

JOANNA M. SOSNOWSKA
INSTYTUT SZTUKI PAN

JULIUSZ STARZYŃSKI (1906–1974)

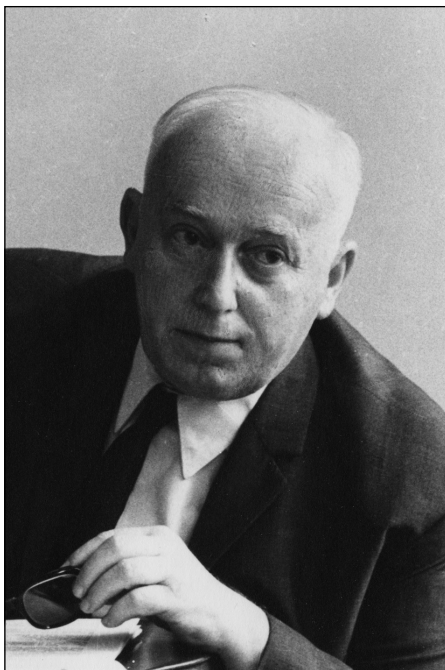
Juliusz Starzyński zanotował 25 VIII 1964 roku na kartach dziennika, trzeba dodać prowadzonego nie-regularnie i z którego niewiele się zachowało, słowa wskazujące trop, jakim powinien podążać jego biograf¹. Notatka powstała po zakończeniu pracy nad dramatem *Piękno nie umiera* pisanym od września 1963 roku². „Teraz bardzo ważna refleksja: czego w ostatnich miesiącach dopracowałem się z wielkim móżolem – to właśnie jedność wszystkiego, co robię, wszystkiego, co piszę [podkreślenie autora]. Dla mnie samego było to niespodzianką, jak dalece wszystko to – jako plon życia – teraz dopiero, teraz wreszcie zaczyna się układać w ewidentną całość – gdyby ta obserwacja miała się nie potwierdzić dalszym biegiem mojej pracy pisarskiej, bo tylko ta jest ważna i będzie ważna – do końca życia – oznaczałoby to doprawdy klęskę integralną!... Ktokolwiek, choćby to była najmilsza mi osoba – przez lekkomyślność, głupotę lub złą wolę – ktokolwiek usiłuje bagatelizować lub odrywać moje »próby« wolno-pisarskie od pisaniny zwanej nauką w zakresie mojej „specjalności” – chcąc nie chcąc, staje się moim wrogiem!...”³.

Nie można rzecz jasna brać tych słów zbyt dosłownie, Starzyński był niespełnionym pisarzem, a także aktorem i, jak się zdaje, to właśnie artystyczne aspiracje określały wiele z jego działań i wypowiedzi. Pisał te słowa w momencie, kiedy od kilku już lat czuł się zmarginalizowany, bo pozbawiony funkcji dyrektora Państwowego Instytutu Sztuki (PIS), wówczas już Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk (IS PAN), z którym był związany emocjonalnie, jako ze swym dziełem. Zwrócił się w stronę twórczości literackiej, kontynuując równocześnie intensywną pracę naukową nad tematami dotyczącymi romantyzmu i to pozwoliło mu na odnalezienie nowego sensu potwierdzającego się w sztuce i nauce, a nie jak dotąd w działalności publicznej podporządkowującej sobie inne sfery życia. Sztuka *Piękno nie umiera* nie jest wybitnym dziełem, w którym moglibyśmy się doszukiwać uniwersalnych treści czy myśli krytycznej, przeciwnie, w pewnej naiwności w sposobie wypowiedzania wielkich prawd odsłania przede wszystkim autora, stając się jego swoistym wyznaniem wiary, wskazaniem wartości będących dla niego podstawowymi zarówno w sztuce, jak i w życiu. Jest to etos romantyczny, w którym ważne stają się wielkie uczucia i czyny, nawet te błędne i skazane na porażkę, a przy tym duma i niechęć do służalczości oraz wiara w zbawienie, nie to ofiarowane przez religię, ale przez

¹ J. Starzyński wyznał pewnego razu Janowi Cybisowi, piszącemu dziennik konsekwentnie przez długie lata, że jest to przedłużanie życia, zob.: J. Cybis, *Notatki malarskie. Dzienniki 1954–1966*, wyboru dokonał i wstępem poprzedził D. Horodyński, Warszawa 1980, s. 420.

² J. Starzyński, *Piękno nie umiera. Moralitet w dwóch częściach z epilogiem*, mps, Warszawa 1964, Warszawa, Biblioteka IS PAN, Zbiory Specjalne, nr inw. 1355, *Archiwum Juliusza Starzyńskiego*, [dalej cyt: *Archiwum J. Starzyńskiego*]. Według A. Ryszkiewicza dramat o tytule *Walka wieczysta. Piękno nie umiera. Sceny z życia Michała Anioła* napisał Starzyński w 1926 roku i tekst ten jest zaginiony. Ryszkiewicz nie wspomina o zachowanym maszynopisie z 1964 roku, por.: *Polski słownik biograficzny*, t. XLII/4, Warszawa–Kraków 2004, z. 175.

³ *Archiwum J. Starzyńskiego*.



Juliusz Starzyński [lata 50. XX w.], Warszawa, Biblioteka IS PAN, *Archiwum Juliusza Starzyńskiego*

sztukę i moralność. Jest też w sztuce wyznacznikiem Machiavellego: „Nie stać mnie na to, bym się zbuntował”⁴ i stwierdzenie Michała Anioła: „Jesteśmy krajem podbitym...”⁵.

Juliusz Starzyński jest dziś dla wielu postacią całkowicie zapoznaną, dla innych nadal kontrowersyjną, a nawet demoniczną. Książki Starzyńskiego nie należą do kanonu lektur studentów historii sztuki, w pracach naukowych bardzo rzadko spotyka się odnośniki do jego badań, a jeśli jest mowa o nim samym, to zazwyczaj jako krytyku, organizatorze wystaw, dyrektorze PIS oraz ideologu okresu socrealizmu, ale i to zdarza się rzadko. W tomie *Ikonografia romantyczna*, będącym zbiorem tekstów z sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN odbytego w Nieborowie w 1975 roku i dedykowanym pamięci Starzyńskiego, żaden z autorów nie odwoływał się do jego prac. Podobnie w wydanej w tym samym czasie książce jego współpracownika i doktoranta, Mieczysława Porębskiego, *Interregnum* ani razu nie pada nazwisko Starzyńskiego, chociaż generalnie dotyczy problemu, który był mu tak bliski – ideowej jedności polskiej sztuki XIX i XX wieku, jedności wyrastającej na romantycznym podłożu. To zadziwiające „ulotnienie się” Starzyńskiego zauważył już w nieborowskim tomie Jan Białostocki, pisząc w krótkim wspomnieniu, że „W rok niespełna po śmierci Juliusza Starzyńskiego odbyła się w Warszawie wystawa, która przyniosła triumf głoszonej przezeń idei. Okazało się, że sami twórcy współczesności, dalecy od walki z upiorami romantyzmu, przywołują je do życia i ostentacyjnie przyznają się do romantycznej genealogii. Wystawa ta nie powołała się na Starzyńskiego, choć mogła być niewątpliwie stanowić właśnie jego idei upamiętnienie”⁶. Rzeczona wystawa to oczywiście mająca miejsce na wiosnę 1975 roku w warszawskiej Zachęcie (wówczas CBWA), ciesząca się ogromną popularnością ekspozycja *Romantyzm i romantyczność*, przygotowana przez Marka Rostworowskiego. Rozróżnienie użyte w tytule wystawy podnosił Starzyński jako problem w swoich tekstach i wykładach, mówiąc przy tym o specyficznej ciągłości polskiej sztuki od romantyzmu po dzień obecny i odwołując się do kwestii treści dzieła sztuki. W pierwszej połowie lat 70., szczególnie wśród badaczy średniego pokolenia, popularnością cieszyła się metoda ikonograficzno-ikonologiczna, której Starzyński nie poświęcił uwagi. Jednocześnie młodzi historycy sztuki, głównie z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, wszczęli ferment, proponując nowe metodologie skierowane na badania oczekiwań społecznych, odbioru sztuki, funkcjonowania stereotypów dających się

⁴ Starzyński, *Piękno nie umiera...*, s. 6.

⁵ *Ibidem*, s. 4.

⁶ J. Białostocki, *Juliusz Starzyński i romantyzm*, [w:] *Ikonografia romantyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 26–28 czerwca 1975*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977, s. 324.

wywieść ze struktury dzieła⁷. Zarysował się wyraźny konflikt pokoleniowy, sprzyjający szybkiemu zapomnieniu o Starzyńskim, którego warsztat historyka sztuki tkwił w postawach metodologicznych ukształtowanych w pierwszej połowie XX wieku, niemniej całkowite pomijanie jego dorobku jest zastanawiające i trzeba podejrzewać, że dokonywano tego w dużej mierze świadomie. Dopóki żył, liczono się z nim jako z przedstawicielem władzy, autorytetem potwierdzonym wieloma publicznymi funkcjami, po śmierci zaś zaczął być niewygodny, a jednocześnie do 1989 roku podjęcie otwartej krytyki było niemożliwe, bo dotknęłoby kwestii politycznych, a potem były ciekawsze i ważniejsze sprawy. Jest rzeczą zadziwiającą, że w książce Anny Markowskiej *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u* nazwisko Starzyńskiego nie jest nawet wymienione⁸. Podobnie, ku wielkiemu zaskoczeniu, w książce *Awangarda w cieniu Jałty* Piotra Piotrowskiego⁹ Starzyński nie występuje, a w *Znaczeniu modernizmu*¹⁰ tego samego autora jest wspomniany tylko marginalnie, choć przecież wiele miejsca poświęcono w tych publikacjach związkowi sztuki i polityki, które nazaczyły jego dorobek. Czyżby więc podkreślana w oficjalnych biogramach¹¹ kwestia zaangażowania Starzyńskiego w polityczne ukształtowanie polskiego życia naukowego po 1945 roku, a także opinia o jego wpływie na życie artystyczne i naukowe były przesadzone?

W 1984 roku w dziesiątą rocznicę śmierci Starzyńskiego grono jego bliskich współpracowników zorganizowało w IS PAN poświęconą mu sesję¹². Przeglądając materiały z niej, opublikowane w „Biuletynie Historii Sztuki”, ma się właściwie tylko jedną refleksję – człowiek, o którym mówiono i pisano z taką serdecznością, uznaniem i wdzięcznością, musiał być kimś wyjątkowym i nie chodzi tu o rangę naukową, ale o człowieka właśnie. Sam fakt, że w latach 80., kiedy zmieniły się hierarchie politycznych i etycznych odniesień, a ocena przeszłości stała się nieodłącznym elementem dyskursu, przede wszystkim tego dokonywanego poza oficjalnym obiegiem, uczczono go sesją naukowo-wspomnieniową, jest bardzo wymowny. Na pewno nie był to gest polityczny w sensie nakazu władzy, ale polityczny w sensie wskazania, co tak naprawdę w życiu się liczy, również w życiu naukowym. Pisali o tym Zofia Baranowicz, Jan Białostocki, Jerzy Toeplitz, Bohdan Urbanowicz, Wiesław Juszczak i Aleksander Wojciechowski, używając niejednokrotnie słów, których sens trzeba wydobywać z gąszczu ezopowej mowy mającej ukryć go przed cenzorem. Kiedy czytamy słowa Toeplitza, że Starzyński był człowiekiem odważnym i „Nie obawiał się popierania tych, którzy byli niepopularni, więcej – źle widziani. Bronił tych, których niesłusznie krzywdzono”¹³, to wiemy, że odnoszą się one do wydarzeń 1968 roku i politycznej nagonki na naukowców żydowskiego pochodzenia. Ta odwaga budzi szacunek, choć zdajemy sobie sprawę, że jedyne, co mogło mu wtedy grozić, to partyjna nagana, zwolnienie z pracy, bardzo dla niego ważnej, ale tylko pracy. Gdy w 1949 roku poparł akcję w obronie uwięzionego Michała Walickiego¹⁴, narażał się znacznie bardziej, bo stanięcie po stronie człowieka uwięzionego przez Urząd Bezpieczeństwa mogło się skończyć sądem, wyrokiem, więzieniem... Jednak nie uchylił się, gdy w grę wchodziły losy przyjaciela z lat młodości i pierwszej pracy, partnera w budowaniu planów zawodowych, których realizację przerwał wybuch wojny. Po latach Walicki napisał w liście do Starzyńskiego: „cieszę się, że danym mi było Cię spotkać w życiu, wracaj, bo jesteś bardzo potrzebny”¹⁵. Bronił i pomagał nie tylko znajomym i bliskim sobie ludziom. Do dziś wielu zawdzięcza mu wiele – pomagał w sprawach zawodowych i czysto życiowych, jak lekarstwa czy znalezienie mieszkania, dawał pracę tym, których nikt inny nie chciał zatrudnić w najcięższych stalinowskich czasach¹⁶. Oczywiście zawsze znajdą się i tacy, którzy mieli, czy mają nadal, do Starzyńskiego żal za jakieś według nich krzywdzące posunięcie, ale ci byli zawsze w zdecydowanej

⁷ J. Sosnowska, *Polska historia sztuki w latach 1945–1989. Zagadnienia metodologii*, [w:] *Humanistyka polska w latach 1945–1990*, red. U. Jakubowska, J. Myśliński, Warszawa 2006, s. 225–226.

⁸ A. Markowska, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*, Katowice 2003.

⁹ P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005.

¹⁰ P. Piotrowski, *Znaczenie modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.

¹¹ A. Ryszkiewicz, *Juliusz Starzyński*, [w:] *Polski słownik biograficzny...*; idem, *Juliusz Starzyński (28 II 1906–11 XII 1974)*, [w:] *Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 1949–1999*, red. L. Sokół i in., Warszawa 2000, s. 322.

¹² Również tom tekstów wygłoszonych na sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 1984 roku był dedykowany pamięci J. Starzyńskiego jako „zasłużonego organizatora badań nad sztuką najnowsza”, ale nie znalazło to odbicia w treści artykułów, zob.: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984*, Warszawa 1987.

¹³ J. Toeplitz, *Juliusz Starzyński jako inspirator i organizator*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XLVII: 1985, nr 3–4, s. 412.

