próba syntezy* („Przegląd Polski” 101, 1891, s. 535–559); ukazało się także jako osobna broszura (Kraków 1891).

³⁵ *Ikonographisches zu Chrestien de Troyes* [w:] *Festschrift Konrad Hofmann zum 70. Geburtstag*; 14. November 1889 gewidmet von seinen Schülern, I. Teil, Erlangen und Leipzig 1889, s. 241–268; także w: „Romanische Forschungen” (Bd. 5, Heft 1).

³⁶ List z Monachium, 9 IV 1890.

³⁷ List z Monachium, 19 III 1890.

³⁸ „Co do łaskawie poruszanej kwestii (...), to (...) sam nie wiem, znając za mało koła naukowe lwowskie” – pisze Bołoz do Balzera na wiosnę 1890 roku (*ibidem*).

³⁹ *Jakie mogłyby być środki zwiększenia liczby pracowników dla zadań historii sztuki w kraju, a tym samym obudzenia żywszego interesu dla zajęć komisji akademickiej*. Referat Prof. Władysława Łuszczkiewicza z Krakowa, [w:] *Pamiętnik drugiego zjazdu...*, t. 1.

strony. (...) Uniwersytet jednak w zupełności uznaje potrzebę takiej katedry⁴⁰. Jak się okazało w toku dyskusji, niektóre swoje postulaty zgłaszał Łuszczkiewicz w porozumieniu z Sokołowskim, pozostającym, jak wiemy, w bliskim kontakcie z Łozińskim. Odnotujmy tylko, że Zjazd postulowany punkt uchwalił⁴¹. Bołoz w tej dyskusji głosu nie zabierał.

Podtrzymywał natomiast korespondencję tak z Łozińskim, jak z Balzerem, a owocem, a pewnie i przypięczeniem tych coraz serdeczniejszych stosunków była publikacja hołdowniczej recenzji *Patrycjatu* Łozińskiego⁴² w „Kwartalniku Historycznym” Balzera⁴³. W pierwszej połowie 1891 roku podjął Bołoz życiową decyzję politycznego zaangażowania w sprawy stron rodzinnych – wystawił swoją kandydaturę w wyborach do rady powiatowej w Buczaczu⁴⁴, został wybrany, i, co więcej, członkowie rady obrali go jej przewodniczącym⁴⁵. Już zatem nie tylko sprawy rodzinno-prywatne – majątek Skomorochy i jego modernizacja (znane nam już zabiegi wokół gorzelnii, młyna, urozmaicane w „zaciszu wiejskim” studiami nad Krasińskim...⁴⁶), ale i obywatelsko-publiczne zaczęły wiązać Bołoz ze stronami rodzinnymi. Odtąd przez dwa lata dzieli czas między Galicję i Monachium, publikując tylko trzy teksty w „Przeglądzie Polskim” Stanisława Tarnowskiego – wszystkie na temat literatury⁴⁷. Po latach oczekiwania⁴⁸ powstaje w końcu katedra historii sztuki na Uniwersytecie Lwowskim, którą 21 kwietnia 1893 roku obejmuje Bołoz, „zamianowany nadzwyczajnym profesorem nowożytniej historii sztuki”⁴⁹.

II. ...I TEKST OSTATNI HISTORYKA SZTUKI

Rozprawa *Lament opatowski i jego twórca*⁵⁰, „ostatni tekst” Bołoz, dotyczy jednego z najbardziej tajemniczych wśród pierwszorzędnych dzieł polskiego renesansu, którego liczne zagadki, a wśród nich pytanie o autorstwo, tylko pozornie znalazły niebudzące zastrzeżeń rozwiązanie. Podobnie jak w wypadku „tekstu pierwszego”, tak i teraz impulsem do zainteresowania się dziełem (a następnie do napisania wspomnianej rozprawy – odroczenie w czasie spowodowane było głównie wojną) była publikacja – tam księdza Polkowskiego, tutaj Jerzego Kieszkowskiego⁵¹. Publikacja, z której tezami Bołoz w żaden sposób nie mógł się zgodzić. Nie mógł, bo podobnie jak w pierwszym wypadku – kompetencja romanistyczno-germanistyczna (mediewistyczna), tak w drugim – kompetencja historyka sztuki nowożytnej (renesans włoski i polski) taką zgodę wykluczała. Już od dawna fascynowała Bołoz twórczość Jana Marii Padovana, którego uważał za najwy-

⁴⁰ *Pamiętnik drugiego zjazdu...*, t. 2, s. 89–90.

⁴¹ Ćwikliński zaproponował w imieniu uniwersytetu następującą procedurę: „Zdaje mi się, że Zjazd powinien by tylko wyrazić opinie swoją, a uniwersytet potem będzie się mógł na nią powołać w relacji swej do ministerstwa” (*ibidem*, s. 90).

⁴² W. Łoziński, *Patrycjat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII wieku [Lwów starożytny II]*, Lwów 1890.

⁴³ „Kwartalnik Historyczny”, IV, 1890, s. 790–801.

⁴⁴ „Gazeta Lwowska” 1891, nr 23 (30 stycznia).

⁴⁵ „Gazeta Lwowska” 1891, nr 87 (18 kwietnia).

⁴⁶ Gdy na początku 1891 roku Balzer zwrócił się do Bołoz o napisanie recenzji z publikacji Leonarda Lepszego, ten odpisał: „artykułu p. Lepszego omówić nie mogę. Duchowo nie jest bogaty, a treści naukowej skontrolować w zaciszu wiejskim niepodobna (...). Natomiast gdyby były jakieś ‘Krasinsciana’ do recenzji, to poproszę” – dodawał (Skomorochy, 20 II 1891).

⁴⁷ Obok wspomnianej *Młodości Krasińskiego* w 1891 roku publikuje jeszcze recenzję z: *Die Schauspiele der englischen Komoedianten*, hrsg. W. Creizenach, Berlin und Stuttgart, 1888 („Przegląd Polski” 101, 1891, s. 490–501); a w roku następnym – krytyczno-literacką rozprawę: *Bohater ostatniej powieści Sienkiewicza (Studium nad „Bez dogmatu”)*, „Przegląd Polski”, 103, 1892, s. 255–288.

⁴⁸ Jak wynika z listów Bołoz do Łozińskiego (Biblioteka Jagiellońska, sygn. 10046 III), stosunkowo szybko dał się on przekonać do myśli o objęciu profesury historii sztuki we Lwowie. W liście z grudnia 1891 roku wyrażał nadzieję, że wniosek do ministerstwa o utworzenie katedry historii sztuki (tj. o zabezpieczenie budżetu na ten cel) wyjdzie ze Lwowa jeszcze przed końcem tego roku, co niestety nie nastąpiło. Cała sprawa przeciągnęła się z górą o rok. Ze wspomnianych listów wynika też, że od końca 1889 roku, gdy Łoziński złożył mu propozycję ubiegania się o profesurę historii sztuki we Lwowie, po nieudanych namowach ze strony Bołoz, by jednak wycofał on swoją odmowę, zaczął się Bołoz konsekwentnie przygotowywać do nowej roli, bazując nie tylko na lekturach, ale przede wszystkim na podróży („autopsji”, jak pisał) – z akcentem na renesansową sztukę włoską.

⁴⁹ Finkel, Starzyński, *op.cit.*, s. 282.