¹⁴ B. Urbanowicz, *Murnau (1939–1945)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XLVII, 1985, nr 3–4 s. 406.

¹⁵ *Archiwum J. Starzyńskiego*, list M. Walickiego do J. Starzyńskiego z 9 VI 1965.

¹⁶ W PIS znalazł zatrudnienie zwolniony z więzienia w 1954 roku Michał Walicki, a także również więziony Jerzy Sienkiewicz oraz Zbigniew Raszewski, którego ze względów politycznych nikt nie chciał przyjąć do pracy w Poznaniu.

mniejszości. Dlatego wydaje się, że rację miał Bohdan Urbanowicz, pisząc wprost, że był dobrym człowiekiem¹⁷. Brzmi to nieco patetycznie, ale bez tego stwierdzenia nie można podjąć próby nakreślenia sylwetki Juliusza Starzyńskiego. Można mieć oczywiście wątpliwości, co ma to wspólnego z historią sztuki i jej historią. Jeśli jednak dzieło życia Starzyńskiego, wszystkie jego dokonania, potraktujemy jako tekst do zinterpretowania zgodnie z tak zwanym zwrotem etycznym w naukach humanistycznych obserwowanym na przełomie XX i XXI wieku, gdzie jednym ze sposobów definiowania relacji etycznej „jest nazwanie jej «asymetryczną (...) do nieopanowalnego i nieprzyswajalnego innego»”¹⁸, to w pełni uprawnione będzie podejście ogarniające wszystkie sfery życia i w imię tejże asymetrii niestarażące się kogokolwiek zdefiniować ostatecznie. Tę niedefiniowalność ludzkiej egzystencji potwierdzają słowa samego Starzyńskiego: „Spisywanie tej opowieści rozpoczynam w dniu 1-go marca 1966 roku w Warszawie¹⁹. Odwagi dodaje mi fakt, że w tym właśnie dniu rozpocząłem 61-y rok życia, czyli wzięłem na swe barki tzw. siódmy krzyżyk, który oby był już ostatni... Mówiąc nawiasem, pytanie: czy gdybym był analfabetą, miałbym prawo od dziś podpisywać się 6-oma czy też 7-oma krzyżykami: ++++++?... Wolalbym 7-oma, jako że z dawnym zainteresowań kabalistycznych pozostało mi upodobanie do cyfry 7, łączącej rzekomo anielstwo (4) z człowieczeństwem (3) stąd pono wywodzi się m.in. siedmioramienny kształt szabasowych świeczników... Atoli, jak wszyscy autobiografiści, będąc po trosze megalomanem – zatrzymam się raczej przy cyfrze 6, tak pięknie układającej się w klamrze nekrologu 1906–1966, a ponadto utrwalającej zbieżność mej mało ważnej daty z rocznicą, o której głośno u nas w tym roku – 1000-lecia Państwa Polskiego lub, jeśli kto woli, Chrztu Świętego”. Rękopis urywa się w tym miejscu, ale jest w nim już bardzo wiele – lęk przed nadchodzącą starością i śmiercią, zadowolenie z siebie, ale też pewien ironiczny dystans, poczucie związków z historią i religią. Autor od pierwszych zdań planowanej autobiografii kokietował domniemanego czytelnika, pozornie się odsłaniał, by w gruncie rzeczy ukryć za maską żartu i anegdoty. Starzyński był w swej wczesnej młodości aktorem, grę miał we krwi. Nie znamy dalszego ciągu rozpoczętej tymi słowami autobiografii, nie wiemy, ile z niej powstało. *Archiwum Juliusza Starzyńskiego* przechowywane w zbiorach specjalnych IS PAN trafiło tam kilka lat po jego śmierci i po daleko idącej melioracji dokonanej przez różne funkcyjne osoby, które na pewno usunęły wszystkie niewygodne z ówczesnego punktu widzenia notatki i dokumenty, „niewygodne” również dla zmarłego, bo ukazujące go w świetle niezgodnym z oficjalnym wizerunkiem osoby publicznej. Konstruując biografię Starzyńskiego, trzeba, idąc za przywołanymi na wstępie niniejszego tekstu słowami, szukać dla faktów potwierdzenia w jego pisarstwie, i to nie tylko tym naukowym, ale w utworach o charakterze literackim, a przede wszystkim w poezji, którą tworzył „do szuflady”, choć z myślą, że może kiedyś zostanie opublikowana²⁰. Zachowanych oryginalnych wierszy, a także tłumaczeń innych autorów nie jest wiele, były jednak pisane, co można sądzić po datach ich powstania, w momentach szczególnych dla ich autora, dlatego należy traktować je jako dokument. Część z nich powstała w czasie wojny, w latach przebytych w niemieckim oflagu VII A dla polskich oficerów w Murnau w Bawarii.

Dla człowieka takiego jak Starzyński, którego żywiołem było działanie, organizowanie, realizacja dużych zamierzeń, twórcza praca, życie w obozie musiało być ciężkim doświadczeniem, a lęk przed „chorobą drutów” zapewne nie był mu obcy²¹. Historia oflagu w Murnau jest dość dobrze znana za sprawą relacji więzionych tam wybitnych ludzi. Obok wysokich rangą zawodowych oficerów, w tym kilku generałów, jeńcami byli głównie rezerwiści, powołani do wojska tuż przed wybuchem wojny²². W jednej tylko sali nr 70 wraz z Juliuszem Starzyńskim byli więzieni: Bohdan Urbanowicz, malarz, później również projektant i architekt, rzeźbiarz Adam Siemaszko, malarz Roman Owidzki, architekci Zbigniew Ihnatowicz, Jerzy Sołtan i Jerzy Romański, pisarz Janusz Makarczyk, astronom Włodzimierz Zonn, adwokat Antoni Dębnicki, autor

¹⁷ Urbanowicz, *op. cit.* s. 403.

¹⁸ M.P. Markowski, *Humanistyka po dekonstrukcji*, [w:] *French Theory w Polsce*, red.E. Domańska, M. Loba, Poznań 2010, s. 55.

¹⁹ Na marginesie dodane czerwonym długopisem: „Mój świecki rachunek sumienia podjęty na nowo 7-go czerwca w Paryżu”.

²⁰ W 1972 roku Starzyński przygotował wybór swych wierszy i tłumaczeń poezji Michała Anioła, Charlesa Baudelaire’a, Gilberta K. Chestertona z myślą o druku, zob.: *Archiwum J. Starzyńskiego*, J. Starzyński, *Peregrynacje. Wiersze własne i przekłady*, mps, Warszawa 1972.

²¹ Jeden z wierszy pisanych w czasie niewoli zaczynał się od słów: „I pomyśleć że przeszło od roku/nie mogłem dotknąć drzew!”, J. Starzyński, *Drzewa*, [w:] idem, *Peregrynacje*...

²² D. Kisielewicz, *Oflag VII A Murnau*, Centralne Muzeum Jeńców Wojennych w Łambinowicach–Opolu, Opole 1990; W. R a w s k i, *Wspomnienia z wojny wrześniowej 1939 i obozu oficerskiego w Murnau*, Tarnobrzeg 1998; T.K. G r u s z k a, *W Murnau*, Caldra House Ltd. 1994; B. Urbanowicz, K. Golde, *2000 dni w niewoli*, mps., Warszawa, Biblioteka IS PAN, Zbiory Specjalne, nr inw. 1604, *Archiwum Bohdana Urbanowicza*, [dalej cyt. *Archiwum B. Urbanowicza*], teczka 6.2.1.

pierwszego opracowania historii teatru w Murnau²³ i wielu innych, poetów, dziennikarzy, adwokatów²⁴. To był kwiat przedwojennej młodej inteligencji, ich rozpoczynające się kariery zostały przerwane wybuchem wojny, a lata niewoli oddaliły od realizacji podejmowanych niegdyś planów, powodując nieuniknione frustracje. A jednak to właśnie oni po powrocie do kraju postawili na działanie pozytywne, a chcąc odrobić okres przebyty w niewoli, byli niebywale aktywni. Jerzy Sołtan i Zbigniew Ihnatowicz wyznali po latach, że Murnau było ich prawdziwą szkołą artystyczną stojącą na wysokim intelektualnym poziomie²⁵. To z oflagu Sołtan zaczął korespondować z Le Corbusierem, co zaowocowało późniejszą z nim współpracą. Starzyński czytał książkę Jeana Cassou o Picassie, która znalazła się w obozowej bibliotece²⁶ – z jej autorem nawiąże kontakty kilka lat po wojnie²⁷. Do legendy przeszedł robiony przez więźniów teatr. Początkowo tylko Starzyński, występujący niegdyś na prawdziwej scenie²⁸ i uczący się za młodu gry aktorskiej, miał przygotowanie w tym kierunku, inni byli całkowitymi amatorami, niemniej w ciągu pięciu lat zrealizowano aż 54 widowiska, dając blisko 750 przedstawień²⁹. Starzyński wyreżyserował lub współreżyserował dziewięć sztuk³⁰. W ostatnich miesiącach wojny zespół został wzmocniony przez Leona Schillera, który dostał się do niewoli po upadku powstania warszawskiego. To on w lutym 1945 roku wraz ze Starzyńskim przygotował spektakl *Kantyczka dla ubogich*, będący ich własną adaptacją *Opowieści wigilijnej* Charlesa Dickensa³¹. Wcześniej, na początku wojny, Starzyński wystawił w obozie *Pastoralkę* Schillera, można powiedzieć, że koło się zamknęło³². Jest rzeczą znamioną, że po wojnie byli więźniowie oflagu w Murnau ze sobą współpracowali, wystarczy wspomnieć działalność wymienionych wyżej znakomitych architektów, którzy wielokrotnie podejmowali wspólne projekty. Większość należała do Klubu Murnauczyków, był wśród nich również Starzyński. W skrupulatnie prowadzonych przez niego notatkach dotyczących stałych wydatków co miesiąc odnotowana jest wpłata na rzecz klubu. Działania Starzyńskiego, na różnych płaszczyznach, wielokrotnie krzyżowały się z zadaniami dawnych współtowarzyszy niewoli i mimo że w wielu momentach ich poglądy polityczne, a zatem również te dotyczące nauki i sztuki, bardzo się różniły, pozostała szczególna więź między nimi³³.

Jednym ze sposobów zapełniania czasu w niewoli, a także najłatwiejszą inwestycją w siebie, jakiej można było w tej sytuacji dokonać, była nauka języków obcych. Nie wiemy, czy Starzyński w takich lekcjach uczestniczył, mówił już bowiem wówczas kilkoma językami. Zajmował się też tłumaczeniami wierszy, między innymi Gilberta K. Chestertona. Zachowały się notatki robione w trakcie lektury książki Wacława Borowego o Chestertonie wydanej w 1929 roku, która zapewne znalazła się w obozowej bibliotece zasilanej różnymi drogami w celu wsparcia więźniów³⁴. Z dzisiejszej perspektywy widać jasno, że nie był to wybór przypadkowy – postawa angielskiego pisarza i myśliciela musiała być bliska Starzyńskiemu, na uwagę zasługuje fakt, że obie napisane przez niego sztuki – *Kantyczka dla ubogich* (wraz z Schillerem) i *Piękno nie umiera* – noszą podtytuł „moralitet”. W różnych okresach życia tłumaczył również sonety Michała Anioła i wiersze Baudelaire’a. Już sam dobór tych trzech autorów świadczy o nastawieniu Starzyńskiego do poezji, a także o jego indywidualnych wyborach i predylekcjach przekładających się na życiową filozofię – wiara w wielkość sztuki i jej nadrzędne cele, podniosłe wyznania i romantyczne uniesienia, ale wszystko zdyscyplinowane przez autoironię i pewnego typu dydaktyzm.

²³ A. Dębnicki, *W Murnau*, „Pamiętnik Teatralny”, XII, 1963, z.1–4 (45–48), s. 296–313.

²⁴ *Archiwum B. Urbanowicza*, teczka 1.1, k. 7; Urbanowicz, *Murnau...*

²⁵ *Jerzy Sołtan. Monografia*, podała do druku J. Gola, Warszawa 1995, s. 46, 98.

²⁶ Urbanowicz, *Golde, 2000 dni w niewoli*, s. 81.

²⁷ *Archiwum J. Starzyńskiego*, Korespondencja.

²⁸ Bliższe informacje o rolach Starzyńskiego, [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t.II, 1900–1980, Warszawa 1994.

²⁹ S. Majchrowski, *Za drutami Murnau*, Warszawa 1970, s. 105.

³⁰ Dębnicki, *op. cit.*, s. 311–313.

³¹ *Archiwum J. Starzyńskiego*, L. Schiller, J. Starzyński, *Kantyczka dla ubogich. Moralitet w dwóch częściach według »Pieśni wigilijnej« Karola Dickensa*, mps., Murnau, listopad–grudzień 1944, Warszawa 1964.

³² Schiller i Starzyński poznali się być może jeszcze w okresie, gdy ten ostatni studiował w Instytucie Reduty (rok akademicki 1924/1925) a prawie na pewno, gdy pracował jako wykładowca historii kultury na Wydziale Sztuki Reżyserskiej w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej (1935–1939), którego Schiller był współtwórcą wraz z Zelwerowiczem. Po wojnie w trudnych dla reżysera okresie, po zwolnieniu ze stanowiska rektora PWSZ w Warszawie, na wiosnę 1951 roku został zatrudniony jako kierownik Sekcji Teatru w Państwowym Instytucie Sztuki przez jego dyrektora Juliusza Starzyńskiego.

³³ *Archiwum B. Urbanowicza*, J. Starzyński, *Na obraz dopiero co ukończony Bohdana U.* (wiersz), 1974, rkps., teczka 5.2.1.

³⁴ W. Borowy, *Gilbert Keith Chesterton*, Warszawa 1929.