⁵⁰ „*Lament opatowski i jego twórca*”, *Prace Komisji Historii Sztuki PAU*, II, 1922, s. 123–158. Faktycznie rozprawa ukazała się w 1920 roku, tom 2 „Prac” ukazywał się bowiem w następującym cyklu: rozprawy (1920), sprawozdania z posiedzeń (1922) i indeks (1923); zob. L. Kalinowski, *Dzieje i dorobek naukowy Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Umiejętności 1873–1952 oraz powstanie Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego 1882, Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. A.S. Labuda, Poznań 1996, s. 22–57. Po niej ukazały się jedynie krótkie komunikaty z badań, które Bołoz przedstawiał na posiedzeniach komisji.

⁵¹ J. Kieszkowski, *Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki. Z dziejów kultury i sztuki zygmontowskich czasów*, t. 1–2, Poznań 1912.

bitniejszego artystę działającego w Polsce w XVI wieku⁵² – właśnie jemu poświęcił referat na X Międzynarodowym Kongresie Historii Sztuki w Rzymie w 1912 roku⁵³. Gdy zbliżał się jubileusz 700-lecia uniwersytetu w Padwie, Bołoz zintensyfikował badania nad Padovanem, zamierzając z tej okazji napisać o nim książkę⁵⁴. W tym kontekście wrócił do swojego referatu z 1914 roku, a wraz z nim do monumentalnej pracy Kieszekowskiego, który przypisywał *Lament* właśnie Padovanowi⁵⁵ – i postanowił, poszerzając znacznie tekst, raz na zawsze zdjąć ze swojego ukochanego Padewczyka to swoiste odium atrybucyjne. Rozwinął olbrzymi aparat komparatystyczny, oddalając autorstwo od Padovana i w ogóle od jakiegokolwiek innego artysty włoskiego: „wykluczam wszelką włoską rękę, a w szczególności rękę Padovana”⁵⁶ – stwierdzał kategorycznie, zarazem jednak oddając twórcy *Lamentu* to, co mu się słusznie należało.

„Czy to dzieło – będące co do ikonografii portretowej w sztuce polskiej tej epoki wprost unikatem, a i na całym obszarze sztuki Europy północnej i w pierwszych dziesiątkach XVI w. pod tym względem jednym z najbogatszych – wykazuje związek ze współczesną sztuką krakowską (...)? Czy jest autor tego dzieła przybyszem przypadkowym (...)? Na te pytania dam odpowiedź kategoryczną. Wykażę, że *Lament* jest dziełem artysty wychowanego (...) nie w Polsce, lecz w Niemczech południowych, dalej, że on w Krakowie bawi i pracuje przez przeciąg lat dwudziestu kilku (...)”⁵⁷. W rezultacie skonstruował Bołoz artystę *par excellence* wirtualnego, ale – uwaga! – „Antoniewicz należał do tych, którzy nawet wtedy, gdy się mylą, jeszcze mają rację”⁵⁸. Bo zrekapitulujmy tylko współczesny „stan badań” nad *Lamentem*⁵⁹: za obowiązującą uważana jest atrybucja Heleny Kozakiewiczowej, przypisującej autorstwo naszego dzieła Bernardinowi de Gianotis, pozostającemu w „spółce” z Janem Cinim, autorem nagrobka. A jednak – na jakiej podstawie? Bo na pewno nie na podstawie owego Bołozowskiego *close viewing*, czyli rozbudowanej analizy porównawczej, punktem wyjścia (i odniesienia) której jest uprzednie, intuicyjne uchwycenie stylistycznego jądra (swoistej *Mitte*) dzieła. Może warto jednak powrócić do intuicji Bołoz (i nawróconego Kieszekowskiego), że autorem *Lamentu* nie może być Włoch, że jest nim raczej jakiś Niemiec, a choćby i posłany na prośbę Szydłowieckiego przez księcia Albrechta z Królewca na dwór polski w 1526 roku Hans Schenck, który przez następne parę lat nie wiadomo, gdzie się podziewa i co tworzy⁶⁰?

Podobnie jak w wypadku tekstu o wawelskiej szkatułce, tak i w wypadku tekstu o *Lamentcie*, cofnijmy się nieco w przeszłość (by następnie spojrzeć także w przyszłość) i zapytajmy o kondycję Bołoz, przebywającego od blisko trzech dekad na lwowskim parniasie naukowym, na progu Polski Odrodzonej. Siegnijmy w tym celu do listów Bołoz, których adresatem był jego wieloletni i, co ważne, dożgonny przyjaciel, wybitny historyk Bronisław Dembiński, niegdyś rektor Uniwersytetu Lwowskiego, od początku 1918 roku pełniący

⁵² „Jak mi wczoraj p. prof. Abraham mówił, jesteś skłonny moją książkę o Janie Marii Padovanie (?1495–1573), najwybitniejszym bezsprzecznie artyście w rzędzie działających w Polsce w całym XVI w. (mimo Caraglia), dedykować imieniem Towarzystwa Naukowego Uniwersytetowi Padewskiemu na jego jubileusz” – pisał Bołoz do Balzera w liście z 3 maja 1922 roku (Ossolineum, sygn. 7705 II).

⁵³ Tytuł referatu: *La cappella regia a Cracovia e la scultura padovana* (zob. *X congresso internazionale di storia dell'arte*, Roma 1912, s. 29). Polska wersja wygłoszona została przez Bołoz na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki PAU w styczniu 1913 roku. „Sprawozdania z czynności i posiedzeń Akademii Umiejętności”, 1913, nr 4, s. 6–12; „Prace Komisji Historii Sztuki” I, Kraków 1919, s. XXIII–XXVI.

⁵⁴ Zob. liczne ślady tego badawczego zainteresowania we wspomnianej wyżej bibliografii Podlachy. Również w pośmiertnych wspomnieniach przyjaciół znajdujemy informacje o planowanej przez Bołoz większej publikacji na temat Padovana. Potwierdza to w całej ciągłości korespondencja Bołoz z tego okresu.

⁵⁵ Bołoz odnotowywał: „Dr Kieszekowski od tego zapatrywania sprzed lat ośmiu obecnie (r. 1920) odstąpił; niezależnie ode mnie i nie znając moich argumentów, wygłoszonych na posiedzeniu Kom. Hist. Sztuki Akad. Um. w Krakowie w (...) r. 1914 (...) doszedł również do przekonania, że twórcą pomnika tego nie jest i nie może być żaden Włoch, lecz artysta związany jak najbliżej ze sztuką niemiecką” („*Lament opatowski*” i jego twórca, *op. cit.*, s. 125). Omówienie wykładu Bołoz: „Sprawozdania z czynności i posiedzeń Akademii Umiejętności” 1914, nr 7, s. 5–6.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 132.

⁵⁸ Kleiner, *op. cit.*, s. 346. Uwaga ta padła w kontekście studium Bołoz na temat *Ostatniego* Krasińskiego (patrz przyp. 32), którego zasadnicza teza – o rozwarstwieniu utworu na dwie fazy – sformułowana wyłącznie na podstawie analizy heurystycznej, znalazła potwierdzenie w później odnalezionym liście poety, tyle tylko że datowanie pierwszej fazy trzeba było przesunąć o kilka lat naprzód.