Starzyński z racji rodzinnych był dwujęzyczny³⁵, jego matka Julia Florentyna Dorsaz (używała polskiej pisowni nazwiska) była Szwajcarką, domową nauczycielką języka francuskiego, to dzięki niej przyszedł do kontaktów z cudzoziemcami, choć mówił również bardzo dobrze po niemiecku i włosku, gorzej po angielsku i trochę po rosyjsku. Starzyński pochodził z rodziny o szlacheckich korzeniach i inteligenckim statusie. Dziadkami Juliusza byli Eustachy Starzyński, sędzia w Lubaczowie, i Amalia Mikolasz (Mikolasch) pochodząca ze znanej lwowskiej rodziny aptekarzy i mająca przez swoją babkę ormiańskie korzenie³⁶. Rodzina Starzyńskich posiadała herb Ślepowron, Juliusz odziedziczył w 1933 roku w charakterze substytucji powierniczej po krewnym, również Julianie Starzyńskim, majątek Jarchorów (Jarhorów) leżący w powiecie buczackim³⁷. Ojciec Witold był doktorem praw, w okresie międzywojennym pracował jako starszy radca w Generalnej Prokuraturii RP, ważnym organie administracji państwowej. Brał udział w walkach w obronie Lwowa w 1918 roku, a w czasie wojny bolszewickiej pracował jako tłumacz przy komendancie francuskiej misji wojskowej w Polsce. Prawdopodobnie również czternastoletni Juliusz uczestniczył jako ochotnik w walkach 1920 roku, młodzi chłopcy, ukrywając swój rzeczywisty wiek, zaciągali się bowiem wówczas do wojska i było to akceptowane³⁸. Po ukończeniu studiów odbył roczną (1929–1930) służbę wojskową w Szkole Podchorążych Rezerwy Wojsk Łączności w Zegrzu i dziesięć lat później w randze podporucznika wziął udział w kampanii wrześniowej, a następnie, według świadectwa osób dobrze znających Starzyńskiego, sam zgłosił się do niewoli, choć mógł jej uniknąć, postępując tak w poczuciu oficerskiego obowiązku³⁹.

Starzyński urodził się we Lwowie 28 lutego 1906 roku i mieszkał tam aż do zdania matury w III Gimnazjum Klasycznym im. Stefana Batorego. Było ono uważane za jedno z najlepszych w mieście⁴⁰. Już wówczas zaczął się uczyć gry aktorskiej w prywatnej Szkole Dramatycznej Franciszka Frączkowskiego⁴¹ istniejącej przy konserwatorium lwowskim⁴². Być może marzenia o karierze aktorskiej były przyczyną przeniesienia się w 1924 roku do Warszawy, być może tkwiła ona w dziś trudnych do uchwycenia konfliktach rodzinnych, których śladem może być jedynie fakt, że Lwów zdaje się nie istnieć w późniejszej biografii Starzyńskiego⁴³.

Studia na Uniwersytecie Warszawskim rozpoczął od romanistyki⁴⁴, by następnie szybko przenieść się na historię sztuki. Jednocześnie kształcił się w Instytucie Reduty i występował na scenach warszawskich teatrów, jednak porzucił tę drogę pod koniec studiów⁴⁵. Pozostało mu zainteresowanie teatrem, spożytkowane w czasie wojny i zaraz po niej oraz ambicje napisania sztuki teatralnej. Historię sztuki studiował w momencie, kiedy zaczęła dopiero wrastać w struktury Uniwersytetu Warszawskiego. Seminarium prowadził Zygmunt Batowski, jego uczniami, nieco tylko wcześniej, byli Stanisław Lorentz i Michał Walicki, którzy odegrali ważne role w życiu Starzyńskiego⁴⁶. Słuchał wykładów i zdawał egzaminy również u takich profesorów, jak Władysław Tatarkiewicz i Włodzimierz Antoniewicz, ze wszystkich egzaminów miał najwyższe noty⁴⁷. Po skończeniu studiów w maju 1929 roku i odbyciu służby wojskowej jego kariera potoczyła się bardzo szybko: półroczne stypendium Polskiej Akademii Umiejętności na wyjazd do Włoch, Austrii i Niemiec i w jego wyniku w grudniu 1931 doktorat na Uniwersytecie Warszawskim, praca wykładowcy m.in. w Państwowym Instytucie Nauczycielskim i na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, wyjazdy studyjne do różnych krajów Europy, współpraca z Komisją Historii Sztuki przy Wydziale Filologicznym PAU, w 1935 roku habilitacja na

³⁵ „W mych żyłach płynie strumień dwojga krwi / dwom sercom w piersi dochowałem wiary”, zob.: J. Starzyński, *Rodowód*, [w:] idem, *Peregrynacje*, op. cit.

³⁶ *Cmentarze on line. Leopoldyna Mikolaszowa*, <http://fundacjaormianska.pl/cmentarze/leopoldyna-mikolaszowa> (dostęp 24.06.2011).

³⁷ Warszawa, Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego [dalej cyt.: Archiwum UW], sygn. K 8910, Akta Juliusza Starzyńskiego.

³⁸ W życiorysach pisanych przez Starzyńskiego po wojnie informacja ta nie występuje z przyczyn oczywistych. Znaleźć ją można tylko [w:] *Czy wiesz kto to jest*, red. S. Łoza, Warszawa 1938.

³⁹ Rozmowa z prof. Ireną Huml w lipcu 2011 r.

⁴⁰ Z. Żygułski jun., *Tableau*, Biuletyn krakowskiego oddziału TMLiKPW „Na Bajkach”, <http://www.lwow.com.pl/nabajkach/zygulski1.html>, (dostęp 5.07.2011).

⁴¹ Franciszek Frączkowski (1878–1931), aktor, jeden z założycieli ZASP.

⁴² Informację tę podaje tylko A. Ryszkiewicz w haśle w *Polskim słowniku biograficznym*...

⁴³ Z listu do Heleny Blum z 1936 roku wynika, że w tym czasie był we Lwowie. Warszawa, Biblioteka IS PAN, Zbiory Specjalne, nr inw. 70, *Archiwum Instytutu Propagandy Sztuki*, [dalej cyt.: *Archiwum IPS*], teczka „Nike”.

⁴⁴ *Polski słownik biograficzny*...

⁴⁵ *Słownik biograficzny teatru polskiego* podaje, że ostatni raz występował na scenie Teatru Narodowego w Warszawie w sezonie 1927/1928.

⁴⁶ Obaj ukończyli studia w 1924 roku, a więc w chwili, gdy Starzyński je zaczynał.

⁴⁷ Archiwum UW, sygn. NRP 17212, Akta studenckie Juliusza Starzyńskiego,

UW na podstawie publikacji *Wilanów. Dzieje budowy pałacu wilanowskiego za Jana III*⁴⁸, stanowisko docenta na tejże uczelni, w tym samym roku podjęcie wykładów na Wydziale Sztuki Reżyserskiej w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej i objęcie stanowiska dyrektora Instytutu Propagandy Sztuki (IPS), od 1937 roku również kustosa w Muzeum Narodowym w Warszawie oraz dalsze publikacje, a także funkcja redaktora naczelnego pisma „Nike” wydawanego przez IPS, częste wyjazdy naukowe do różnych krajów Europy (Belgia, Francja, Holandia, Niemcy). Tak w wielkim skrócie przedstawia się zawodowa droga Starzyńskiego do chwili wybuchu wojny. Trzeba jeszcze do tego dodać, że w tym czasie ożenił się i urodziło mu się dwoje dzieci. W 1939 roku skończył 33 lata, był to więc dorobek imponujący, świadczący o niebywałej energii i wielkich możliwościach intelektualnych oraz organizacyjnych.

Większość podjętych w tym czasie działań zawodowych kontynuował Starzyński w okresie powojennym, nie wrócił już tylko do Muzeum Narodowego i choć bardzo często współpracował ze Stanisławem Lorentzem na różnych płaszczyznach, to znana była ich wzajemna niechęć⁴⁹. Jan Cybis zanotował w dzienniku w 1960 roku: „Plenarne posiedzenie Komitetu Sztuki PAN. Pierwsze posiedzenie. Trwało cztery godziny. Poza oracjami zwykłymi przy tego rodzaju inauguracjach nic ciekawego. Z tej maki nie będzie chleba. Jedyne incydent pikantny to przeczytanie przez Starzyńskiego listu Lorentza, w którym ten protestuje przeciwko obecności artystów. Niezłe. Starzyński czytał list z rozkoszą”⁵⁰. Starzyński od czasów IPS stale współpracował z artystami i uważał ich za równorzędnych partnerów, nigdy jednak się z nimi nie zaprzyjaźniał tak blisko, jak robili to niektórzy historycy sztuki. Wydaje się, że zawsze starał się zachować dystans, choć nie uciekał od kontaktów. Cybis zanotował: „Wczoraj w Bristolu Lena [Helena Zaremba-Cybisowa], Artek [Artur Nacht-Samborski]. Przyłączyli się do nas Kępiński [Zdzisław] i Starzyński. Julo z początku »tylko na 5 minut«, a został razem z nami do pół do trzeciej w nocy. Nie widziałem go nigdy tak rozkrochmalonego i rozmawiającego tak szczerze”⁵¹. Nie ma żadnych śladów wskazujących, by przed wojną Starzyński utrzymywał bliższe znajomości ze środowiskiem artystów, może po prostu z racji licznych obowiązków nie miał na nie czasu. Może też wynikało to z cech charakterologicznych. Wiesław Juszcak napisał, że był człowiekiem nieśmiałym⁵². Znamienne, że trudno znaleźć jest fotografie Starzyńskiego z okresu przedwojennego. Prawie w ogóle nie ma go na licznych zdjęciach z kolejnych, uroczystych wernisaży w IPS, a przecież odgrywał tam znaczną rolę, a przynajmniej taką, która z dzisiejszej perspektywy wygląda na kluczową. Protokoły posiedzeń Komitetu Głównego i Rady Instytutu dowodzą, że większość swoich pomysłów umiał przeprowadzić mimo oporów ze strony starszych członków tych gremiów. Starzyński objął stanowisko dyrektora na wiosnę 1935 roku, zapewne zaproponował mu je Bohdan Pniewski, ówczesny prezes IPS, który musiał go znać z Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej⁵³. Trudno jednoznacznie zrozumieć motywację takiej decyzji ze strony Starzyńskiego, była to bowiem radykalna zmiana pola działania, rozszerzenie zainteresowań do tej pory skoncentrowanych głównie na sztuce nowożytnej o współczesną, aktualnie powstającą⁵⁴. Tego typu postawy zdarzały się wśród historyków sztuki okresu międzywojennego. Być może Starzyński, będąc jeszcze w szkole we Lwowie, obserwował zaangażowanie Jana Bołozza Antoniewicza w propagowanie sztuki formistów, być może decyzja o podjęciu tego typu pracy była powodowana skłonnością do artystycznego działania (aktorstwo, pisarstwo), a może była to tylko potrzeba zarobkowania na poziomie koniecznym w sytuacji, kiedy posiadało się rodzinę. Bez względu na motywację działalność Starzyńskiego w IPS była przemyślana. Chciał go przekształcić w nowoczesną placówkę wystawienniczą, dokumentującą i badającą sztukę współczesną

⁴⁸ J. Starzyński, *Wilanów. Dzieje budowy pałacu wilanowskiego za Jana III*, „Studia do Dziejów Sztuki w Polsce”, t. 5, 1935, z. 2; wyd. II, Warszawa 1975.

⁴⁹ W 1950 roku Starzyński objął funkcję dyrektora Instytutu Historii Sztuki UW, którą wcześniej pełnił Lorentz wskazany przez Z. Batowskiego na swego następcę. Zmiana ta była niewątpliwie związana z zaostreniem sytuacji politycznej. We wspomnieniach S. Lorentza J. Starzyński właściwie nie istnieje, choć stale współpracowali i zapewne rywalizowali, o czym może świadczyć na przykład fakt, że Lorentz sobie tylko przypisuje zasługę zorganizowania wystaw Canaletta i A. Gierymskiego w Wenecji w 1955 r., gdy tymczasem było to skutkiem działań Starzyńskiego w czasie pobytu w Wenecji z okazji Biennale Sztuki Współczesnej w 1954 roku, kiedy nawiązał liczne kontakty. Starzyński był też autorem pokazanej tam wystawy Gierymskiego i tekstu do katalogu. http://www.wiwi.pl/wielcy/kwartalnik/LorentzStanislaw_05.asp, (dostęp 27. 07. 2011).

⁵⁰ Cybis, *op. cit.*, s. 159.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² W. Juszcak, *Między Michałem Aniołem a Baudelaire’em*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XLII, 1985 nr 3–4, s. 419.

⁵³ Wcześniej do Rady Instytutu wszedł już Michał Walicki, tak jak Starzyński pracujący w Zakładzie Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej kierowanym przez Oskara Sosnowskiego.

⁵⁴ W tym samym czasie rozpoczął również na UW wykłady na temat impresjonizmu i postimpresjonizmu, wcześniej prowadził wykład o sztuce barokowej Rzymu, *Archiwum J. Starzyńskiego, Spis wykładów*.

w powiązaniu z dawną. Miał w tym względzie poparcie w osobie prezesa oraz części rady, niechętni byli starzy jej członkowie, którzy chcieli widzieć w instytucie tylko miejsce ekspozycyjne, związane z środowiskiem uczelni artystycznych i określoną postawą artystyczną⁵⁵.