⁵⁹ Zob. H. Kozakiewiczowa, *Spółka architektoniczno-rzeźbiarska de Gianotis–Cini*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 21, 1959, nr 2, s. 151–174; eadem, *Rzeźba XVI wieku w Polsce*, Warszawa 1984.

⁶⁰ Na możliwość takiej atrybucji wskazywał Tadeusz Źuchowski w recenzji z pracy Janiny Kochanowskiej (*Kultura artystyczna na dworze książąt szczecińskich w XVI w.*, Szczecin 1996) opublikowanej [w:] „Materiały Zachodniopomorskie” XLII, 1996, s. 526–539 (dziękuję Autorowi za tę wskazówkę). Ostatnia monografia Schencka (A. Cante, *Der Bildhauer und Medailleur Hans Schenck oder Scheußlich*, Berlin 2007) nie wypełnia wspomnianej luki w biografii artysty. W każdym razie aktualne pozostaje pytanie postawione przez Władysława Tomkiewicza w zakończeniu jego rozprawy „*Lament Opatowski*”. *Próba interpretacji treści* („Biuletyn Historii Sztuki”, 22, 1960, nr 4, s. 351–363): „Gdzie więc szukać twórców *Lamentu* opatowskiego, z jaką grupą, z jakim warsztatem artystycznym można dzieło to wiązać?” (s. 363).

funkcje ministerialne w Warszawie, a w przyszłości także rektor Uniwersytetu Poznańskiego⁶¹. Na początku lutego 1919 roku Dembiński zaproponował Bołozowi katedrę historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, co naszego bohatera mocno zaskoczyło, ale i zelektryzowało – Bołoz lubił nowe wyzwania. W pierwszej chwili odmówił sygnalizując pewne wątpliwości, które sformułował jako swego rodzaju warunki brzegowe; następnie po namyśle i naradzie z żoną propozycję przyjął – podtrzymał jednak zdecydowanie owe warunki, co musiało się chyba zakończyć tak właśnie, jak się zakończyło, czyli fiaskiem.

„Ale mam także wątpliwości nader poważne. I. Pierwsza i najważniejsza to wzgląd na osobę p. Dr. Z. Batowskiego. (...) Choć zatem de facto p. Dr. Batowski zajmował katedrę tylko prowizorycznie⁶², to przecież musi w oczach *universalis docenti ac discipuli* uchodzić za desygnowanego na profesora (...). Ustąpienie jego nagle z tego stanowiska wskutek objęcia profesury przeze mnie byłoby nie tylko połączonym ze znaczną stratą finansową, ale, co najważniejsze, z pewną ujmą moralną”. Należałoby zatem „wziąć pod rozwagę utworzenie Katedry (choćby na razie nadzwyczajnej) ad hoc a raczej ad hinc np. historii sztuki polskiej, lub kombinowanej z bibliotekoznawstwem (*‘Bibliotheklehre’*) i nauką o ‘konserwatorstwie zabytków’ i powierzenie jej p. Dr. Batowskiemu, znakomicie w tych kierunkach przysposobionemu”. To, tłumaczył Bołoz, „kwestia natury etycznej, bo kwestia lojalności obowiązującej nas wszystkich wobec wszystkich, a już tym bardziej mnie wobec mego byłego ucznia, z którym mnie stale najlepsze wiążą stosunki. A kładłem zawsze ogromny nacisk na bliskie stosunki między profesorem i uczniami i wprost ich w tym duchu wychowywałem. To jedna kwestia”.

A druga? To, jak je określa, „sprawy moje własne”. Po pierwsze, rzecz raczej oczywista: wysokość pensji powinna uwzględniać 25 lat profesury we Lwowie; po drugie, należy zadbać o odpowiednie finansowanie zakładu historii sztuki (padają konkretne sumy z wyszczególnieniem na zakład, na bibliotekę, na asystenta, etc.); i po trzecie, jednorazowy trzymiesięczny urlop w roku akademickim 1919/1920, a to z powodu konieczności zagranicznej kwerendy do książki o Rafaelu, którą planuje Bołoz z okazji 400-lecia śmierci artysty. To list z 7 lutego. Po ponagleniach Dembińskiego w liście z 12 lutego Bołoz, jak już wiemy, propozycję ostatecznie („po naradzie z żoną, namawiającą mnie silnie”) przyjmie, ale wszystkie warunki podtrzyma.

Bołoz pozostaje zatem na Uniwersytecie Lwowskim, którego zresztą nie opuścił nawet w okresie polsko-ukraińskich walk o miasto późną jesienią poprzedniego roku. Jak napisze do Dembińskiego (5 sierpnia 1922 roku): „byłem jednym z czterech czy pięciu [profesorów – przyp. M.B.], co podczas inwazji ukraińskiej tu we Lwowie zostali, bo uważałem to za mój bezwarunkowy obowiązek. Co więcej! Odbywałem seminarium *privatissime* w uniwersytecie (w godzinę po jednym posiedzeniu uderzył granat w tę salkę, istnym cudem uszliśmy śmierci ja i słuchacze)”. Gdy po roku od tych wydarzeń, w listopadzie 1919 roku, polskie władze nadały Uniwersytetowi Lwowskiemu „urzędową nazwę” Jana Kazimierza, Bołoz, by uczcić ten fakt, złożył „kwotę 20.000 K. na utworzenie fundacji, której dochody mają służyć na prace naukowe Zakładu historii sztuki nowożytnej”⁶³. Tego konkretnie zakładu, bo od sierpnia 1919 roku, obok katedry Bołoz, istniała już katedra historii sztuki polskiej i wschodnioeuropejskiej, którą objął Władysław Podlacha⁶⁴. W dzień po jego nominacji Bołoz złożył wniosek do ministerstwa o przeniesienie go w stan spoczynku. „Potem, zupełnie niespodzianie otrzymałem pismo od fakultetu niezwykle uprzejme, w gorących słowach sympatii i uznania jednogłośnie uchwalone, wzywające mnie do cofnięcia mej rezygnacji. Za namową żony, a bardzo niechętnie

⁶¹ Spuścizna Bronisława Dembińskiego, Poznań, Archiwum Polskiej Akademii Nauk, sygn. PIII–34.

⁶² Od 1917 roku Batowski wykładał historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim (kierując Zbiorem Odlewów Gipsowych UW bez statusu profesora uniwersyteckiego). A to dzięki Bołozowi, który zwrócił „uwagę bawiącemu tu [tj. we Lwowie – przyp. M.B.] chwilowo p. prof. Kallenbachowi na niedostateczne kwalifikacje naukowe p. Dr. Lauterbacha, którego posłanie na katedrę do Warszawy było już pół postanowionym i mą opinię poparłem ostro ujemną recenzją prof. Dvořáka o jego *‘Renaissance in Polen’* [właśc. *Renaissance in Krakau*] (...) poleciłem ex aequo obu moich byłych uczniów, p. Dr. Z. Batowskiego i prof. Wł. Podlache, a równocześnie zwróciłem uwagę na ks. Dr. Dettloffa, wówczas już autora wybitnej pracy o norymb. Sebaldusgrab Vischera, sądząc, że ten jako pruski poddany i autor wybitnej książki po niemiecku o niemieckim pomniku (...) ma pewne szanse usunięcia kandydatury Dr. Lauterbacha” (list Bołoz do Dembińskiego, 7 II 1919).

⁶³ *Nauka polska. Jej potrzeby, organizacja i rozwój*, t. 2, Warszawa 1919, s. 597.