Do połowy lat trzydziestych Starzyński zajmował się sztuką nowożytną – praca magisterska na temat późnogotyckiego tryptyku z Cegłowa⁵⁶, doktorska o freskach Palloniego w Łowiczu⁵⁷, habilitacja o Wilanowie⁵⁸, a także teksty o rzymskim baroku, Fabritiusie, Canaletcie – i to dzięki sztuce dawnej wykształcił swoje zapatrywanie na sztukę⁵⁹. Pisząc w 1936 roku wraz z Walickim wstęp do wspólnej książki *Dzieje sztuki polskiej*, będącej w zamierzeniu wydawcy uzupełnieniem *Dziejów sztuki* Richarda Hamanna, które wyszły pod redakcją obu młodych uczonych i w tłumaczeniu Mieczysława Wallisa dwa lata wcześniej, widział sens ujmowania zjawisk artystycznych w oparciu o „podstawowego znaczenia procesy kultury duchowej”, tak jak to czynił Hamann⁶⁰. Sztuka była dla obu polskich badaczy „plastycznym wyrazem kultury duchowej”⁶¹, dlatego wyraźnie starali się określić odrębność polskiej sztuki i jej inny niż na zachodzie Europy rytm rozwoju. To stanowisko będzie Starzyński potwierdzał we wszystkich późniejszych pracach, aż do ostatniej książki *Polska droga do samodzielności w sztuce*⁶². Przesunięcie uwagi na sztukę współczesną nie oznaczało dla niego zerwania z nauką i zajęcie się krytyką, była ona bowiem dla niego takim samym polem badawczym jak dawna; w późniejszym okresie również krytykę artystyczną będzie uważał za dziedzinę powiązaną z nauką. Prace w ścisłym tego słowa znaczeniu naukowo-badawcze kontynuował Starzyński we współpracy z Michałem Walickim w Muzeum Narodowym. W 1938 roku ukazał się przez nich wspólnie opracowany *Katalog Galerii Malarstwa Obcego* uznany po latach przez Jana Białostockiego za dzieło nowoczesne i wzorcowe. Przez całe dziesięciolecie był on jedynym takim opracowaniem w Polsce⁶³. Obaj badacze związani byli do 1939 roku z trzema instytucjami, które miały ambicje wyznaczać kierunek w polskiej historii sztuki, co widać dobitnie z dzisiejszej perspektywy⁶⁴. Były to kierowany przez Oskara Sosnowskiego Zakład Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej, Instytut Propagandy Sztuki i Muzeum Narodowe w Warszawie z dyrektorem Stanisławem Lorentzem. Wszystkie trzy placówki chciały łączyć badania nad sztuką dawną z kształtowaniem odbioru sztuki współczesnej, były to zamierzenia nowoczesne i przynoszące spektakularne efekty w postaci wystaw i publikacji.

Jednym z ważniejszych, jeśli nie najważniejszych dokonaniem Starzyńskiego w IPS było powołanie pisma „Nike”. Treść zaledwie dwóch roczników (1937–1939) świadczy o dużym wyczuciu problemów sztuki współczesnej. Wiadomo też, jaką rolę odegrał w rozwoju artystycznej świadomości pokolenia dojrzewającego w czasie wojny opublikowany tam artykuł Heleny Blum na temat surrealistów⁶⁵. Doskonałym pomysłem redaktorskim, a także naukowym było zamieszczenie obok siebie dwóch wypowiedzi na temat malarstwa Cézanne’a autorstwa artystów Józefa Czapskiego i Henryka Stażewskiego⁶⁶. Można wprawdzie zarzucić temu posunięciu formalizm, ale jednocześnie trzeba przyznać, że w pewnej mierze Starzyński wyprzedził badania problemu odbioru dzieł sztuki determinowanego różnymi postawami artystycznymi i światopoglądami razem.

⁵⁵ Baranowicz, *op.cit.*; *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930–1939)*, wybrała, opracowała i przedmową oparzyła Joanna Sosnowska, Warszawa 1990.

⁵⁶ J. Starzyński, *Tryptyk późnogotycki w Cegłowie. Przyczynek do dziejów sztuki cechowej w Polsce na przełomie XV i XVI w.*, „Przegląd Historii Sztuki”, 1, 1929, s. 70–80; Archiwum UW, sygn. NRP 17212, rękopis pracy magisterskiej J. Starzyńskiego.

⁵⁷ J. Starzyński, *Barokowe malowidła ściennie w kaplicy Karola Boromeusza w Łowiczu i twórcza ich Michelangelo Palloni*, „Studia do dziejów sztuki w Polsce”, t. 4, 1931, z. 1, s. 47–99.

⁵⁸ Patrz przypis 40.

⁵⁹ Pełna bibliografia prac J. Starzyńskiego w opracowaniu Z. Chojeckiego *idem*, [w:] *Ikonaografia romantyczna, op. cit.*, s. 327–343.

⁶⁰ M. Walicki, J. Starzyński, *Przedmowa autorów*, [w:] *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1936, s. 8. Na temat poglądów R. Hamanna: Ch. W. Hawthausen, *Languages of Art History*, [w:] *The Art Historian. National Traditions and Institutional Practices*, ed. M.F. Zimmermann, Clark Studies in The Visual Art, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts 2003, s. 191–199 oraz M. Beryl, *Königliche Akademie in Poznan 1903–1918*, [w:] *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. A.S. Labuda, Poznań 1996, s. 131–134.

⁶¹ Walicki, Starzyński, *Przedmowa autorów*..., s. 8.

⁶² J. Starzyński, *Polska droga do samodzielności w sztuce*, Warszawa 1973.

⁶³ J. Białostocki, *Michał Walicki jako historyk sztuki powszechnej*, [w:] *idem*, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 297.

⁶⁴ Por.: *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych*...

⁶⁵ H. Blumówna, *Nadrealizm. Refleksje po wystawie paryskiej*, „Nike”, II, 1939, z. 1, s. 38–47; zob.: K. Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wrocław 1992, s. 30.

⁶⁶ J. Czapski, *O Cézanne’ie i świadomości malarzkiej*, „Nike”, I, 1937, nr 3, s. 132–136; H. Stażewski, *Znaczenie i wpływ Cézanne’a*, *ibidem*, s. 140–142.

Cybis pisał w dzienniku po wizycie Starzyńskiego w jego malarskiej pracowni: „Śledziłem jego reakcję z ciekawością, aczkolwiek i tym razem nie rozgryzłem go i nie rozstrzygnąłem interesującej mnie kwestii, co on widzi, czy on widzi, jak on widzi, czy w ogóle widzi”⁶⁷. Kilka miesięcy później malarz sam dał sobie odpowiedź, usatysfakcjonowany faktem, że „Starzyński – dziwne, że właśnie on – mówił, oglądając moje płótna, o wizjonerskości”⁶⁸, a więc według artysty – widział obraz. O tym, jak Starzyński postrzegał sztukę, świadczą ilustracje w jego publikacjach, zaskakujące swą trafnością i często niekonwencjonalnymi zestawieniami. Najlepszym przykładem mogą być te zamieszczone w ostatnim numerze wydawanego przez PIS „Przeglądu Artystycznego”, zawierającym odpowiedzi na ankietę rozpisaną w związku z VII Kongresem AICA (Międzynarodowe Stowarzyszenie Krytyków Sztuki) zorganizowanym w Warszawie w 1960 roku przez polską sekcję tej organizacji pod hasłem *Sztuka – narody – świat*. Głównym pomysłodawcą i organizatorem kongresu był Starzyński, ale sam nie zamieścił w piśmie swej wypowiedzi, można powiedzieć, że zastąpiły ją ilustracje. Być może w ich wyborze miał swój udział redaktor naczelny pisma, współpracujący w tym czasie blisko ze Starzyńskim, jego były student, a później doktorant, Aleksander Wojciechowski, niemniej jawnie egzemplifikowały one tezę powtarzaną przez profesora przy różnych okazjach, mówiącą o narodowej odrębności sztuki polskiej i o ciągłości jej doświadczeń. Wystarczy wspomnieć, że w „Przeglądzie Artystycznym” obok siebie znalazły się: fragment sceny *Biczowania* z polichromii kaplicy św. Trójcy w Lublinie i *Pływaczka* Jerzego Nowosielskiego, *Kompozycja* (streficzna) Leona Chwistka i fragment *Ostatniej wieczerzy* z tej samej kaplicy; fragment tryptyku z Ptaszkowej z ok. 1440 roku i *Dziewczynka sięgająca po gniazdko* Tadeusza Makowskiego⁶⁹. Znowu można zarzucić Starzyńskiemu formalizm i zapewne nie byłoby to dalekie od właściwego rozpoznania, ale dla niego obok formy istniała również treść. Najdobitniej – pomijając okres socrealizmu – sprawy treści i formy zostały przez Starzyńskiego sformułowane w tekstach dotyczących sztuki współczesnej pisanych w drugiej połowie lat trzydziestych. Włączył się nimi w toczącą się już od kilku lat dyskusję o sztuce tematowej, jak wówczas mówiono. Majowy numer „Arkady” z 1936 roku otwierały Starzyńskiego *Uwagi o temacie w plastyce. Sport w sztuce*, rodzaj deklaracji stanowiska i oczekiwań wobec sztuki współczesnej. Autor uważał, że zawsze „podporządkowanie dzieła sztuki określonymu zadaniu było (...) gwarancją, że znajdzie ono oddźwięk i zrozumienie, wychodzące poza szczytły z natury rzeczy grono specjalistów”⁷⁰. W katalogu ostatniej wystawy w IPS w lecie 1939 roku pisał: „Coraz mocniej ujawnia się (...) potrzeba kompozycji obrazowych, które by łączyły doskonałość formy malarskiej z czytelnością wizji, zdolnej przemówić do wybranych, jak do szerokich rzesz narodu”⁷¹. Słowa te oraz poglądy dotyczące odrębności polskiej sztuki uzmysławiają, jak łatwo było Starzyńskiemu przejść w okresie stalinowskim stylistykę ówczesnych wypowiedzi.

Przed wojną zwolennicy sztuki o wyraźnie określonym temacie wskazującym na treść różną od, jak wówczas mówiono, treści plastycznej, a więc formy, sytuowali się zarówno na lewicy, jak i prawicy. Trudno określić, czy Starzyński identyfikował się z którąś z opcji politycznych. Z protokołów posiedzeń Rady i Komitetu Głównego IPS wynika, że zachowywał daleko idącą wstrzeźliwość w sytuacjach, które wymagały zajęcia stanowiska politycznego, ale też trzeźwo oceniał budzące zachwyt u części tego grona poczynania faszystowskiego rządu Włoch względem sztuki i artystów. Uważał, że sytuacja w tym kraju była przede wszystkim określona wielowiekową tradycją powstającej tam sztuki i dlatego nie można czerpać stamtąd wzorów, bo Polska takiej tradycji nie ma⁷². W Murnau Starzyński wygłosił cykl wykładów pod tytułem *Sztuka i praca*, przed wojną z zamiarem napisania książki na ten temat nosił się lewicowy krytyk Mieczysław Sterling⁷³. Bohdan Urbanowicz, wspominając okres niewoli, pisał: „Julo ściągnął do nas swego dawnego znajomego, Wierzbowskiego, starego socjalistę, który prowadził wykłady-kursy o marksizmie”⁷⁴. Niektóre fragmenty tekstu *Impresjonizm i zagadnienie stylu w sztuce nowoczesnej*, opublikowanego w pierwszym roczniku „Nike” w związku z wystawą malarstwa francuskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1937 roku,

⁶⁷ J. Cybis, *op.cit.*, s. 414.

⁶⁸ *Ibidem op. cit.*, s. 419.

⁶⁹ „Przegląd Artystyczny”, 11, 1960, nr 2–3.

⁷⁰ J. Starzyński, *Uwagi o temacie w plastyce. Sport w sztuce*, „Arkady”, II, 1936, nr 5, s. 245.

⁷¹ J. Starzyński, *Słowo wstępne*, [w:] *Wystawa polskiego malarstwa batalistycznego. VI–IX 1939*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1939, s. 11.

⁷² *Archiwum IPS, Protokoły Rady IPS*.

⁷³ M. Sterling, *Walory plastyczne pracy fizycznej i duchowej*, „Dziennik Poranny” (Warszawa), wycinek bez daty w *Archiwum IPS*.

⁷⁴ Urbanowicz, *op. cit.*, s. 406.

mogą świadczyć o bliskiej marksizmowi ocenie kultury XIX wieku, kiedy, jak pisał Starzyński, „wzrost klasy kupieckiej sprzyjał rozwojowi bezwolnego estetyzmu, poszukiwaniu zadowolenia w uroczej powierzchowności wrażeń”⁷⁵. Odbiciem tego stanu rzeczy był dla niego impresjonizm, który za Hamannem określał jako styl „starczy”, a więc schyłkowy, uważał też, że „jeszcze się nie utworzył ten styl, który można by nazwać ostatecznym przewyciężeniem impresjonizmu. (...) W pełni stanie się to możliwe dopiero, gdy zapanuje nowy typ człowieka, w którego wychowaniu sztuka również powinna odegrać niepoślednią rolę”⁷⁶. Trudno powiedzieć, czy to wystarczy, by uznać, że zawsze miał lewicowe poglądy, szczególnie, że istniało też, wprawdzie nigdzie niewyrażone na piśmie, przekonanie przeciwne, mówiące o związkach Starzyńskiego z prawicowymi ugrupowaniami w okresie przed 1939 rokiem⁷⁷. Na podstawie zachowanych tekstów można tylko stwierdzić, że wyrażane przed wybuchem wojny poglądy, szczególnie te odnoszące się do sztuki współczesnej, ułatwiły lub nie przeszkadzały w podjęciu haseł i metody realizmu socjalistycznego.

W ankiecie personalnej z 1950 roku, tak zwanej ośmiostronicowej, w której trzeba było udzielić bardzo szczegółowych informacji dotyczących siebie i najbliższej rodziny, Starzyński podał, że przed 1939 rokiem nie należał do żadnej organizacji politycznej i trzeba to uznać za wiarygodne⁷⁸. Zresztą, jak się wydaje, Starzyński nie ukrywał tego, co robił przed wojną, przeciwnie, nawet w wystąpieniach na początku lat pięćdziesiątych podkreślał rolę IPS, a wspomniany artykuł o sztuce francuskiej przedrukował w tomie tekstów, który ukazał się w 1958 roku, ale był oddany do druku już dwa lata wcześniej. Najwyraźniej uważał, że nie ma nic do ukrycia⁷⁹.