⁶⁴ Stosunki między Podlachą a Bołozem dalekie były od serdeczności. Nie mogły być zresztą inne: zestawmy tylko dwa świadectwa. Mieczysław Treter: „A kto nie był we Włoszech *raz* przynajmniej – co profesor uważał za niemożliwość: kto raz tam zjechał, musiał częściej powracać! – ten właściwie w ogóle nie miał co robić w Instytucie Historii Sztuki Nowożytnej u prof. Antoniewicza... Z takim trudno mu było porozumieć się na jakikolwiek temat” (M. Treter, *Prof. Jan Bołoz-Antoniewicz*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1922, nr 43); Kazimierz Michałowski: „Profesor Podlacha był innego zdania. Uważał, że krótki pobyt za granicą nie przynosi pożytku, że w moich wizytach w paryskim Luwrze mogłem co najwyżej stwierdzić, czy dany obraz wisi w miejscu podanym w katalogu, i że właściwie lepiej byłbym zrobił pozostając we Lwowie, chodząc na wykłady i wkuwając książki. (...) Podlacha sam nigdy w Paryżu i Wenecji nie był; dopiero w rok czy dwa lata potem wyjechał na dwa lub trzy miesiące do Paryża” (K. Michałowski, *Wspomnienia*, Warszawa 1986, s. 40–41).

cofnąłem ją⁶⁵. Druga połowa 1919 roku i pierwsza 1920 – to również okres zabiegów o odnowę zrujnowanych majątków, w czym pomaga mu syn Karol, na pewien czas w tym celu zdemilitaryzowany⁶⁶. To jednak również uroczysta celebracja jubileuszu 25-lecia profesury Bołoz na Uniwersytecie Lwowskim, która miała miejsce w maju 1920 roku⁶⁷. A także przed i po celebrze akademicki *buisness as usual*: dydaktyka, absorbująca Bołoz w stopniu tak dużym, że – jak już stwierdził w 1912 roku – wręcz uniemożliwiająca „pracę osobistą”⁶⁸.

Przywołajmy, choćby na chwilę, Bołoz profesora i wyobraźmy go sobie, jak „przy pustym stole – katedrze, stawał lub czasem zasiadał prof. Antoniewicz bez żadnych notatek. Twarz ożywiona, nieraz dziwnym jakimś, nieokreślonym rozjaśniona uśmiechem, jak u człowieka, który przystępuje do opowiadania ciekawszych i głębszych przeżyć własnych w liczniejszym, dobrze dobranym gronie inteligentnych pań i panów. (...) Z dogmatyzmu ani śladu, co chwila jakaś wątpliwość, wskazanie nierozwiązanego dotąd problemu, jakieś jaskrawo-osobiste oświetlenie i zabarwienie znanej i załatwionej już pozornie kwestii historycznej, a nade wszystko *estetycznej* (...). Przy najprostszych, jak zdawało się zrazu, analizach form plastycznych wyrastały, niby pod różdżką złośliwej czarodziejki, głębokie problemy artystycznej twórczości, wspólne wszystkim najpotężniejszym artystom świata. (...) Wykłady jego nie były dla początkujących. (...) Wskutek wszelkiego braku dogmatyzmu, wskutek ustawicznego potrącania mnóstwa problemów, ciągłego niepokojenia najrozmaitszymi wątpliwościami – niewykształceni głębiej słuchacze bardzo łatwo zrażali się do wykładów i, mszcząc się niejako za własny niedorozwój, roznosili wieści o mglistości ‘trudnego’ profesora”⁶⁹.

W połowie roku 1922 otrzymał Bołoz pismo z ministerstwa przenoszące go w stan spoczynku. Pismo, jak się wyraził w liście do Dembińskiego, „niesłychane” – niechlujne, bez prawidłowej nazwy katedry zajmowanej przez 28 lat przez Bołoz, bez przywołania zasług (np. wykształconych, i to, jak wiemy, całkiem niezłe, kadr naukowych) etc.; a w zakończeniu „P. inspektor szkół wyższych ‘wyraża nadzieję’, że nie przestanę naukowo pracować (!!), to znaczy ostrzega mnie, żebym pensji emerytalnej nie brał za darmo, bajdurząc po kasynach i kawiarniach! Jak Bóg miły – wstyd!”⁷⁰. No cóż, trafiło akurat na Bołoz, przed którym dopiero teraz – po zdjęciu ciężaru obowiązków dydaktycznych – otwierała się perspektywa dokończenia realizacji wielkich przedsięwzięć badawczych i wydawniczych na temat Padovana i Rafaela („osobiste”, jak je określił w liście do Balzera, „dzieło o Rafaelu, rozmiarów mniej więcej mego Grottgera”⁷¹). Przez całe lato 1922 roku przygotowuje się do wyjazdu za granicę (Dembiński załatwia mu wizę w niemieckim konsulacie w Warszawie), marząc o Włoszech⁷². Jakimś substytutem była mu zapewne w tym względzie korespondencja z przebywającym właśnie od początku maja 1922 roku w Rzymie Gębarowiczem, którego, oprócz szeregu prośb związanych z pozyskaniem materiału ilustracyjnego, potrzebnego do planowanych publikacji (tu podawał Bołoz adresy znanych sobie fotografów włoskich, z których usług już wielokrotnie korzystał), a także usilnym namawianiem do wyboru raczej kariery uniwersyteckiej niż bibliotekarskiej, instruował, dokąd ma w Rzymie koniecznie pójść, co i gdzie zobaczyć, etc.⁷³.

⁶⁵ List do Dembińskiego, 5 VIII 1922.

⁶⁶ Informacja na stronie internetowej Tomasza Lenczewskiego.

⁶⁷ Następnego dnia ukazał się w prasie tekst Podlacha z charakterystyką sylwetki jubilata („Gazeta Lwowska” 1920, nr 106). Por. też: W. Podlacha, *Jan Bołoz Antoniewicz (1858–1922)*, „Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury” I, z. 1, Lwów 1924, s. 1–14.

⁶⁸ „Żał mi serce ścisła, że nie wykonałem zamiaru, który powziąłem już w r. 1912 (...) [tj. odejścia z uniwersytetu – przyp. M.B.], gdy czułem, że się gubię i rozpraszam na wykładach, seminariach, etc. etc. i że te (...) nie pozwalają na pracę osobistą” (list do Dembińskiego, 20 VII 1922).

⁶⁹ M. Treter, *op. cit.* Gębarowicz wspomina: „Seminarium [Bołoz] przeznaczone było zasadniczo do omawiania prac jego uczestników. (...) wzdłuż ścian zaś [stały] drabinowe stelaże na fotografie. Te rozmieszczał sam referent, jako ilustracje do swej pracy; obowiązkiem zaś obecnych było kontrolować wywody autora, a w razie niezgodności z nimi – proponować zmianę ustalonego przezeń porządku. Jeżeli próba taka wypadła dla adepta pomyślnie, tzn. zyskała aprobatę profesora, można było być pewnym jego szczególnej opieki. (...) Poza tym program wychowawczy Antoniewicza obejmował również zbiorowe zwiedzanie bieżących wystaw artystycznych, z tym, że każdy z nas musiał wypowiadać i motywować swe zdanie o poszczególnych eksponatach, a profesor podejmując dyskusję odpowiednio je oceniał i uzupełniał” (M. Gębarowicz, *Autobiografia. Jeden żywot w służbie nauki*, „Znak” 1982, nr 5, s. 416–442 (tu s. 428–429).

⁷⁰ List z 20 VII 1922.

⁷¹ List z 28 IV 1919.

⁷² „Do ostatnich dni swego życia marzył o ponownym wyjeździe do Włoch; czytał co dzień z zajęciem tabele giełdowe, patrząc, jak stoją włoskie liry...” (Treter, *op. cit.*).

⁷³ Korespondencja w Ossolineum, sygn. 16389.

Ale największą nagrodą było wypłynięcie tej wiosny we Lwowie dzieła Simone Martiniego, które stało się przedmiotem ostatniego publicznego wystąpienia Bołozza 25 lipca 1922 roku⁷⁴. „Mówiła Ci żona pewnie o tym cudnym obrazie Sieneńskim, kt[óry] tu się pojawił. Już ten sam wart pielgrzymki do Lwowa. Obys i Ty tu raz zawitał! Mam o tym obrazie wykład w Sekcji historii sztuki pojutrze. Naturalnie, że będę publikował. I historycznie biorąc jest to rzecz pierwszorzędna, bo przypuszczam, że powstał już w Avignonie około 1340, dokąd jego twórca Simone Martini (1284–1344) przeniósł się ze Sieny od 1339. – Dziwne, jak niektórzy na takie obrazy nie reagują. Ludzie nie mają duszy. Pokazywałem go pewnemu księdzu, o którym myślałem, czy mogłem przypuszczać, że zrozumie jego wielkość religijną. Stał jak drewno! Cóż chcesz – poganie!”⁷⁵.

III. A CO POMIĘDZY SZKATUŁKĄ A LAMENTEM?

Całe twórcze życie historyka sztuki⁷⁶. I człowieka. Więc najpierw: polskiego Ormianina ze szlacheckiego rodu Antoniewiczów herbu Bołoz; a jeśli polskiego Ormianina – to i polskiego patrioty⁷⁷. A także: katolika, w bliskich stosunkach z charyzmatycznym arcybiskupem Teodorowiczem⁷⁸; ubolewającego, że monsignore Ratti nie został wybrany na członka PAU⁷⁹. Męża Anny z baronów Bambergów i ojca trojga dzieci (syna i dwóch córek) – żyjącego z rodziną i dla rodziny. Ziemianina, obywatela i uczonego. Zaangażowanego w organizowanie i podtrzymywanie instytucji integrujących środowisko naukowe, które w razie rezygnacji Bołozza kończyły swój żywot⁸⁰. Człowieka wyczulonego na poziom, więc nieznoszącego tandety; a także na etykę, więc nieaprobowującego bezczelnego pozorantwa. To powodowało liczne konflikty, jak choćby ten z tandemem Rutowski – Czołowski (skądinąd zasłużonymi ludźmi), który próbował, i to z powodzeniem, wcisnąć lwowianom zakup do Galerii Lwowskiej mało wartościowej kolekcji jako zbioru arcydzieł⁸¹. Od czasu urzędzenia pierwszej przeglądowej wystawy polskiej sztuki XVIII i XIX wieku we Lwowie w 1894 roku i opracowania pionierskiego katalogu jej towarzyszącego – znawcy i promotora polskiej sztuki współczesnej, ale tej najwybitniejszej (vide pierwsza wielka wystawa Jacka Malczewskiego). Pozostając na bieżąco ze współczesną sztuką, Bołoz bezbłędnie rozpoznawał jej najciekawsze europejskie przejawy, co jednak powodowało zderzenie z powszechnym gustem (vide: wystawy Hodlera i Böcklina, które urządził w lwowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych). Pod koniec życia stał się Bołoz jedynym tej rangi członkiem

⁷⁴ W „Sprawozdaniach Towarzystwa Naukowego we Lwowie” (II, 1922, s. 116) zanotowano: „Posiedzenie z dnia 25 lipca 1922 roku. Czł.[onek] czyn.[ny] prof. Jan Bołoz Antoniewicz przedstawił pracę: Ołtarzyk Simone Martiniego (streszcz.[enie] niedostarcz.[one]). W dyskusji zabierali głos L. hr. Piniński, prof. Wł. Abraham i hr. Rostworowski”.

⁷⁵ List do Dembińskiego, 20 VII 1922.

⁷⁶ Praktycznie rezygnuję z przypisów w tym rozdziale, bo, prowadzone jak dotąd, całkowicie rozsądziłyby szczupłe ramy niniejszego tekstu – każdy musiałby mieć objętość co najmniej jednego arkusza. Ograniczam się tylko do niezbędnego minimum.

⁷⁷ W pamiętniku z lat 1914–1919 Dembiński pod datą 25 IX 1914 notował zajmowanie Galicji przez Rosjan i ich zapowiedź wąsko rozumianej „autonomii”: „zanosi się na nowy podział ziem polskich, na zmianę na gorsze. Co Bołoz na to powie. Krwawić się będzie jego serce, będzie do głębi dotknięty i poruszony”.

⁷⁸ Ormiańskość Bołozza to temat na osobne studium. Odnotujmy tylko świeżo opublikowaną świetną książkę Joanny Wolańskiej (*Katedra Ormiańska we Lwowie w latach 1902–1938*, Warszawa 2010), w której m.in. można przeczytać o zrealizowanej przez Bołozza, na zasadzie faktów dokonanych, specyficznej „rearmenizacji” świątyni.

⁷⁹ Gdy na posiedzeniu PAU zaatakowano tę kandydaturę, „nikt oprócz nas [tj. Bołozza i prof. S.J. Witkowskiego – przyp. M.B.] nie śmiał ust otworzyć, żeby go nie posądzono o zdradę (...) Mielibyśmy papieża między członkami Akademii. (...) Zapewne; nie przewidywałem, że będzie papieżem (...) [jednak] dość było spojrzeć na niego, by poznać, że się ma przed sobą człowieka wysokiej miary! Gdy padł przy wyborach, posłałem kartkę Witkowskiemu ołówkiem pisaną, na której napisałem: ‘Przekona się Pan Kolega, że jeszcze, i może niebawem, bardzo a bardzo będzie Akademia żałować, że Ratti nie został wybrany’ ” (list do Dembińskiego, 20 VII 1922).

⁸⁰ Władysław Łoziński do Mariana Sokołowskiego (20 XI 1907): „Mamy tu ciężki kłopot z Komisją Historii Sztuki wskutek rezygnacji prof. Antoniewicza ze stanowiska wiceprezesa. (...) [którego ustąpienie] zagraża dalszemu istnieniu Komisji, on bowiem był jej duszą i gospodarzem, bo w jego gabinecie odbywały się posiedzenia. Antoniewicz starał się o komunikaty, sam ich dostarczał, innych przyciągał i zachęcał, słowem, jeżeli Komisja żyła, to jego wyłączną było zasługą (...). Tak jest obrażony broszurą dr. Czoł[owskiego], że z nim nie chce zasiadać w Komisji” (cyt. za: R. Majkowska, *Z korespondencji Mariana Sokołowskiego z Władysławem Łozińskim w latach 1874–1908*, „Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie”, XXXII, 1987, s. 109–161 [tu s. 160]). W istocie praca komisji zamarła, dopiero po wojnie wznowiono (też za sprawą Bołozza) jej działalność jako sekcji w ramach Towarzystwa Naukowego.