W 1942 roku Starzyński wygłosił w Murnau cykl dziewięciu wykładów pod generalnym tytułem *Problemy sztuki polskiej*. Zachowały się notatki do nich i to tam właśnie pojawia się, jako zagadnienie poruszane we wstępnych rozważaniach w punkcie *Organizacja badań naukowych*, hasło: „Idea Instytutu”⁸⁰. Ponieważ słowo instytut zostało napisane dużą literą, można przypuszczać, że prelegent miał na myśli Instytut Propagandy Sztuki lub po prostu placówkę, w którą chciał go przekształcić. Zofia Baranowicz, pisząc o Starzyńskim jako dyrektorze IPS, wyraźnie pokazała, że już w tamtym czasie miał wizję stworzenia ośrodka badawczo-dokumentacyjno-wystawienniczego, który ogarniałby działalnością różne dziedziny aktywności twórczej⁸¹. Według Urbanowicza wizja stworzenia instytucji poświęconej sztukom ukształtowała się w czasie rozmów prowadzonych w Murnau⁸². Przeczy to tezie o „moskiewskim” charakterze PIS utrwalonej przez Andrzeja Ryszkiewicza⁸³, przeczy, mimo że w notatkach Starzyńskiego można znaleźć słowa o „przeniesieniu modelu radzieckiego”, ale bez rozwinięcia problemu⁸⁴. Jest to zapis zrobiony zapewne w czasie zebrania partyjnego lub ogólnego pracowników PIS w okresie po październiku 1956 roku; nie wiemy, czy piszący potwierdzał tę tezę, czy z nią polemizował. Nawet w najbardziej politycznie i ideologicznie zakłamaney pracy *Badania nad sztuką. Dorobek, stan i potrzeby*, wydanej w 1951 roku, Starzyński pisał: „W swej dotychczasowej działalności Instytut Sztuki korzystał w szerokim zakresie z pomocy i doświadczeń odpowiednich instytutów ZSRR, ale obecny profil i struktura jego działalności wypracowane zostały samodzielnie jako wynik naszego etapu walki o realizm socjalistyczny w sztuce polskiej oraz walki o zasadniczą przebudowę ideologiczną i metodologiczną w zakresie badań nad sztuką”⁸⁵. By ostatecznie sprawę tę wyjaśnić, trzeba by było wskazać ten „moskiewski” wzór i porównać. Niemniej nie zmienia to wszystkiego faktu, że powołana 30 XI 1949 roku instytucja była wykorzystywana przez władzę do celów ideologicznego opanowania środowiska naukowców i artystów.

Trudno odtworzyć kolejne decyzje i ich motywacje, które doprowadziły Starzyńskiego do stanowiska dyrektora PIS. Do kraju wrócił wczesną jesienią 1946 roku, przedwcześnie postarzały, wychudzony i na pewno z poczuciem straconych lat. Wcześniej po wyzwoleniu oflagu na krótko wyjechał do Londynu,

⁷⁵ J. Starzyński, *Impresjonizm i zagadnienie stylu w sztuce nowoczesnej*, „Nike”, I, 1937, nr 3, s. 126.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 127–128.

⁷⁷ Przekonanie to wyraził prof. A. Ryszkiewicz w rozmowie o J. Starzyńskim przeprowadzonej ze mną w okresie, kiedy pisałam książkę *Polacy na Biennale sztuki w Wenecji 1895–1997*, Warszawa 1998.

⁷⁸ Archiwum UW, sygn. K. 8910, Ankieta personalna J. Starzyńskiego,

⁷⁹ J. Starzyński, *Ludzie i obrazy. Od Davida do Picassa*, Warszawa 1958.

⁸⁰ *Archiwum J. Starzyńskiego*.

⁸¹ Z. Baranowicz, *Dyrektor Instytutu Propagandy Sztuki*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XLVIII, 1985, nr 3–4, s. 401–403.

⁸² Urbanowicz, *op. cit.*, s. 406.

⁸³ A. Ryszkiewicz, *Juliusz Starzyński (28 II 1906–11 XII 1974)*, ..., 322.

⁸⁴ *Archiwum J. Starzyńskiego*.

⁸⁵ J. Starzyński, *Badania nad sztuką. Dorobek, stan i potrzeby*, Warszawa 1951, s. 105.

gdzie miał dalszą rodzinę⁸⁶, ale nie zabawił tam długo, choć początkowo bardzo zależało mu, żeby się tam dostać⁸⁷. Wrócił do Niemiec, znowu zajmował się teatrem, nie wiadomo, dlaczego ociągał się z powrotem, dopiero po roku pojechał do Polski. Miał wówczas skończone czterdzieści lat, spotkał niewidzianą od siedmiu lat rodzinę, która na pewno wiele przeszła przez lata wojny. Syn Wojciech miał już czternaście lat, córka Róża dziewięć, żona Janina pracowała w Biurze Odbudowy Stolicy, następnie w Urzędzie Konserwatorskim. Również matka Starzyńskiego była wówczas w Warszawie i to z nią mieszkał do jej śmierci w 1962 roku⁸⁸. Relacje Starzyńskiego z żoną i dziećmi są trudne do sprecyzowania, najwyraźniej nie udało się im odbudować więzi sprzed lat. Najbliższe kontakty utrzymywał z córką zwaną w domu Ulą, która została lekarzem.

Wkrótce po powrocie rozpoczął pracę na Uniwersytecie Warszawskim⁸⁹, w rok później został kierownikiem Biura Współpracy Kulturalnej z Zagranicą w Ministerstwie Kultury i Sztuki, gdzie spotkał się znowu z Urbanowiczem. Obaj, choć w różnym zakresie, pracowali przy organizacji Światowego Kongresu Intelktualistów w Obronie Pokoju, który odbył się 25–28 sierpnia 1948 roku we Wrocławiu. Można przyjąć, że wydarzenia mające tam miejsce mogły mieć wpływ na dalsze życiowe, a co za tym idzie zawodowe decyzje Starzyńskiego. Tuż przed kongresem, 1 lipca, został członkiem PPR, trzeba przy tym pamiętać, że głównym animatorem wrocławskiej imprezy był wszechwładny jeszcze wówczas Jerzy Borejsza, choć w rzeczywistości wyreżyserowano ją w ZSRR. Starzyński był dyrektorem biura organizacyjnego, a więc musiał bardzo blisko z Borejszą współpracować i być może to zdecydowało o wstąpieniu do partii. Agresywne przemówienie w pierwszym dniu kongresu Aleksandra Fadiejewa atakującego zachodnich pisarzy spowodowało opuszczenie obrad przez między innymi Juliana Huxleya, dyrektora generalnego UNESCO, i Ferdynanda Légera oraz wytworzyło nieprzyjemną, napiętą atmosferę, która, jak określił to po latach jeden z uczestników, „dla Polaków była klęską”⁹⁰. Zapewne dla wielu z nich stało się jasne, jak będą wyglądać nadchodzące lata, a ponieważ jednak większość uczestników kongresu nie wyjechała i przeważnie byli to znani intelektualiści, a jednocześnie członkowie komunistycznych partii z Europy Zachodniej, można było sobie wyobrazić, że nie ma już innego wyjścia, że wszystko zostało przesądzone.

Kiedy w grudniu 1948 roku powstała Polska Zjednoczona Partia Robotnicza, Starzyński nie został automatycznie przyjęty w poczet członków, nastąpiło to dopiero w styczniu 1953 roku⁹¹. Informacje podane w *Polskim słowniku biograficznym* przez Andrzeja Ryszkiewicza są błędne, jak również stwierdzenie o jego ówczesnej wysokiej pozycji politycznej. Przez cztery lata miał status kandydata. Tak długie oczekiwanie na przyjęcie do partii dowodzi, że miano do niego zastrzeżenia natury politycznej, mimo że poglądy naukowo-ideologiczne musiały być aprobowane przez ówczesną władzę, bo inaczej nie powierzono by mu utworzenia katedry estetyki w Instytucie Kształcenia Wyższych Kadr Naukowych przy Komitecie Centralnym PZPR. Być może zresztą była to świadoma manipulacja ze strony partyjnej władzy – trzymając w niepewności, miano większy wpływ na zachowania kandydatów. Starzyński był szeregowym członkiem partii, nie należał do egzekutywy POP (Podstawowa Organizacja Partyjna) ani w PIS, ani potem IS PAN. Jak wynika z jego notatek, miał odmienne zdanie niż egzekutywa właśnie. Wśród członków partii w instytucie byli ludzie wyraźnie mu szkodzący, choć on sam, wiedząc, że wcześniej robili to samo na uniwersytecie, zatrudnił ich u siebie. Być może było to przemyślane działanie, wołał mieć ich przynajmniej w pewnym stopniu pod kontrolą. Jak wynika z akt Instytutu Pamięci Narodowej, w latach sześćdziesiątych w najbliższym otoczeniu Starzyńskiego była osoba współpracująca ze Służbą Bezpieczeństwa, o czym on sam zapewne nie wiedział.

Okres między 1949 a 1960 rokiem jest w dokonaniach Starzyńskiego najlepiej znany i omawiany pod różnymi kątami, zarysowana została jego sylwetka jako dyrektora PIS, ideologa socrealizmu, teoretyka próbującego wyznaczyć kierunki badań w polskiej historii sztuki, krytyka sztuki współczesnej, komisarza

⁸⁶ Archiwum UW, sygn. K. 8910.

⁸⁷ *Archiwum B. Urbanowicza*, kartka wysłana do B. Urbanowicza, Frankfurt, 2 VIII 1954, teczka 5.2.1.

⁸⁸ 18 stycznia 1964 roku o godz. 0.30 J. Starzyński zanotował pierwszy szkic nowej, planowanej sztuki: „Tworzywo: życie 3 matek i 3 poetów romantycznych (Stowacki, Chopin i Baudelaire) – ale transpozycja i odczarowanie (tak pojęte uwspółcześnienie) kompletne”, zob. *Archiwum J. Starzyńskiego*.

⁸⁹ Z dokumentów wynika, że dopiero w roku akademickim 1948/1949 prowadził wykład, *Archiwum J. Starzyńskiego*.

⁹⁰ A. B i k o n t, J. S z c z e s n a, *Lawina i kamienie*, Warszawa 2006, rozdział *Wojowniczy głos w obronie pokoju*, s. 102–112.

⁹¹ *Archiwum J. Starzyńskiego*, Życiorysy J. Starzyńskiego pisane w latach 1950–1974.

wielkich wystaw, „ofiary” systemu, który go uprzednio wyniósł⁹². Można długo cytować różne przeładowane ideologicznymi eksklamacjami fragmenty tekstów Starzyńskiego pisanych w latach panowania socrealizmu. Budzą grozę, śmiech i politowanie, ale ich znaczenie ma wyłącznie charakter historyczny. Najlepszą, jak sądzę, charakterystykę jego poglądów w tym okresie dał Piotr Juszkiewicz, pisząc, że dla Starzyńskiego: „nauka o sztuce stawiała się (...) nie historiografią, a historiozofią, której zadaniem było szukanie potwierdzenia uniwersalnych zasad historycznego rozwoju w obszarze tego szczególnego przedmiotu, jakim była sztuka”⁹³. Najdobitniej wyartykułował to Starzyński w tekście *Zadania krytyki artystycznej i nauki o sztuce*⁹⁴ opublikowanym w 1953 roku w piśmie wydawanym przez PIS, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką”. Już sam tytuł tego naukowego periodyku świadczył o totalizujących zamierzeniach jego naczelnego redaktora, czyli Starzyńskiego właśnie. Był to dla niego czas wielkiej organizacji życia naukowego, chciał ogarnąć wszystkie dziedziny aktywności twórczej i wszelką nad nimi refleksję, środkiem do tego stał się PIS powołany jako instytut resortowy Ministerstwa Kultury i Sztuki. Jego dzieje są znane, choć na razie jedynie w ogólnym, faktograficznym zakresie⁹⁵, nie miejsce tu jednak, by się tym szerzej zajmować, należy tylko podkreślić, że ogólna koncepcja instytutu stworzona przez Starzyńskiego tylko pozornie jest utrzymana do dziś. W zamyśle jego twórcy miał on być nieformalnie powiązany z uniwersytecką historią sztuki, stanowiąc dla niego zaplecze, sam swoją osobą przypieczętowywał ten związek, pełniąc od 1950 roku również funkcję dyrektora Instytutu Historii Sztuki UW⁹⁶. Można powiedzieć, że Starzyński realizował postulaty wysuwane przez Władysława Podlachę u progu polskiej niepodległości w 1919 roku, który pisał: „Prosperowanie wiedzy uniwersyteckiej zależy od czynników zewnętrznych i od ogólnej organizacji pracy w dziale badań nad sztuką”⁹⁷. Dalej postulował utworzenie stałego biura bibliograficznego, powołanie do życia osobnego wydawnictwa źródeł literackich do celów historii sztuki, założenie naukowego czasopisma fachowego, utworzenie i jak najszybsze wprawienie w ruch aparatu inwentaryzacyjnego dla całej Polski, zorganizowanie wydawnictw inwentarzy, podjęcie wydawnictw leksykograficznych i podręczników historii sztuki. Łatwo się przekonać, że Starzyński wszystkie te postulaty zrealizował. Przez dziesięć lat istniał rzeczywisty związek pomiędzy uniwersytetem i PIS-em, przede wszystkim dzięki temu, że absolwenci historii sztuki znajdowali tam zatrudnienie, a inni, pozostający na uczelni, ściśle z nim współpracowali. Starzyński jeszcze pod jednym względem wypełnił zalecenia Podlachy – nawiązał kontakty międzynarodowe. W pierwszych latach po wojnie, gdy pracował w ministerstwie, wyjeżdżał kilkakrotnie za granicę do Anglii, Francji, Czechosłowacji i trzykrotnie do Związku Radzieckiego⁹⁸, ale przede wszystkim ułatwiał innym wyjazdy stypendialne na Zachód, zapraszał gości z Zachodu, przyjmował i wysyłał wystawy⁹⁹. W okresie zaostrego systemu stalinowskiego, a więc w latach 1949–1953 kontakty zagraniczne właściwie ustały. Dla Starzyńskiego zmiana nastąpiła w 1954 roku, kiedy został mianowany komisarzem polskiego pawilonu na Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji. Funkcję tę sprawował przez trzy kolejne wystawy. Ponieważ kwestie te były już raz omówione¹⁰⁰, należałoby, nie wracając do szczegółów, tylko podkreślić, że był to okres, kiedy nastawienie lewicowe pozostawało wciąż popularne w środowiskach artystycznych i intelektualnych krajów zachodniej Europy, co powodowało, że Starzyński, człowiek wykształcony, znający języki,

⁹² E. Gieysztor-Miłobędzka, *Warszawski Instytut Sztuki – dzieło Juliusza Starzyńskiego*, [w:] *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych*, op. cit., s. 243–265; Ryszkiwicz, *Juliusz Starzyński (6 II 1906–11 XII 1974)*..., s. 320–323; P. Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. *Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005; P. Piotrowski, *Odwilż*, [w:] *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.*, praca zb. pod red. P. Piotrowskiego, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Galeria Sztuki Współczesnej, Poznań [1996], s. 9–35; J. Sosnowska, *Polacy na Biennale sztuki w Wenecji 1895–1999*, Warszawa 1999, rozdział: *Odwilż. 1954–1958*, s. 93–112.

⁹³ Juszkiewicz, op. cit., s. 103.

⁹⁴ J. Starzyński, *Zadania krytyki artystycznej i nauki o sztuce*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką”, IV, 1953, nr 2, s. 40–62.

⁹⁵ *Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 1949–1999*, A. Ryszkiwicz, *Państwowy Instytut Sztuki następnie Instytut Sztuki PAN*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, praca zb. pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław 1992, s. 124–132.

⁹⁶ O relacjach łączących Instytut Historii Sztuki UW i PIS pisał J. Białoścoki, *Juliusz Starzyński jako nauczyciel akademicki*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XLVII, 1985, nr 3–4, s. 407–410.

⁹⁷ W. Podlacha, *O przyszłość historii sztuki*, „Nauka polska, jej potrzeby, organizacja i rozwój. Rocznik Kasy Pomocy dla Osób Pracujących na Polu Naukowym im. dr Józefa Mianowskiego”, 1, 1919, s. 424. Na ten temat: M. Poprzeczka, *Katedra Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego*, w: *Dzieje historii sztuki w Polsce*, op. cit., s. 157–161.

⁹⁸ Życiorysy J. Starzyńskiego, op. cit.

⁹⁹ Na ten temat por.: Białoścoki, op. cit., s. 407; A. Wojciechowski, *Sztuka – narody – świat*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XLVII, 1985 nr 3–4 s. 413.

¹⁰⁰ J. Sosnowska, *Polacy na Biennale sztuki w Wenecji 1895–1997...*

sympatyczny i niemający w sobie nic z politruka był chętnie przyjmowany przez instytucje naukowe i poszczególne ich przedstawicieli. Z drugiej zaś strony lewicowość tych środowisk mogła umacniać Starzyńskiego w przekonaniu, że obrona przez niego droga była właściwa. Być może jednak zawsze uważał politykę tylko za rodzaj konieczności, a swoją postawę za grę, co ułatwiło mu zmianę poglądów po 1956 roku, zmianę zarysowującą się już wcześniej, właśnie od 1954 roku. Nawiązanie kontaktów ze znakomitymi włoskimi badaczami sztuki współczesnej i dawnej stało się kolejnym bodźcem do działania, tym razem na forum międzynarodowym. W 1955 roku został członkiem Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA), zorganizował jego sekcję w Polsce, której przewodniczył do śmierci, w latach 1956–1962 był też wiceprzewodniczącym tej światowej organizacji, w której ramach starał się stworzyć międzynarodowe centrum dokumentacji sztuki współczesnej. Był też członkiem innych instytucji, zasiadał w jury międzynarodowych wystaw, a także organizował lub inicjował wystawy sztuki polskiej za granicą. Wielkim jego projektem był VII kongres AICA w 1960 roku w Warszawie. Zanim jednak do niego doszło, zaszły zmiany w sytuacji politycznej. Już od 1957 roku zaczął się odwrót od odwilżowych haseł, co najwyraźniej było widać w polityce wydawniczej, w której zaostrzono cenzurę. Likwidacja czasopism o rewizjonistycznym charakterze dosięgnęła również wychodzący jako organ PIS „Przegląd Artystyczny”, który po październiku był nastawiony na propagowanie sztuki modernistycznej, żeby nie powiedzieć awangardowej. Według Aleksandra Wojciechowskiego, ówczesnego redaktora naczelnego pisma, powodem wstrzymania zmian w redakcji aż do 1960 roku był właśnie Kongres AICA¹⁰¹. Jednak już 11–12 lutego 1958 roku odbyła się słynna konferencja nieborowska, w której wzięli udział członkowie redakcji „Przeglądu Artystycznego” i polskiej sekcji AICA. W pierwszej części była ona poświęcona dyskusji nad kształtem pisma i jego afiliacji. Stanowisko Starzyńskiego, który uważał, że straciło ono merytoryczny związek z PIS i nie reprezentuje jego naukowego charakteru, wygląda z dzisiejszej perspektywy na „ucieczkę do przodu”, mającą uchronić pismo od likwidacji. Sugestia, żeby „Przegląd Artystyczny” stał się organem polskiej sekcji AICA, powodowała, że problem nabierał międzynarodowego znaczenia, a przecież to gremium krytyków działające pod auspicjami UNESCO miało zawsze lewicowy charakter, można więc było liczyć na przychylność władzy. Jednak manewr Starzyńskiego nie udał się, pismo przetrwało aż do kongresu AICA, a zaraz po nim przekazano je nowemu wydawcy, by stało się organem Związku Polskich Artystów Plastyków i straciło swój awangardowy charakter. W tym czasie Starzyński walczył również o utrzymanie głównego periodyku naukowego PIS, czyli „Sztuki i Krytyki”, będącej popaździernikową mutacją „Materiałów do Studiów i Dyskusji”, niestety i na tym polu poniósł klęskę, wydawnictwo przestało bowiem istnieć. Ostatni numer z 1958 roku świadczy dobitnie o otwartości poglądów jego redaktora naczelnego, czyli Starzyńskiego. August Zamoyski, którego obszerny artykuł *Sztuka i substitucja* został tam zamieszczony, składał mu gratulacje za odwagę¹⁰² i miał rację, numer był zdecydowanie awangardowy. Pozycja wciąż jeszcze wówczas wszechwładnego profesora¹⁰³ (dyrektor PIS i IHS UW, przewodniczący Komitetu Nauk o Sztuce PAN, przewodniczący polskiej sekcji AICA, wiceprezes Stowarzyszenia Historyków Sztuki, założyciel i redaktor naczelnny „Rocznika Historii Sztuki”) zaczęła się chwiać. Prawdziwe kłopoty nastąpiły, gdy przygotowana przez niego polska ekspozycja na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Krajów Socjalistycznych w Moskwie w 1959 roku spotkała się z ostrą krytyką ze strony artystów bułgarskich, co pociągnęło za sobą wystąpienia krytyków radzieckich¹⁰⁴. Starzyński bronił swojego zdania i koncepcji wystawy, ale nie miał już szans. Jak na ironię, to właśnie w tym czasie zapadła decyzja o przeniesieniu PIS do Polskiej Akademii Nauk, o co Starzyński od dawna zabiegał. Była ona związana z generalnym przekształceniem tej instytucji, wciąż, w pewnym przynajmniej stopniu, przypominającej tradycyjną korporację uczonych, którzy wierzyli od chwili jej powstania 30 X 1951 roku, że ocalą dawne wartości, w agendę rządową sprawującą kontrolę nad całą nauką w kraju. Starzyński doskonale zdawał sobie sprawę, co oznacza być członkiem takiego ekskluzywnego grona uczonych, przecież już przed wojną był współpracownikiem Komisji Historii Sztuki PAU. Na wiosnę 1952 roku został powołany na członka korespondenta PAN¹⁰⁵, w grudniu jako przewodniczący Komitetu Teorii i Historii Sztuki (KTiHS) Wydziału I PAN pisał do sekretarza tego

¹⁰¹ A. Wojciechowski, *op. cit.*, s. 415.

¹⁰² *Archiwum J. Starzyńskiego*, list A. Zamoyskiego do J. Starzyńskiego z 20 III 1959.

¹⁰³ W 1954 r. Starzyński decyzją Centralnej Komisji Kwalifikacyjnej otrzymał stopień doktora nauk o sztuce oraz tytuł profesora zwyczajnego, Życiorysy J. Starzyńskiego, *op. cit.*

¹⁰⁴ Warszawa, Biblioteka IS PAN, Zbiory Specjalne, nr inw. 1341, *Dyskusja na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Krajów Socjalistycznych w Moskwie 24–26 III 1959*, mps.

¹⁰⁵ Członkiem rzeczywistym został w 1966 roku.

wydziału, wszechwładnego wówczas Stefana Żółkiewskiego: „Istniejąca obecnie ścisła współpraca między Państwowym Instytutem Sztuki a Komitetem Historii Sztuki PAN wymaga sprecyzowania strukturalnego ze względu na specyficzną sytuację w naszej dyscyplinie, gdzie istnieje Komitet PAN, a nie istnieje Instytut PAN – natomiast Państwowy Instytut Sztuki, będąc instytutem resortowym, pełni funkcję Instytutu PAN”¹⁰⁶. Początkowo jednak następował proces odwrotny, Prezydium KTiHS 9 lutego 1953 roku jednogłośnie przyjęło wniosek, by Polska Akademia Nauk przekazała Państwowemu Instytutowi Sztuki swój Zakład Historii Sztuki w Krakowie¹⁰⁷. Był to kolejny krok na drodze likwidacji pozostałości po strukturach Polskiej Akademii Umiejętności, co wówczas było priorytetem władz politycznych odpowiedzialnych za naukę. Mimo uchwały władza administracyjna – bliżej nieokreślona w sprawozdaniach KTiHS, ale można ją identyfikować z sekretariatem generalnym PAN – przesunęła cały personel krakowskiego zakładu do istniejącej tam biblioteki, nie konsultując się w tej sprawie z KTiHS, co wywołało oburzenie jej członków i głosy, że trzeba upomnieć się o realizację wcześniejszej uchwały. I tylko Starzyński z całego tego grona wypowiedział się, że „Nie chodzi tu o przyłączenie do PIS, a o stworzenie warsztatu pracy dla kolegów krakowskich”, i zaproponował, by może wystąpić o przywrócenie wcześniejszej struktury¹⁰⁸. Ten kolejny drobny epizod z działalności Starzyńskiego (a w dokumentach zachowało się wiele świadectw podobnych zdarzeń) zaświadcza, co naprawdę było dla niego ważne. W ostateczności przyłączenie zakładu do PIS nastąpiło i tak powstał jego krakowski oddział.

Włączenie PIS do PAN, czyli od tej chwili już Instytutu Sztuki, wiązało się ze zmianą na stanowisku dyrektora. Starzyński został odwołany, niemniej nadal sprawował wiele ważnych funkcji – przede wszystkim przewodniczącego Komitetu Nauk o Sztuce, który powstał w 1956 roku w miejsce KTiHS. Sprawował to stanowisko nieprzerwanie aż do śmierci, a więc w sumie przez dwadzieścia dwa lata. Jeśliby się chciało szukać wytłumaczenia tego faktu, trzeba byłoby uwzględnić różne okoliczności – był partyjny, potrafił twardo negocjować swoje zdanie, jego listy do władz są zawsze zdecydowane i nigdy nie słuźalce, nawet w bardzo trudnych, personalnych sprawach, ale też z dużym wyczuciem sytuacji zmieniał poglądy, nie uchylał się od funkcji administracyjnych lub na poły administracyjnych, cieszył się zaufaniem bezpartyjnej większości i ta większość właśnie obarczała go odpowiedzialnością. Najlepiej oddają to słowa Jana Cybisa zanotowane w *Dzienniku*: „zaskoczył mnie znowu Starzyński, umiemy zmieniać radykalnie stanowisko, gdy zajdzie potrzeba. Zawsze jest niezastąpiony”¹⁰⁹. Trudno powiedzieć, czy była to rzeczywista aprobata dla działań Starzyńskiego, czy tylko podziw dla jego umiejętności dostosowywania się. Mieczysław Porębski w liście pisanym z Paryża w kwietniu 1960 roku na wieść o zmianach w instytucie, pisał do swego dyrektora: „Mimo wszystko w dalszym ciągu nie wierzę w nieodwracalność ostatnich decyzji. Gdyby tak było, musiałbym się zastanowić nad sensownością mojego dalszego pozostawania w Instytucie, który miał może różne wady, ale miał jedną niewątpliwą zaletę (którą nie od razu nauczyliśmy się doceniać), że był kierowany osobiście przez Pana. Ten klasztor stał przede wszystkim Przeorem i jestem pełen najgorszych myśli, jeśli chodzi o jego przyszłość, zwłaszcza w zakresie naszej sekcji”¹¹⁰.

Zmianę, która nastąpiła w latach 1959–1960, można dostrzec zarówno w planie osobistych doświadczeń Starzyńskiego, jak i w perspektywie całej polskiej kultury. Jej zwykle przyjmowana periodyzacja zgodna ze zwrotami politycznymi nie wydaje się w pełni słuszna. Rok 1956 nie przyniósł zasadniczych zmian ani w organizacji życia naukowego i artystycznego, ani też w samym pojmowaniu miejsca, znaczenia i roli sztuki. Potrzebowano kilku lat, by zneutralizować wpływ ideologii socrealistycznej. Najłatwiej było zmienić sam język wypowiedzi. Opóźnienia w procesie wydawniczym też powodowały, że książki planowane dużo wcześniej wychodziły w momencie, kiedy były już nieaktualne politycznie. Kazimierz Wyka, odsyłając Starzyńskiemu po korekcie teksty do tomu matejkowskiego, który ukazał się w cztery lata po sesji naukowej poświęconej artyście¹¹¹, pisał, że zrobiły na nim „wrażenie pochodzących z innej epoki geologicznej”. Dalej relacjonował, jakie wprowadził zmiany, by je dostosować do nowych warunków, i na końcu dodawał „ówczesna polemika

¹⁰⁶ *Archiwum J. Starzyńskiego*, list z 19 grudnia 1952 r.

¹⁰⁷ W zachowanych urzędowych pismach i protokołach jest mowa o Zakładzie Historii Sztuki PAU, zapewne jednak chodziło o Komisję Historii Sztuki PAU.

¹⁰⁸ *Archiwum J. Starzyńskiego*, *Protokół posiedzenia KTiHS Wyzd. I PAN w dniu 25–26 stycznia 1954 r.*

¹⁰⁹ C y b i s, *op. cit.*, s. 132.

¹¹⁰ *Archiwum J. Starzyńskiego*, List M. Porębskiego do J. Starzyńskiego z 18 IV 1960 r.,

¹¹¹ *Jan Matejko. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty 23–27 XI 1953 r.*, red. J. Starzyński, Warszawa 1957.

nasza może nadal pozostać przykładem dobrego obyczaju naukowego. Oczywiście, żaden Chałasiński czy inna dziewica stalinowska tego nie przyzna¹¹².