⁸¹ Ten strukturalny konflikt między urzędnikami miejskimi a środowiskiem uniwersyteckim malowniczo przedstawił Tadeusz Mańkowski w spisywanych podczas II wojny światowej wspomnieniach: T. Mańkowski, *Pamiętniczek* (<http://www.lwow.com.pl/mankowski/pamietniczek.pdf>).

akademickiego establishmentu, który bronił i promował formistów⁸². Był aktywny również w Gronie Konserwatorów Galicji Wschodniej, uczestniczył jako juror w lwowskich konkursach architektonicznych (vide: kościół św. Elżbiety), należał do Towarzystwa Upiększania Miasta Lwowa. Zajmował się też atrybucją dzieł sztuki, a zaczynał tę działalność od najwyższej klasy: *Portretu młodzieńca* (obecnie zaginionego) uznawanego wówczas (Sokołowski, Bode, Mycielski) za dzieło Rafaela – z czym Bołoz żadną miarą zgodzić się nie mógł i już na początku 1894 roku dał temu publiczny wyraz, przypisując obraz Giuliowi Romano⁸³. Potem zaś zaliczył taki „drobiazg” jak autorytatywne potwierdzenie identyfikacji Cecylii Gallerani jako modelu dla *Damy z gronostajem* Leonarda da Vinci. Sztuka włoskiego renesansu, na której „uczył się” historii sztuki, pozostawała przez cały czas podstawowym odniesieniem jego badań⁸⁴ i dydaktyki⁸⁵. Jako profesor dbał Bołoz o rozwój swoich uczniów, śląc w ich sprawach niezliczone listy polecające. Jako badacz niestrudzenie referował swoje odkrycia na zebraniach naukowych; i publikował, choć na pewno nie tak dużo, jak by chciał⁸⁶. *Last but not least*, autor monumentalnej monografii Grottgera, będącej „jednym z nielicznych w literaturze światowej dzieł zasługujących na miano ‘historii twórczości’ ”⁸⁷.

IV. HISTORIA POLSKIEJ HISTORII SZTUKI – CZYTAJĄC ‘BOŁOZA’

Adam Bochnak, autor pierwszego syntetycznego opracowania historii polskiej historii sztuki (1948), krótką prezentację naukowej sylwetki Bołozza zabarwił nutką żalu, że „ten człowiek o niesłychanie żywym, błyskotliwym umyśle, mający pomysły nieraz genialne, nie posiadał po prostu cierpliwości, by zarysowane wyniki przelać na papier”. I konkludował, że „tak indywidualny uczoney (...) nie mógł wydać znaczniejszej ilości uczniów. Wydał ich jednak kilku, a wśród nich niektórych bardzo wybitnych”⁸⁸.

W dwadzieścia lat później Ksawery Piwocki (1967) scharakteryzował lwowskie środowisko historyków sztuki jako spójną szkołę, określoną i rozwijającą się w kierunku nadanym jej przez Bołozza⁸⁹. Autor miał absolutnie rację, gdy akcentował formacyjne oddziaływanie Bołozza na całą plejadę wybitnych indywidualności badawczych: Władysława Kozickiego, Zygmunta Batowskiego, Mieczysława Gębarowicza, Mieczysława Tretera, Tadeusza Mańkowskiego, Helenę Schorrównę, księdza Władysława Żyłę, Władysława Podlacha⁹⁰.

⁸² Pisał o tym Z. Stefaniak, *Jan Bołoz Antoniewicz i nowa sztuka* („Roczniki Humanistyczne”, XXXVI–XXXVII, 1988–1989, z. 4, s. 45–63). Por. też: idem, *Jan Bołoz Antoniewicz jako krytyk i organizator życia artystycznego* (praca magisterska), KUL, 1989.

⁸³ „Gazeta Lwowska” 1894 nr 36. Po 110 latach Józef Grabski (*The Lost „Portrait of Young Man” (Attributed to Raphael) from the Collection of the Princes Czartoryski Family in Cracow. A Contribution to Studies on the Typology of the Renaissance Portrait*, „Artibus et Historiae” 25, 2004, nr 50, s. 215–239) konkluzynie, jak się wydaje, wykazał autorstwo Sebastiana del Piombo. I znów: Bołoz nawet gdy się myli, ma rację.

⁸⁴ Zob. syntetyczne przedstawienie dorobku Bołozza w tej dziedzinie [w:] A. Małkiewicz, *Nowożytna sztuka włoska w badaniach polskich historyków sztuki (do roku 1939)*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, IV, 1998, s. 205–216 (przedruk [w:] idem, *Z dziejów polskiej historii sztuki. Studia i szkice*, Kraków 2005, s. 93–120). Na plan pierwszy wybijają się tutaj niewątpliwie jego studia poświęcone twórczości Leonarda da Vinci, a „katalog obrazów Leonardowskich, zestawiony przez Antoniewicza, zbliżony jest do (wydanego później) katalogu Berensona” (M. Rzepińska, *Znajomość Leonarda w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 34, 1972, nr 2, s. 222–226, [tu strona: 224]). Niestety nie dane było Bołozowi sfinalizowanie pracy nad wspomnianą obszerną monografią Rafaela. Część gromadzonych przez Bołozza materiałów na temat sztuki włoskiej przechowywana jest w Bibliotece Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie (sygn. 4652–4656).

⁸⁵ Spektakularnym świadectwem tego jest litograficznie powielony 226-stronicowy rękopis wykładów uniwersyteckich Bołozza pt. *Sztuka włoska wczesnego odrodzenia. Półrocze zimowe roku szkoln.[ego] 1905/6* (Lwów 1906), wydany przez studentów J. Piotrowskiego i W. Bachowskiego. Choć z drugiej strony, dydaktyka Bołozza obejmowała olbrzymie spektrum tematów, o czym z kolei zaświadcza obszerny notatki Anieli Dembińskiej z jego wykładów (Poznań, Archiwum Polskiej Akademii Nauk, sygn. PIII–34).

⁸⁶ Jednym z najbardziej zapoznanych dziedzin badawczych Bołozza jest twórczość Krasińskiego. Z jego zebranych prac poświęconych poecie powstałaby pokaźna książka. Odnotujmy, że w świeżo opublikowanej pracy na temat recepcji Krasińskiego ani razu (!) nie pada nazwisko Antoniewicza (H. Gradkowski, *Zygmunt Krasiński – dzieje recepcji (na podstawie dzieł literaturoznawców i autorów podręczników szkolnych)*, Jelenia Góra 2010).

⁸⁷ Kleiner, *op. cit.*, s. 347. Kilkusetstronicowa monografia Artura Grottgera (*Grottger*, Lwów 1910), najobszerniejsze dzieło Bołozza, za które PAU uhonorowała go Nagrodą Fundacji im. Probusego Barczewskiego, pozostaje do dziś najważniejszym całościowym opracowaniem *oeuvre* artysty; o reprezentowanej przez Bołozza perspektywie badawczej i miejscu jego książki w historii recepcji cykli Grottgera zob. M. Bryl, *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, Poznań 1994.

⁸⁸ A. Bochnak, *Zarys dziejów polskiej historii sztuki*, Kraków 1948, s. 29.