Koniec okresu odwilży był też dla wielu końcem złudzeń i swoistym wycofaniem się z obszarów bezpośrednio związanych z aktualną sztuką na pozycję badaczy sztuki minionej. W wypadku Starzyńskiego było to przejście dokonane pod przymusem, z którym chyba nigdy się nie pogodził – oto dlaczego w późniejszym okresie tak chętnie podejmował się patronowania wszelkim poczynaniom dotyczącym sztuki najnowszej. Cybis pisał, „że gorzko przeżywa swoją izolację i do gorzkich przez nią dochodzi wniosków”¹¹³. Było to nawiązanie do zdania wypowiedzianego przez Starzyńskiego: „Ja dopiero teraz oceniam postawę kapistów, którzy się sprzeciwili tej sztuce hitlerowskiej uczącej mordować jeńców”¹¹⁴. Ta osobista refleksja pokazuje, jak głęboko tkwiła w nim wojenna trauma oraz że wszystko się do niej sprowadzało.

Lata sześćdziesiąte upłynęły Starzyńskiemu na pracy naukowej, a także sprawowaniu rozlicznych, często czysto honorowych funkcji: był przewodniczącym KNoS, pracował w IS PAN i kierował Instytutem Historii Sztuki UW, wykładał w Warszawie i dwukrotnie w Paryżu, dużo pisał, miał wielu doktorantów¹¹⁵, otwierał wystawy, przewodniczył jury konkursów, prowadził niezbyt intensywne życie towarzyskie, ale chętnie był zapraszany¹¹⁶. Zawsze w jego cieniu, a czasem wręcz obok pojawiały się panie ze środowiska historyków sztuki, miał trochę kłopotów rodzinnych, o których raczej nikomu nie mówił, trochę chorował. Trudno tu mówić o izolacji, jak widział to Cybis, to raczej zranione ambicje doprowadziły Starzyńskiego do gorzkich refleksji a może również do pewnego typu otrzeźwienia politycznego. To wtedy napisał *Piękno nie umiera*. Wydarzenia marca 1968 roku spowodowały, że został znowu dyrektorem IS PAN, ale objęcie stanowiska nie wiązało się z jakimkolwiek atakiem na poprzednika, przeciwnie, Jerzy Toeplitz pozostał w kierowniczym gronie instytutu i zawsze, nawet po wyjeździe do Australii, uważał Starzyńskiego za osobę godną zaufania, do której zwracał się z pytaniami o radę w ważnych decyzjach. Nowy-stary dyrektor, jak to zwykle w takich sytuacjach bywa, przystąpił do reformowania, usprawniania, poprawiania działalności instytutu, ale nie miał już tej co kiedyś energii, zapewne czuł upływający czas i sprawą ważną stało się przede wszystkim uczczenie dwudziestolecia istnienia Instytutu, chciał zorganizować konferencję, wydać księgę pamiątkową, jednym słowem upamiętnić siebie. Nic z tego nie wyszło, bo mimo pewnego narcyzmu był człowiekiem skromnym, a przede wszystkim przyzwoitym. Nie wyszło również dlatego, że instytut nie był dobrze widziany przez władze polityczne. Z jednej strony była nagonka moczarowców na rzekomą „frakcję syjonistyczno-rewizjonistyczną”¹¹⁷, z drugiej sam Starzyński zaangażował się w sprawy wówczas politycznie wątpliwe. Kiedy po Soborze Watykańskim II otworzyła się możliwość wejścia świeckich za klauzurę klasztoru na Jasnej Górze rozpoczęto inwentaryzację tamtejszych zabytków, instytut współpracował w tym względzie z Katolickim Uniwersytetem Lubelskim. W 1969 roku odbyła się w Częstochowie sesja naukowa poświęcona zagadnieniom związanym z pracami prowadzonymi w klasztorze. Kiedy w 1970 roku nie chciano dopuścić do kolejnej konferencji, główny organizator, ks. prof. Władysław Smoleń prosił Starzyńskiego o pomoc, a ten interweniował u Andrzeja Werblana, kierownika Wydziału Nauki KC PZPR, i uzyskał pozwolenie. Kardynał Stefan Wyszyński w liście do uczestników sesji, wyrażając podziękowania jej organizatorom, pisał: „wykładnikiem troski o zachowanie i zabezpieczenie zabytków, jest nazwisko człowieka, który ze względu na swoją wielkość wybaczy mi, że je ujawnię. Jest nim Profesor Juliusz Starzyński, nasz Przewodniczący”¹¹⁸. Adresat tych słów zapewne bez trudu „wybaczył”, ale na pewno nie przeszły one niezauważone, szczególnie, że tekst nie był obojętny politycznie, choć oczywiście bardzo wyważony. Jasna Góra od czasu obchodów 1000-lecia chrztu Polski była pod baczna obserwacją władz¹¹⁹.

¹¹² *Archiwum J. Starzyńskiego*, list K. Wyki do J. Starzyńskiego z 25 V 1957 r.

¹¹³ Cybis, *op. cit.*, s. 219.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ W latach 1957–1968 wypromował na UW dziewiętnastu doktorów, w tym osoby tak później ważne dla historii sztuki, jak: M. Porębski, A. Ryszkiewicz, S. Kozakiewicz, W. Jaworska, M. Rzepińska, W. Juszcak, E. Grabska-Wallisowa, A. Jakimowicz, A. Olszewski, J. Białostocka, A. Wojciechowski i inni.

¹¹⁶ Starzyński utrzymywał kontakty towarzyskie z różnymi środowiskami, między innymi z aktorami Elżbietą Barszczewską i jej mężem Marianem Wyrzykowskim.

¹¹⁷ *Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 1949–1999...*, s. 46.

¹¹⁸ *Archiwum J. Starzyńskiego*, autoryzowany tekst listu z 5 XII 1971.

¹¹⁹ „Pod Jasnej Góry jasnym mrokiem/wołam przybądź Jasna Panienko!/Nad niewidomych czuwaj krokiem/i jednorożca dotknij ręką!”, J. Starzyński, *Inwokacja*, [w:] *idem*, *Peregrynacje...*

Nie w pełni jasna jest sprawa zwolnienia Starzyńskiego z pracy na uniwersytecie, a tym samym z funkcji dyrektora Instytutu Historii Sztuki, na którą w 1969 roku otrzymał czteroletnią nominację¹²⁰. W *Polskim słowniku biograficznym* znajduje się informacja, że odszedł ze stanowiska, co sugeruje osobistą decyzję, tymczasem był to nakaz władz. Od 1 października 1970 roku decyzją sekretarza naukowego PAN oraz ministra oświaty i szkolnictwa wyższego Instytut Sztuki PAN miał być jego jedynym miejscem zatrudnienia. Rektor UW Zygmunt Rybicki przyznał mu bezterminowy urlop bezpłatny¹²¹. W odpowiedzi Starzyński wyraził chęć pracy społecznej na uniwersytecie, po raz pierwszy w tonie listu zabrzmiała prosząca nuta, było w tym coś żalnego, musiał się czuć przegrany. Również w Instytucie Sztuki PAN nie miał już Starzyński tej pozycji co dawniej, krytykowano jego decyzje personalne i organizacyjne i były to głosy politycznie wyraźnie określone. Aleksander Jackowski pisał w imieniu Zakładu Współczesnej Kultury Artystycznej Instytutu Sztuki po zebraniu dotyczącym jego działalności, ale omawiał sprawy całego instytutu, gdy stwierdzał, że jego stan „jest bliski dna”¹²², pisał ostro, z pozycji partyjnej władzy, krytykował program i poszczególne osoby. Odwoływał się do przeszłości: „W 1950 r. hierarchia zadań była oczywista, najpierw udział w kształtowaniu kultury współczesnej, później dokumentacja i badanie sztuki dawnej. (...) Instytut powstał przede wszystkim dlatego, że w ówczesnym układzie był potrzebny jako placówka torująca drogę myśli marksistowskiej, jako taran nowej polityki kulturalnej”¹²³. Dalej uważał, że błędem było odejście od problematyki współczesnej, „rezygnacja z zaangażowania się, z ryzykowania – uciekania w prace »poważne« i niekontrowersyjne. W przeszłość i miałość. (...) Wyrazem tego było też pozbawienie Instytutu dwu podstawowych organów, »Sztuki i Krytyki« oraz »Przeglądu Artystycznego«,”¹²⁴. Już to ostatnie zdanie świadczy o nastawieniu piszącego, oba periodyki zostały zlikwidowane właśnie ze względu na śmiałość w podejmowaniu tematyki współczesnej. Jackowski odwoływał się do Konferencji Wawelskiej mającej miejsce w grudniu 1950 roku jako wzoru w określaniu naukowych celów¹²⁵. Dalej przedstawiał swój punkt widzenia na sposób pracy w Instytucie, konkretne posunięcia organizacyjne i wreszcie krytykował pracę różnych osób, głównie z Zakładu Teatru, tak przecież bliskiego Starzyńskiemu. Całe pismo było dowodem na to, że „wypracowane” marksistowskie cele z przeszłości są nadal aktualne. Konferencja wawelska, którą można uznać za szczyt politycznego zniewolenia nauki, nadal miała być wzorem. To wówczas ustalono tak zwaną nową periodyzację sztuki polskiej opartą na marksistowskiej logice dziejów, wysunięto potrzebę pisania syntezy. Starzyński, który w dużej mierze sam był autorem tych pomysłów, teraz też nie odcinał się od nich w całości, ale od dawna widział błędy doktrynerskiego postępowania. Syntezy dziejów poszczególnych epok nadal były jego celem, nie miał już jednak siły, żeby doprowadzić zamysł do końca, motywować innych do pracy, choć wielokrotnie w swych wystąpieniach w gronie pracowników instytutu nawoływał do bardziej aktywnego działania. Zdawał się nie rozumieć, dlaczego prace nad wyznaczonymi w planie tematami nie postępują w założonym tempie. Błąd tkwił w ogólnym systemie, a Starzyński jakby nie chciał tej myśli do siebie dopuścić; nic by to zresztą nie dało, a przy tym tak zwane sprawy ludzkie były dla niego zawsze ważniejsze i nimi tłumaczył brak efektów w pracy zawodowej podwładnych.

Starzyńskiemu zarzuca się, że budując Państwowy Instytut Sztuki, oparł jego funkcjonowanie na szeroko pojętej dokumentacji i tym samym podciął skrzydła twórczemu uprawianiu historii sztuki jako samodzielnej dyscypliny mającej własną metodologię. Tymczasem kwestie te były dla niego zawsze ważne, miał w tym względzie określone stanowisko przed wojną, o czym była już mowa, w latach stalinowskich zaś z zapalem krzewił metodę marksistowską, by po jej zdewaluowaniu powrócić do wcześniejszych poglądów wzmocnionych historiozoficzną wizją, która pozostała mimo odrzucenia socrealistycznej frazeologii. W tekście Starzyńskiego z 1950 roku *O naukowo-krytycznej interpretacji dzieła sztuki*, przedstawiającym założenia metody materializmu dialektycznego, na wstępie został zarysowany przegląd metod wcześniejszych z sumarycznym omówieniem stanowisk Wölfflina, Focillona, Riegla i Dwořaka¹²⁶. Nie było ono naznaczone szczególnym fanatyzmem, znalazły się tam nawet słowa określające Dwořaka jako wybitnego wiedeńskiego historyka

¹²⁰ Archiwum UW, sygn. K 8910.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Archiwum J. Starzyńskiego*, list A. Jackowskiego do J. Starzyńskiego z 9 X 1971, s. 3.

¹²³ *Ibidem*, s. 1.

¹²⁴ *Ibidem*, s. 2.

¹²⁵ I ogólnopolska konferencja naukowa w sprawie badań nad sztuką 11–16 XII 1950, Materiały z konferencji drukowane [w:] „Materiały do Studiów i Dyskusji” I, 1950, zeszyt specjalny.

¹²⁶ J. S t a r z y ń s k i, *O naukowo-krytycznej interpretacji dzieła sztuki*, „Materiały do Studiów i Dyskusji”, I, 1950, nr 2, s. 7–31.

sztuki. Znacznie gorzej prezentowała się książka *Sztuka w świetle historii*¹²⁷, będąca praktycznym rozwinięciem wcześniejszych rozważań, które weszły w jej skład i jeszcze bardziej doktrynerskie kolejne teksty, jak *Nowa metodologia badań nad sztuką w walce o socjalistyczną kulturę*¹²⁸. Po październiku Starzyński nie dokonał jakiegoś radykalnego zwrotu metodologicznego, tak jak nie składał samokrytyki we wcześniejszym okresie¹²⁹, w latach sześćdziesiątych pisał prace naukowe, w których nie tyle sama metodologia badań była ważna, ile koncepcja sztuki, przekonanie o korespondencji sztuk w romantyzmie i teoria romantycznej genezy sztuki współczesnej, szczególnie polskiej. I być może w związku z tymi zagadnieniami w połowie tego dziesięciolecia znowu miał na Uniwersytecie Warszawskim wykład poświęcony historii doktryn artystycznych¹³⁰, po raz pierwszy poruszał tę problematykę w roku akademickim 1950/1951, ale na pewno był to zupełnie inny wykład¹³¹. Jan Białostocki podkreślał, że Starzyński był w Polsce pionierem badań nad historią doktryn artystycznych i pierwszy wprowadził ją do studium uniwersyteckiego, zachęcając do podejmowania prac w tym kierunku przez swoich studentów, co przyniosło bardzo konkretne rezultaty, w postaci licznych prac magisterskich i doktorskich¹³². W spisie wykładów prowadzonych przez Starzyńskiego na uniwersytecie nie ma osobnej pozycji poświęconej malarstwu Pabla Picassa, ale to ten właśnie wykład utkwił w pamięci profesora Wiesława Juszcza jako „olśniewający”¹³³; zapewne mówił o nim w ramach cyklu *Od kubizmu do sztuki abstrakcyjnej* (rok akademicki 1958/1959). Przede wszystkim jednak poświęcał swoje wykłady sztuce XIX wieku, od romantyzmu po postimpresjonizm, oraz sztuce polskiej XX wieku. W roku akademickim 1964/1965 mówił o *Problemach sztuki polskiej w latach 1944–1964*, a więc również o zjawiskach wówczas aktualnych, co w praktyce uniwersyteckiej było rzadkością. Niewątpliwie wiązało się to z jego zaangażowaniem w różne wydarzenia życia artystycznego, jak Międzynarodowe Biennale Plakatu, I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach, Festiwal Sztuki w Warszawie, Plenery Koszalińskie w Osiekach, nagroda im. C. Norwida i wiele innych.