⁸⁹ K. Piwocki, *Lwowskie środowisko historyków sztuki*, „Folia Historiae Artium” IV, 1967, s. 117–125.

⁹⁰ Podlacha, w ujęciu Piwockiego, stał się nawet kontynuatorem credo Bołozza z jego rozprawy *Historia, filologia i historia sztuki* („Eos” III, 1896, s. 129–161). Ten sam Podlacha, który pisał, że zawarte w niej „wywody” Bołozza mogły „doprowadzić do głębokich nieporozumień”, ale na szczęście pozostały li tylko „teoretyczną próbą” (Podlacha, *Jan Bołoz Antoniewicz...*, s. 5).

Formacyjne jednak, wcale nie oznacza ściśle ukierunkowane; przeciwnie – Bołoz jako uczoney-twórca był pełnią (jeszcze zanim został „historykiem sztuki”) i to z tej pełni – w drodze naturalnej niejako dyferencjacji – różnicowały się poszczególne indywidualności badawcze, niekiedy kontynuujące zainteresowania Bołoz (renesans włoski i polski, sztuka XVIII i XIX wieku, sztuka współczesna, sztuka Ormian) i jego postawę wobec sztuki, niekiedy zaś przeciwnie – wybierające inne obszary i postawy badawcze, czego najskańniejszym przykładem jest właśnie Podlacha – mediewista i metodolog.

Ta sugestywnie zarysowana przez Piwockiego spójność „podstaw metodycznych” lwowskiego środowiska historyków sztuki, „których reprezentantem był przede wszystkim Władysław Podlacha”⁹¹, oddziałuje na polską historiografię do dziś, a to przede wszystkim dzięki pojęciu „lwowskiej szkoły historii sztuki” – tak wszechstronnie charakteryzowanej przez Adama Małkiewicza w jego publikacjach (1996, 2001)⁹². Prace autora doczekały się kontrapunktu w postaci tekstu Elżbiety Gieysztor-Miłobędzkiej (2000), silnie akcentującej specyfikę „szkoły lwowskiej”, którą uważa za wzór nowoczesnego, autorefleksyjnego modelu naszej dyscypliny⁹³.

Poza tym paradygmatem „szkolnym” mieszczą się dwie niezwykle interesujące, „indywidualistyczne” aktualizacje Bołoz: Mieczysława Porębskiego (1995) i Wojciecha Bałusa (2005). Porębski w tekście towarzyszącym odrodzeniu działalności Komisji Historii Sztuki PAU i zatytułowanym *Historia sztuki wobec nauk filologicznych*⁹⁴ podjął dialog z tekstem Bołoz *Historia, filologia i historia sztuki*. I – jakkolwiek dialog to subtelnie polemiczny⁹⁵, ale jakże aktualizujący. „Słowa uczonego, jednego z fundatorów naszej uniwersyteckiej dyscypliny, wypowiedziane zostały lat temu sto, innym trochę niż dziś mówimy językiem, ważkość ich jednak i aktualność bynajmniej na tym nie traci. Wprost przeciwnie”⁹⁶. Święte słowa! I jeszcze jeden dowód na to, że wielkości wzajemnie się przyciągają. Z kolei Wojciech Bałus w tekście *Historia sztuki wobec nauk historycznych* zaktualizował Bołoz, przemawiając do historyków na ich XVII Zjeździe, odbytym w Krakowie w 2004 roku⁹⁷. I tutaj Bołoz, jak przed stu laty, znakomicie sprawdził się jako mentor i autorytet w zbożnym wysiłku przekonywania historyków, że dzieło sztuki to coś więcej niż „źródło ikonograficzne”.

V. ZAKOŃCZENIE

Mieczysław Treter wspomina: „Pamiętam raz, w Galerii Budapesztańskiej (do której zorganizował wycieczkę swych uczniów), przed jakimś obrazem szkoły hiszpańskiej, który miał stanowić temat galeryjnego wykładu – tak przynajmniej zapowiedział nam profesor – stanął, wpatrywał się w milczeniu dłuższą chwilę, a potem nagle, rozkładając ręce, wyrzekł do nas te słowa: «Panowie! Tu już język musi zamilknąć! Patrzcież, oglądajcie, starajcie się zrozumieć. Wszak to arcydzieło samo do nas przemawia!»”⁹⁸. Anegdota ta ujmuje istotę postawy Bołoz wobec przedmiotu badań historyka sztuki. Postawy, która wynika ze światopoglądu uczonego i jest kategorią raczej z psychologii twórczości naukowej aniżeli metodologii badań naukowych.

W niniejszym tekście nacisk położony został właśnie na charakterystykę postawy Bołoz uczonego, nadrzędnej wobec jego „metodologii”, która – od momentu gdy Bołoz zdecydował się zostać historykiem sztuki – zawsze krążyła wokół wizualnej struktury dzieła i procesu jej kształtowania. Wychodząc z założenia

⁹¹ K. Piwocki, *op. cit.*, s. 121.

⁹² A. Małkiewicz, *Historia sztuki na Uniwersytecie Lwowskim 1893–1939*, [w:] *Dzieje historii sztuki w Polsce...*, s. 58–73; tenże, „Szkoła krakowska” i „szkoła lwowska” polskiej historii sztuki, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, 7, 2001, s. 83–106 (przedruk [w:] *idem, Z dziejów...*, s. 15–64).

⁹³ E. Gieysztor-Miłobędzka, *Polska Historia Sztuki – jej konserwatyzm i próby jego przezwyciężenia*, „Kultura Współczesna”, 4 (26), 2000, s. 58–76.

⁹⁴ M. Porębski, *Historia sztuki wobec nauk filologicznych*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, I, 1995, s. 9–15.

⁹⁵ Bołoz postulował, by patrzeć na artefakty raczej oczyma filologii i historii sztuki aniżeli zaborczej pod tym względem historii – a mówił to do filologów, na ich zjeździe. Porębski broni natomiast specyfiki medium ikonocznego przed – współcześnie – zaborczą semiotyką (i mówi to do historyków sztuki). Jestem przekonany, że w tej obronie Bołoz mógłby być tylko sojusznikiem – on, wytrawny filolog, który nigdy w swej robocie historyczno-artystycznej w niczym nie uchybił specyfice medium wizualnego, trzymając zarówno dyskurs (odniesienie tekstowe), jak i rzeczywistość (odniesienie kontekstowe) na stosowny dystans.

⁹⁶ *Ibidem*, s. 15.

⁹⁷ W. Bałus, *Historia sztuki wobec nauk historycznych*, [w:] *Dzieło sztuki: źródło ikonograficzne czy coś więcej?*, red. M. Fabiański, Warszawa 2005, s. 37–44.

⁹⁸ Treter, *op. cit.*

(wpojonego mu jeszcze w okresie studiów filologicznych), że (arcy)dzieło jesteśmy w stanie zrozumieć, tylko w świetle jego genezy, podejmował Bołoz rekonstrukcję procesu twórczego, w której erudycja kontekstowo-kulturowa badacza i jego umiejętność wczuwania się w psychikę twórcy służyły jako dopełnienie podstawowej metody badawczej: analizy komparatystycznej, nakierowanej na wydobycie/zaprzeczenie oryginalności dzieła i/lub na określenie stopnia zaawansowania artysty w kształtowaniu własnego stylu.