Zajmując się teorią, Starzyński doskonale wiedział, że trzeba dysponować źródłami i dokumentacją, bo inaczej pozostaje się w sferze naukowej fikcji. Już przed wojną w IPS dążył do stworzenia ośrodka dokumentującego sztukę aktualną, do dziś istnieje kartoteka artystów tam wystawiających, którą zaczęto prowadzić z jego inicjatywy; wprowadził fotograficzną dokumentację wystaw i poszczególnych dzieł sztuki, widział w tym względzie ogromne możliwości w filmie i to wszystko powtórzył po wojnie w PIS, rozszerzając pole działania o *Katalog zabytków sztuki w Polsce* i *Polską bibliografię sztuki*. Niemniej sam, jak się wydaje, nie był powołany do takich zadań i nie zatrzymywał się nad praktyczną organizacją całego procesu. Poza katalogiem, który wychodził w miarę regularnie, pozostała dokumentacja lawinowo przyrastała, ale dopiero po latach zaczęto nadawać jej bardziej usystematyzowane formy i żadna w tym zasługa Starzyńskiego.

Juliusz Starzyński zmarł w 1974 roku, czyli dokładnie trzydzieści siedem lat temu. Znających go stale ubywa i choć jeszcze długo będzie w pamięci osób mających z nim niegdyś osobisty kontakt, jest już znacznie więcej tych pokoleń historyków sztuki, którzy nie mieli z nim styczności i bez wątplenia takich, którzy w ogóle o nim nie słyszeli¹³⁴. Jego poglądy naukowe w dużej mierze się zdezaktualizowały, całkowite fiasko poniosła ideologia, którą przez pewien czas głosił, różnego typu pomysły organizacyjne ewoluowały, tracąc związek ze swym pierwowzorem. Jak już było powiedziane, niewielu jest dziś badaczy cytujących lub choćby przywołujących teksty Starzyńskiego. Tylko nieliczni zajmujący się sztuką polską XIX wieku powołują się na nie jako świadectwo określonego momentu historycznego w dociekaniach naukowych i jednocześnie jako mało znaczące punkty odniesienia dla własnych prac. Dawno straciły swą atrakcyjność dwie najważniejsze w dorobku Starzyńskiego książki *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*¹³⁵

¹²⁷ J. Starzyński, *Sztuka w świetle historii*, Warszawa 1951.

¹²⁸ J. Starzyński, *Nowa metodologia badań nad sztuką w walce o socjalistyczną kulturę*, „Materiały do Studiów i Dyskusji”, V, 1955 nr 3–4, s. 14–25.

¹²⁹ O funkcji samokrytyki: M. Wierzbicki, *Socrealistyczna krytyka i samokrytyka*, [w:] *Przeskoczyć tę studnię strachu. Autor i dzieło a cenzura w PRL*, red. E. Skorupa, Kraków 2010, s. 135–148.

¹³⁰ *Archiwum J. Starzyńskiego, Spis wykładów prof. dr. Juliusza Starzyńskiego wygłoszonych na Uniwersytecie Warszawskim 1935–1968*, rok akademicki 1965/1966.

¹³¹ Rezultatem tych wykładów był skrypt: *Zarys teorii sztuk plastycznych w rozwoju dziejowym*, cz. 1: *Starożytność, średniowiecze i renesans*, Warszawa 1951–52, mps. powielany.

¹³² Białostocki, op. cit., s. 409.

¹³³ Rozmowa z prof. Wiesławem Juszczaikiem w maju 2011 r.

¹³⁴ Pisząca te słowa nigdy nie poznała J. Starzyńskiego i nie miała okazji słuchać jego wykładów.

¹³⁵ J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965.

oraz *Romantyzm i narodziny nowoczesności. Stendhal, Delacroix, Baudelaire*¹³⁶, badacze zdają się ich nie zauważać¹³⁷. Przyczyn tego stanu należy upatrywać, z jednej strony, w obecnej niechęci do romantyzmu, przez lata odczytywanego zbyt jednostronnie, zbyt patriotycznie i narodowo, z drugiej, w całkowitej zmianie pola zainteresowań historii sztuki, którą przestały zajmować kwestie korespondencji i wzajemnego oświeclania się sztuk¹³⁸. A to właśnie te problemy, a także romantyczna geneza sztuki współczesnej były głównymi ideami przezeń głoszonymi zarówno na polu naukowym, jak i literackim. Ale to właśnie ta ostatnia teza, mimo obowiązującej dziś zupełnie innej metodologii badań, wydaje się zgodna z wieloma, choć inaczej sformułowanymi, poglądami aktualnie miarodajnymi w europejskiej i amerykańskiej historii sztuki – ten stan rzeczy nie znajduje odbicia w rodzimych opracowaniach. Niemniej pozostaje faktem, że to Starzyński stworzył podwaliny pod badania nad polską sztuką XIX i XX wieku. On, jego współpracownicy i uczniowie dokonali pierwszych w tym względzie opracowań, które w wielu wypadkach są jedynymi ujęciami problemów aż po dzień dzisiejszy. Większość z nich ukazała się w ramach *Źródeł do dziejów sztuki polskiej*, będących jedną z trzech serii wydawniczych zainicjowanych przez Starzyńskiego w PIS i kontynuowanych w IS PAN¹³⁹. W ramach serii ukazywały się również prace badaczy z innych ośrodków w Polsce, co szczególnie z dzisiejszego punktu widzenia wygląda na działanie monopolizujące i zawłaszczające. I choć nie można temu zaprzeczyć, trudno upatrywać w tym złej woli samego Starzyńskiego, taka była centralizująca polityka wydawnicza PRL, dotowanie jednego ośrodka ułatwiało kontrolę.

Dziś można powiedzieć, że tylko nieliczne prace Juliusza Starzyńskiego wytrzymały próbę czasu; nie straciły na znaczeniu studia o malarstwie jego ulubionego artysty, Aleksandra Gierymskiego, i nadal mogą stanowić inspirujący punkt wyjścia do dalszych interpretacji, mimo nieprzekonującej teorii o realistycznym warsztacie malarza. Są przede wszystkim oparte na bogatym materiale źródłowym, który zawsze stanowił dla Starzyńskiego punkt wyjścia do dalszych rozważań, a także cechuje je charakterystyczna dla autora wrażliwość na walory plastyczne. Ten subiektywny odbiór dzieła jest silnie wyczuwalny, mimo zdyscyplinowanego, naukowego, ale odznaczającego się wartościami literackimi języka tekstów. Anachroniczna jest dziś, już wyżej wspomniana, ostatnia książka, *Polska droga do nowoczesności w sztuce*, będąca pokłosiem prac i przemyśleń zapoczątkowanych wykładami w Murnau, kontynuowanych w okresie socrealizmu i w następnych latach. Zmiany polityczne nie miały większego wpływu na ich kształt, było to dzieło życia o wyraźnie patriotyczno-narodowo-romantycznej wymowie¹⁴⁰.

Anna Markowska, pisząc o innym historyku sztuki, Karolu Estreicherze (1906–1984) nazwała go postacią tragiczną, ponieważ „splótł naukę, politykę i etykę w jedną całość”¹⁴¹. Tę samą diagnozę można postawić jego rówieśnikowi Juliuszowi Starzyńskiemu, skądinąd pozostającemu z Estreicherem w serdecznych, przyjacielskich stosunkach. To była kwestia pokoleniowa, dlatego, jak się wydaje, najlepiej można zobaczyć Starzyńskiego przez inne postacie („przeczytać go przez”), w których on sam dostrzegał wartości przez siebie wyznawane i dlatego pisał: „Blisko znając Jerzego Sołtana i przedyskutowawszy z Nim wiele godzin, rad bym jeszcze w zakończeniu tej opinii uwypuklić jedną, zdaniem moim szczególnie cenną cechę Jego umysłowości: ostrość i konsekwencję myślenia zarówno artystycznego, jak moralnego, co w systemie poglądów Jerzego Sołtana stanowi nierozzerwalną jedność”¹⁴². A kreśląc sylwetkę Michała Walickiego, zaznaczał, że byłaby ona „wielce niepełna, gdyby nie wskazać na zakończenie kilku przynajmniej rysów osobistego charakteru. Do nich m.in. należało najwyższego stopnia uspołecznienie, wyrażające się nie tylko świadomością związków społecznych wszelkiej działalności ludzkiej, lecz także widzenie i poszanowanie określonego, pojedynczego człowieka w każdym dziele. Ta cecha charakteru i myśli zbierała niby w soczewce różne promienie nad

¹³⁶ J. Starzyński, *Romantyzm i narodziny nowoczesności. Stendhal, Delacroix, Baudelaire*, Warszawa 1972.

¹³⁷ W antologii *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2008 nie znalazł się żaden tekst Starzyńskiego. Również w książce I. Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffman, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008, została przywołana tylko jedna praca J. Starzyńskiego, *O romantycznej syntezie sztuk*, op. cit., choć również druga, ze względu na temat powinna się tam znaleźć.

¹³⁸ Przywołane w przypisie 137 publikacje być może świadczą o powrocie tego problemu, podjętego jednak nie przez historyków sztuki lecz historyków literatury.

¹³⁹ Dwie pozostałe to *Studia z historii sztuki polskiej* oraz *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, zob.: J. Kowalczyk, *Teksty źródłowe i Studia z historii sztuki*, [w:] *Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 1949–1999*, op. cit., s. 211–215.

¹⁴⁰ W 1974 roku J. Starzyński otrzymał za tę książkę Nagrodę Państwową I stopnia, co można uznać za ironię losu.

¹⁴¹ Markowska, op. cit., s. 97.

¹⁴² *Archiwum J. Starzyńskiego*, pismo do dziekana Wydziału Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w sprawie przyznania J. Sołtanowi stopnia prof. zwyczajnego, 14 VI 1965.

wyraz bogatej osobowości Michała Walickiego: wierność i oddanie w przyjaźni, serdeczność i wyrozumiałość dla podwładnych, chęć bezinteresownego pomagania ludziom, a nade wszystko umiłowanie młodzieży, wszystkiego, co rośnie i żyje, troska o dobro i piękno na co dzień w życiu własnym i narodowym”¹⁴³.

Juliusz Starzyński jest postacią domagającą się dogłębnego omówienia. Narosło wokół niego zbyt wiele kontrowersji, a w krótkim szkicu nie sposób przedstawić wszystkich skomplikowanych relacji historycznych i wynikających z nich decyzji podejmowanych w odniesieniu do różnych osób i zamierzeń o bardzo zróżnicowanej wadze. Przede wszystkim nie sposób uchwycić złożonej osobowości badacza i organizatora życia naukowego. Panuje przekonanie, potwierdzone teoretycznymi rozważaniami, że historia sztuki uprawiana przez naukowców pracujących w muzeach i tych, którzy wykładają na uniwersytetach różni się w sposób zasadniczy w podejściu do przedmiotu badań¹⁴⁴. Starzyński zdawał się temu zaprzeczać, pracował w obu dziedzinach, a przy tym powołał do życia kolejną, mającą na celu wytwarzanie nowego typu wiedzy. Była oderwana od praktyk akademickich i muzealnych, oparta na dokumentacji, a więc o świadomie konstruowanych archiwach, ale nastawiona na teoretyzowanie w powiązaniu ze sztuką dawną jak i tą powstającą aktualnie. Zamierzenia tego projektu są wciąż realizowane, a rezultaty odczuwalne daleko poza niegdysiejszym polem działania Starzyńskiego, jednak jego ocena, nie należy już do zadań niniejszego tekstu, nie może bowiem dotyczyć samego tylko pomysłodawcy.

ABSTRACT

Juliusz Starzyński (1906–1974) was an art historian, poet, playwright and actor, as well as director of three institutes of art; for almost forty years he held numerous academic and administrative positions and yet, today, he is almost unknown. So many far-reaching political, cultural and academic methodological changes have occurred since his death that his works are not read today. He was born in Lviv and attended one of the best secondary schools there. He studied history of art at the University of Warsaw and simultaneously attended the famous Reduta Theatre Institute to study acting, appearing on stage all over Warsaw. After finishing his studies, he concentrated on his academic work, quickly advancing to higher levels. By the time war broke out, he had already been awarded a doctorate and was director of the Institute of Art Propaganda and curator at the National Museum in Warsaw, as well as lecturing in the Department of Architecture at the Polytechnic of Warsaw and at the National Institute of Theatrical Art. He spent the war in a Prisoner of War camp for Polish officers in Murnau near Munich. He returned to Poland in 1946 and almost immediately started work at the University of Warsaw and at the Ministry of Art and Culture. In 1949 he initiated the founding of the State Institute of Art, which was transformed in 1959 into the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences (IS PAN). Starzyński was director from 1949–1960 and again from 1968–1974. During the Stalin years, he was a supporter of so-called social realism, but as soon as political pressure began to wane, he abandoned his own published points of view. Internationally, he was very active as a member and deputy chairperson of the International Association of Art Critics. He organised exhibitions of Polish art abroad, among other places, at Art Biennale in Venice. After being dismissed from the position of director of the IS PAN as a result of political conflict with the management, he continued to work there, living in France on scholarships, giving lectures there about *correspondance des arts* during the Romantic Period, and publishing three books on the subject, two in Polish and one in French. From 1950–1970 he was the director of the Institute of the Art History at the University of Warsaw, where he regularly lectured. From 1966, he was member of the Polish Academy of Sciences. His last book *Polska droga do nowoczesności w sztuce* (*The Polish Road to Modernity in Art*), published in 1973, is proof that his views on art and the methods he applied were already, at that time, considered anachronistic. He believed in the romantic-patriotic ethos of national art and sought enduring values in it. Starzyński is today remembered by some as a demagogue of social realism, by others as a distinguished organiser of academic life during the communist years and above all as someone who helped others, often in difficult matters resulting from the political situation.

¹⁴³ Archiwum J. Starzyńskiego, J. Starzyński, *Wspomnienie o Michale Walickim*, mps.

¹⁴⁴ *The Two Art Histories. The Museum and the University*, ed. Ch. W. Haxthausen, Sterling and Francine Clark Art Institut, Williamstown, Massachusetts, Yale University Press, New Haven and London 1999.