Tak „metodologicznie” scharakteryzowana spuścizna Bołoz, unieruchomiona w siatce znanych kategorii (forma – geneza – źródło – wpływ – rozwój – oryginalność – geniusz – arcydzieło), dobrze pasuje do swojego czasu; czasu, w którym przełamywała się dawna tradycja wielkich uczonych, zorientowanych kulturowo-historycznie (by wymienić jedynie dwóch, szczególnie istotnych jako odniesienie dla Bołoz: Jacoba Burckhardta i Hermana Grimma), z nową tendencją, właściwą dla badaczy jego generacji, nakierowaną na wypracowanie własnego paradygmatu wyemancypowanej (od historii, filologii i estetyki), coraz bardziej autonomizującej się dyscypliny; tendencją uosabianą w sposób najbardziej spektakularny przez Heinricha Wölfflina⁹⁹. I choć droga Bołoz do historii sztuki była jakby powtórzeniem po kilku dziesięcioleciach drogi Grimma (studia prawnicze i filologiczne; decyzja uprawiania historii sztuki po podróży do Włoch, skutkującej fascynacją włoskim renesansem¹⁰⁰); choć bliska mu była myśl o zakorzenionej kulturowo-historycznie jedności wszelkich form sztuki w danej epoce; choć, tak jak dla Burckhardta¹⁰¹, obca mu była koncepcja „obiektywnej” nauki historycznej¹⁰² – to jednak zdecydowanie bliżej mu było do dominującej¹⁰³ w jego pokoleniu tendencji Wölfflinowskiej¹⁰⁴; tendencji zgodnej z ówczesnym instytucjonalnym interesem historii sztuki jako akademickiej dyscypliny, cały czas walczącej o ugruntowanie swojej autonomii względem starszych „sióstr”: historii i filologii.

⁹⁹ Grimm, który przez długi czas traktował H. Wölfflina jako swojego oczywistego następcę na katedrze historii sztuki w Berlinie, po ukazaniu się *Sztuki klasycznej* (1899) wysunął trzy zupełnie inne kandydatury (ministerstwo powołało jednak Wölfflina). Według Grimma „książka Wölfflina zawierała zbyt mało treści historyczno-kulturowych. Uważał, że dla charakterystyki sztuki renesansu we Włoszech współczesne formy poezji, filozofii i religii są niezbędne i ważniejsze od wszelkiej analizy form” (J. G a n t n e r, *Heinrich Wölfflins Basler Jahre und die Anfänge der modernen Kunstwissenschaft* [w:] *Gestalten und Probleme aus der Geschichte der Universität Basel*, Basel 1960, s. 79–97 (tu s. 96). Bołoz, bawiący wówczas w Berlinie, informował Mariana Sokołowskiego: „Wölfflin przychodzi tu na miejsce Grimma (...) a [Carl] Frey bleibt – frei!” (Archiwum UJ, sygn. 598).

¹⁰⁰ O H. Grimmie pisał ostatnio ciekawie: J. Röbler, *Erlebnisbegriff und Skioptikon. Herman Grimm und die Geisteswissenschaften an der Berliner Universität* [w:] *In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, hrsg. H. Bredekamp, A.S. Labuda, Berlin 2010, s. 67–89; zob. też: H. Bredekamp, A. S. Labuda, *Die institutionalisierte Kunstgeschichte 1873–1945*, [w:] *Geschichte der Universität Unter den Linden 1810–2010*, hrsg. R. vom Bruch, H.-E. Tenorth, Berlin 2010, s. 435–458.

¹⁰¹ Zob. G. Boehm, *Genese und Geltung: Jacob Burckhardts Kritik des Historismus*, „Merkur”, 510/511, 1991, S. 928–933 (przedruk [w:] *Umgang mit Jacob Burckhardt. Zwölf Studien*, hrsg. H. R. Guggisberg, Bd. 1, Basel-München 1994, s. 79–86).

¹⁰² W dyskusji nad referatem Bronisława Dembińskiego na III Zjeździe Historyków Polskich w Krakowie w 1900 roku Bołoz mówił: „Pan referent (...) rozwinął sztandar wszechstronnego zbadania przeszłości. Zdaniem moim żąda rzeczy niemożliwej. My tak długo nie wiemy i nie poznamy momentów drzemających w przeszłości, póki nam życie na nie oczy nie otworzy. (...) To barwienie historiografii przez współczesne prądy umysłowe będzie objawem w całej swej zmienności stałym” (*Pamiętnik III. zjazdu historyków polskich w Krakowie*, Kraków 1901, t. 2: *Protokoły obrad*, s. 14–15).

¹⁰³ Dominującej, ale przecież nie jedynej: z tego samego Burckhardtowskiego pnia, z badań nad włoskim renesansem, wyrastała w tamtych latach oryginalna koncepcja Aby’ego Warburga, polemiczna względem historii sztuki jako historii stylu – historia obrazu.

¹⁰⁴ O stopniu akceptacji tej tendencji jako czegoś oczywistego dla Bołoz świadczą jego zamiar, którym podzielił się z Władysławem Łozińskim, napisania „sztuki Rzymu”, czegoś, jak pisał, w rodzaju *Sztuki klasycznej* Wölfflina (Biblioteka Jagiellońska, sygn. 10046 III).

ABSTRACT

This article aims at portraying the figure of Jan Bołoz Antoniewicz (1858–1922), Professor of Art History at the University of Lviv, and one of the founding fathers of Polish art history. The paper focuses on two periods of his life: Bołoz’s ‘birth’ as an art historian and the ‘decline’ of his career. Regarding the former, a historical and artistic ‘first text’ by Bołoz was subjected to analysis (*The medieval sources for the sculptures found on the ivory casket in the treasury of the Cathedral on Wawel Hill*, 1885), as were the circumstances of his appointment to the Chair of History of Art in Lviv (1893). Regarding the second period, his ‘final text’ (*Opatowski Lament and its creator*, 1922) and the events of his last few years of university work were examined. In the text, emphasis is placed on characterizing Bołoz’s attitude which resulted from his general outlook on life, and belongs to the realm of psychology of academic scholarship, rather than methodology of research. Bołoz as a scholar–creator was fully formed, and it is from this that other separate scholarly personalities were born, sometimes in keeping with his research interests (the Italian and Polish Renaissances, eighteenth and nineteenth century art, contemporary art, Armenian art) and his intuitive approach to art, with direct experience of the work of art at its core, and sometimes quite the opposite – relating to other areas and research approaches. Nevertheless, Bołoz’s ‘methodology’ can be contained within well-known categories: form–genesis–source–influence–development–originality–genius–masterpiece. It fits well within its time, when the old tradition of great scholars who were culturally and historically oriented was being dismantled in favour of the new trend, fitting for researchers of his generation, which aimed at developing one’s own paradigm of an increasingly autonomous discipline, emancipated from history, philology and aesthetics. Although Bołoz’s path to art history seems to mimic, several decades later, the career of Hermann Grimm (law and philology, fascination with the Renaissance); although the thought of a historically rooted cultural unity of all forms of art in an era was dear to him; although, just like Jacob Burckhardt, the concept of an ‘objective’ historical science was alien to him; yet he was far closer to the dominant Wölfflinian trend of his generation, in line with contemporary institutional interest in art history as an academic discipline, all the while fighting for the strengthening of its autonomy in regards to its older „sister” disciplines: history and philology.

(translated by Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek)