

EWA MANIKOWSKA
INSTYTUT SZTUKI PAN

POLSKA HISTORIA SZTUKI A WIELKA WOJNA*

Zagadnienie Wielkiej Wojny jako odrębnego i zarazem ważnego okresu w rozwoju dyscypliny historii sztuki stało się w ostatnich latach ważnym tematem badawczym¹. W momencie wybuchu wojny w ochronę zagrożonych zabytków zaangażowali się spontanicznie lub w ramach zinstytucjonalizowanych akcji działający na co dzień w środowiskach uniwersyteckich, muzealnych czy konserwatorskich uczeni o już ustalonej renomie, ci stawiający dopiero pierwsze kroki, a także studenci, którzy nierzadko sami byli aktywnymi uczestnikami walk na froncie. Prowadzili oni również działalność naukową, która w wielu wypadkach miała charakter szczególny: wyrażając stanowisko narodowe i polityczne badacza, prowadzona była w ścisłej współpracy lub wręcz na zamówienie instytucji rządowych odpowiedzialnych za kreowanie oficjalnej propagandy. Jej rezultaty – publikowane zarówno w specjalistycznych rozprawach naukowych i czasopismach, jak i w poczytnych gazetach codziennych, popularnych broszurach, albumach, prezentowane na wystawach fotograficznych – skierowane były nie tylko do świata uczonych, ale do narodów zaangażowanych w konflikt i do całej społeczności międzynarodowej. Niezbędnym elementem tych różnorodnych publikacji była ilustracja (zazwyczaj fotograficzna), która nieraz trafniej niż słowo wyrażała jasny ideowy przekaz. Historycy sztuki, na równi z przedstawicielami innych nauk, byli uczestnikami i współtwórcami tak zwanego *Krieg der Geister* (wojny ducha), a ich aktywność należy rozpatrywać w kategoriach propagandy². W literaturze – dzięki prowadzonym w ostatnich latach badaniom Evonne Levy³, Christiny Kott⁴ i Michaeli Passini⁵ – w szczególności dobrze przeanalizowana została spektakularna polemika naukowa prowadzona za pośrednictwem wszelkich dostępnych środków przekazu między uczonymi francuskimi (Emile Mâle czy Henri Focillon) i niemieckimi (Paul Clemen, Wilhelm von Bode czy Otto Grautoff) o ustalonej międzynarodowej renomie.

* Artykuł ten powstał w ramach projektu *The Photographic Survey Movement and the Visualisation of Collective Cultural Identities in Europe at the Turn of the 20th Century*, realizowanego w latach 2012–2015 w Instytucie Sztuki PAN i finansowanego przez Fundację na Rzecz Nauki Polskiej (program POMOST Powroty Bis).

¹ Por. zwłaszcza międzynarodowe „rocznicowe” konferencje naukowe organizowane w ostatnich dwóch latach, m.in. *Mars & the Museum. European Museums during the First World War* (Berlin 18–19.09.2014); *Des combattants studieux durant la Grande Guerre: archéologues et historiens d’art au service du patrimoine* (Arles, 19–21.03.2015); *Apologeten der Vernichtung oder “Kunstschützer”?* *Kunsthistoriker der Mittelmächte im Ersten Weltkrieg* (Lipsk 8–9.04.2015).

² Odwołuję się tu do definicji propagandy zaproponowanej przez E. Levy, *Propaganda: a User’s Guide*, „Kritische Berichte”, 35, 2007, nr 3, s. 35–37. O zaangażowaniu naukowców w *Krieg der Geister* por. M. Górny, *Wielka wojna profesorów. Nauki o człowieku 1912–1923*, Instytut Historii PAN, Warszawa 2014 (tam dalsza bibliografia).

³ E. Levy, *The German Art Historians of World War I: Grautoff, Wichert, Weisbach and Brinckmann and the Activities of the Zentralstelle für Auslandsdienst*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 74, 2011, nr 3, s. 373–400.

⁴ Ch. Kott, *Préserver l’art de l’ennemi? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées, 1914–1918*, Peter Lang, Bruxelles 2006.

⁵ M. Passini, *La fabrique de l’art national. Le nationalisme et les origines de l’histoire de l’art en France et en Allemagne, 1870–1933*, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, Paris 2012, rozdz. *Histoire et historiens de l’art dans la Grande Guerre. Le gothique comme enjeu symbolique*, s. 190–228.

Artykuł ten jest przyczynkiem do zagadnienia polskiej historii sztuki w okresie Wielkiej Wojny. Zostaną w nim przedstawione podjęte w tym okresie wybrane projekty naukowe o różnym charakterze – *Ruiny Polski* Tadeusza Szydłowskiego⁶, *Zbiory polskie* Edwarda Chwalewika⁷ i Archiwum Ikonograficzne Bronisława Gembarzewskiego⁸. Punktem odniesienia będzie polemika prowadzona przez niemieckich i francuskich historyków sztuki, zarówno na arenie krajowej, jak i międzynarodowej, za pośrednictwem specjalistycznych publikacji i masowych środków przekazu oraz podejmowane przez nich strategie badawcze i propagandowe.

RUIINY WOJNY: OCHRONA ZABYTKÓW I PROPAGANDA

Zarzewiem francusko-niemieckiej debaty naukowej stały się zniszczenia, jakich doznały na froncie zachodnim uznane zabytki architektury, a zwłaszcza katedra w Reims i biblioteka w Lowanium, zbombardowane przez artylerię niemiecką już w pierwszych miesiącach światowego konfliktu. Powołana w Niemczech w październiku 1914 r. państwowa instytucja propagandy skierowanej za granicę – Zentralstelle für Auslandsdienst (Centralna Placówka Służby Zagranicznej) – zaangażowała utytułowanych niemieckich historyków sztuki, powierzając im zadanie usprawiedliwienia tych czynów oraz uspokojenia opinii międzynarodowej. Miała to być odpowiedź na skuteczną francuską akcję propagandową, w której Niemcy kreowani byli na barbarzyńców i niszczycieli kultury, a jej wydźwięk został wzmocniony przez szerokie rozpowszechnienie (prasa, pocztówki, broszury, wystawy) fotograficznych wizerunków zrujnowanych zabytkowych miast oraz pereł architektury.

Zniszczenia i ochrona zabytków stały się centralnym tematem, wokół którego koncentrowały się w tym okresie badania historyków sztuki. Rezultaty ich pracy uwiarygodniały forsowaną przez Niemców propagandę, zgodnie z którą zabytki na zajętych przez nich ziemiach na wszystkich frontach wojennych były opuszczone i zaniedbane i to dopiero za sprawą działalności niemieckich historyków sztuki i konserwatorów otoczone zostały niezbędną opieką, były konserwowane i opracowywane. Towarzyszyła temu zakrojona na wielką skalę działalność wydawnicza, a wytaczane argumenty i stosowane środki propagandowe były nieraz bardzo wymyślne. Dobrym przykładem jest tu ilustrowana monografia, przygotowana przez Otto Grautoffa na zamówienie Centralnej Placówki Służby Zagranicznej w 1915 r., zatytułowana *Kunstverwaltung in Frankreich und Deutschland*⁹. Zostały w niej sumiennie zestawione przedwojenne artykuły i noty słynnych francuskich przedstawicieli nauki i kultury, którzy wyrażali zaniepokojenie stopniem zaniedbania zabytków we Francji, z artykułami niemieckich badaczy opisującymi podjęte działania konserwatorskie na terenie frontu zachodniego, w warstwie ilustracyjnej zaś skonfrontowane zostały wizerunki zabytków zniszczonych przez Francuzów w okresie od XVII w. aż do czasów współczesnych z fotografiami ukazującymi działania ratownicze podjęte z niemieckiej inicjatywy na terytoriach francuskich i belgijskich (il. 1).

Najważniejszą odpowiedzią niemieckich historyków sztuki było ustanowienie Kunstschutz: w sierpniu 1915 r. przy Ministerstwie Spraw Wewnętrznych (Reichsamt der Inner) powołana została Komisja Sztuki, której celem było wzięcie pod ochronę zabytków na podbitych terytoriach objętych frontem wojennym oraz – w przypadku Francji i Belgii – identyfikacja i przygotowanie rewindykacji dzieł sztuki wywiezionych z terenów niemieckich w czasach wojen napoleońskich. Kunstschutz był znakomicie zorganizowanym i zinstytucjonalizowanym projektem prowadzonym wspólnie przez Niemcy i Austro-Węgry – obecnym na obu frontach, na wszystkich okupowanych ziemiach oraz przy teatrach walk. Zaangażowani w ten projekt historycy sztuki, archeolodzy, konserwatorzy nie tylko zabezpieczali uszkodzone zabytki i ich kompleksy, prowadzili planowe badania i inwentaryzacje, ale organizowali również cykliczne kongresy i konferencje poświęcone ochronie zabytków, a wyniki swoich prac rozpropagowywali za pośrednictwem publikacji. Najważniejszą z nich było niewątpliwie *Kunstschutz im Kriege*, dwutomowe, wypracowane edytorsko

⁶ T. Szydłowski, *Ruiny Polski. Opis szkód wyrządzonych przez wojnę w dziedzinie zabytków sztuki na ziemiach Małopolski i Rusi Czerwonej. Z 227 rycinami i mapką orjentacyjną*, Warszawa 1919.

⁷ E. Chwalewik, *Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w zestawieniu alfabetycznym według miejscowości*, Warszawa 1916.

⁸ Zob. przyp. 35.

⁹ Levy, *The German Art Historians...*, s. 380–381.



1. Bombardowanie katedry w Reims przez wojska niemieckie we wrześniu 1914

dzieło pod redakcją Paula Clemena (il. 2)¹⁰. Jego autorami byli niemieccy i austriaccy historycy sztuki i archeolodzy koordynujący działania związane z opieką nad zabytkami na wszystkich terytoriach kontrolowanych przez Niemcy. Ta zaplanowana na wielką skalę propagandowa publikacja, przygotowywana od samego początku istnienia zinstytucjonalizowanego *Kunstschutz*, została sfinansowana przez niemieckie Ministerstwo Spraw Zagranicznych i wydana w trzech wersjach językowych (niemieckiej, angielskiej i francuskiej) w 1919 r., w czasie negocjacji pokojowych w Paryżu.

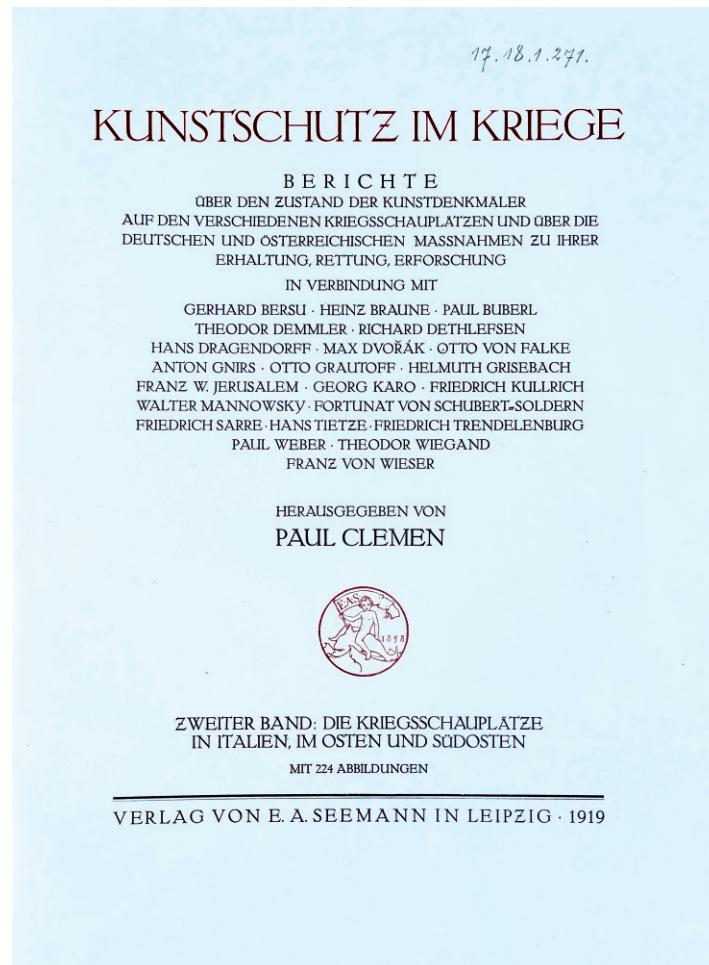
O ile pierwszy tom *Kunstschutz im Kriege* poświęcony był działalności niemieckich historyków sztuki i konserwatorów na froncie zachodnim i opierał się na wypracowanej już na samym początku wojny argumentacji na poparcie tez o zaniedbaniu dziedzictwa kulturowego we Francji i Belgii oraz o wielkim wkładzie niemieckiej nauki i państwa niemieckiego w ich badanie i ochronę, o tyle drugi tom – poświęcony frontowi południowemu i wschodniemu – miał już inny charakter. Po pierwsze autorzy forsowali tezę, że za zniszczeniami na tych terytoriach stały państwa ententy, po drugie podkreślali rolę *Kunstschutz* nie tylko w uratowaniu i ochronie bezcennych elementów dziedzictwa, ale – jak w przypadku ziem dawnego Imperium Rosyjskiego – również w ich odkryciu i opracowaniu. Tym samym *Kunstschutz* było też ważnym elementem taktyki Niemiec na terytoriach dawnej Rzeczypospolitej¹¹.

W drugim tomie *Kunstschutz im Kriege* – podobnie jak w przypadku Francji i Belgii – opisano sprawnie działającą i świetnie zorganizowaną machinę opartą na współpracy urzędów niemieckich i austriackich, kierowaną przez znaczących historyków sztuki i konserwatorów państw centralnych. Zaangażowane w akcje dokumentacyjne i ratunkowe lokalne społeczne i naukowe organizacje narodowe oraz działający w ich ramach badacze i aktywiści jawią się jako współpracownicy z rozmachem zakreślonego projektu, który sterowany był z Wiednia i Berlina oraz finansowany przez rządy Niemiec i Austrii. Stąd na przykład prowadzona przez Tadeusza Szydłowskiego w latach 1915–1918 akcja ochrony zagrożonych przez działania wojenne zabytków na terenach Galicji i tych pozostających pod wspólną niemiecko-austriacką administracją Generalnego Gubernatorstwa Lubelskiego opisana jest jako element składowy *Kunstschutz*. Rozdział *Kunstschutz im Kriege* poświęcony tym terytoriom oparty jest niemal wyłącznie na materiałach zebranych przez Szydłowskiego, wykorzystane są w nim zdjęcia (bez powołania się na autorstwo), które zostały wykonane podczas wypraw inwentaryzacyjnych (il. 3) oraz zebrane w wyniku prowadzonych kwerend. Jednak to nie Szydłowski, lecz przewodniczący Centralnej Komisji, Fortunat von Schubert-Soldern, jest autorem tekstu¹².

¹⁰ *Kunstschutz im Kriege. Berichte über den Zustand der Kunstdenkmäler auf den Verschiedenen Kriegsschauplatzen und über die deutschen und österreichischen Massnahmen zu ihrer Erhaltung, Rettung, Erforschung*, hrsg. P. Clemen, E.A. Seemann, Leipzig 1919.

¹¹ Por. wstęp do tego wciąż czekającego na opracowanie zagadnienia B. Störtkuhl, *Art Historiography during the World War I. Kunstschutz and Reconstruction in the General Government of Warsaw*, „Kunstideaduslikke Uurimusi”, 23, 2014, nr 3–4, s. 157–181.

¹² F. von Schubert-Soldern, *Kunstdenkmäler und Denkmalpflege im Generalgouvernement Lublin und Galizien*, [w:] *Kunstschutz und Kriege...*, Bd. 2, s. 127–136.



2. Strona tytułowa drugiego tomu *Kunstschutz im Kriege*, red. P. Clemen, Leipzig 1919

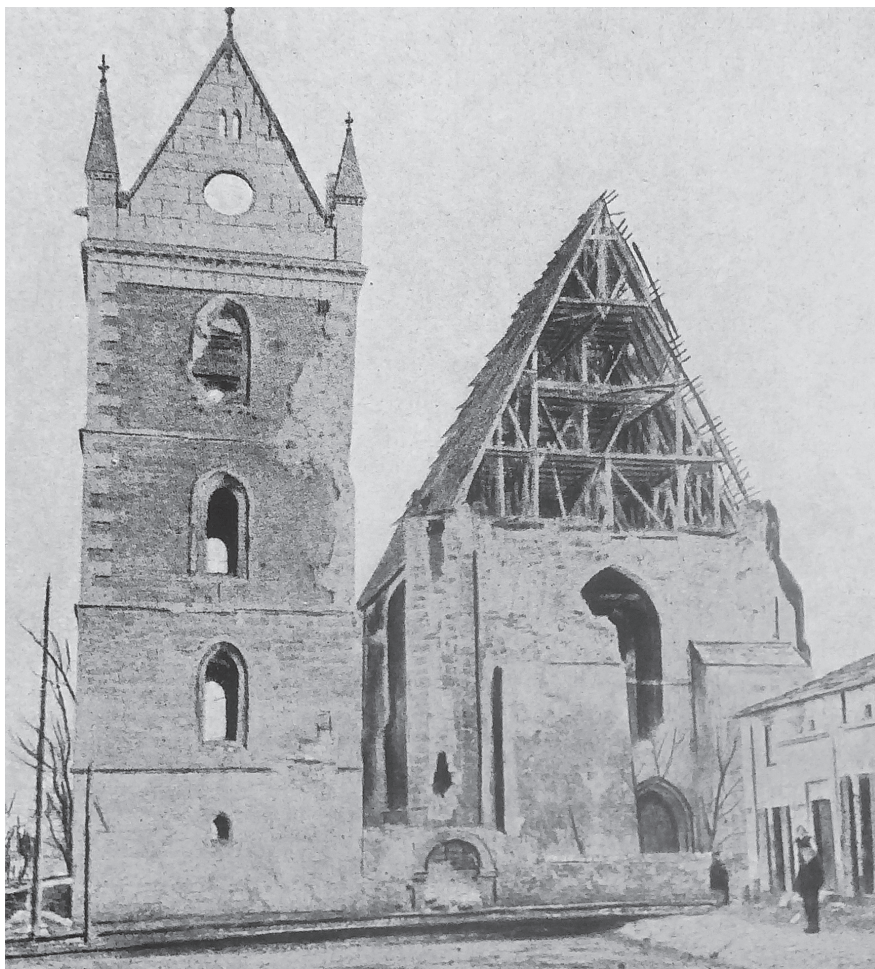
Szydłowski niewątpliwie musiał konsultować szczegóły swojej akcji z Centralną Komisją, do jej władz zwracał się też wielokrotnie z prośbą o pośrednictwo w Ministerstwach Wyznań i Oświaty oraz Finansów¹³. Ponadto, na życzenie Komisji, w październiku 1915 r. spotkał się w Warszawie z Pauliem Clemenem – „mózgiem” projektu *Kunstschutz* – w celu koordynacji podejmowanych działań¹⁴. Prowadzona przez Szydłowskiego korespondencja z Karolem Lanckorońskim pokazuje jednak, że akcja była permanentnie niedofinansowana, jej powodzenie opierało się przede wszystkim na determinacji Szydłowskiego oraz na skuteczności organizowanych kwest (prowadzonych wśród przedstawicieli arystokracji i finansjery podczas otwartych wykładów), a za zniszczenia i grabież zabytków odpowiadała nie tylko armia rosyjska, również wojska austriackie i niemieckie miały w tym swój udział.

Szydłowski musiał niewątpliwie otrzymać z Centralnej Komisji oraz od Paula Clemena szczegółowe zalecenia zbierania materiałów dokumentacyjnych i fotografii, które mogłyby być wykorzystane w planowanych opracowaniach naukowych i propagandowych. Zarazem przygotowywał własną publikację, w której chciał przedstawić plon swoich prac, to jest opisać i zilustrować szkody i zniszczenia, jakie polskie zabytki i dzieła sztuki doznały w wyniku działań wojennych. Pod koniec 1918 r. bezskutecznie usiłował uzyskać za pośrednictwem Centralnej Komisji fundusze na jej wydanie¹⁵, a projekt ostatecznie udało się zrealizować w nowej rzeczywistości politycznej dzięki subsydiom starych/nowych instytucji lokalnych – Wydziału Sztuki

¹³ W 1915 r. wnioskował on o przyznanie 250 000 koron. O kulisach tego projektu por. korespondencja między Tadeuszem Szydłowskim a Karolem Lanckorońskim, Kraków, Archiwum PAN-PAU, Zespół Karolina Lanckorońska K-III-150 [dalej cyt.: Kraków, Archiwum PAN-PAU].

¹⁴ T. Szydłowski do K. Lanckorońskiego, Kraków 2 października 1915, Kraków, Archiwum PAN-PAU, list nr 3. Clemen przybył do Warszawy, by zorganizować *Kunstschutz* na nowych terytoriach znajdujących się pod administracją Niemiec.

¹⁵ T. Szydłowski do K. Lanckorońskiego, Kraków 24 października 1918, Kraków, Archiwum PAN-PAU, list nr 20.



3. Wislica, fotografia T. Szydłowskiego zamieszczona w drugim tomie *Kunstschutz im Kriege*

i Kultury Tymczasowej Komisji Rządzącej oraz Wydziału Krajowego we Lwowie¹⁶. Książka ukazała się w tym samym czasie co *Kunstschutz im Kriege*, a już samo powierzchowne porównanie obu dzieł wskazuje na daleko idące pokrewieństwa: podobny format, objętość, liczba ilustracji opartych na fotografiach i znaczące zestawienia zniszczonych zabytków z ich stanem sprzed wojny (il. 4–5, 6–7), podobna typografia, a nawet analogicznie zaprojektowana strona tytułowa (il. 8). Choć książka Szydłowskiego – zarówno w warstwie edytorskiej, ilustracyjnej, jak i treściowej – znakomicie operowała konwencjami propagandy opartej na *Kunstschutz*, to jej przekaz nie tylko był inny, ale w wielu miejscach podważał wizerunek niemieckich *Kulturträgerów* na froncie wschodnim, tak skutecznie wykreowany w *Kunstschutz im Kriege*. Już sam tytuł – *Ruiny Polski* – przesunął akcent z ochrony, odbudowy i badań, wpisanych w misję niemiecką, na opisywane zniszczenia krajobrazu kulturowego – zdaniem Szydłowskiego najbardziej dotkliwe w całej Europie – za które odpowiedzialne były wszystkie strony konfliktu, a tym samym również państwa centralne.

Praca Szydłowskiego – tak jak *Kunstschutz im Kriege* – ukazała się w momencie, w którym w Paryżu decydował się kształt przyszłej politycznej mapy Europy, a reprezentanci poszczególnych państw i narodów w prowadzonych negocjacjach wysuwali wszelkie dostępne argumenty, w tym i te związane z zabytkami i dziedzictwem kulturowym. Ponadto należy pamiętać, że negocjacje dotyczyły również kwestii rewidacji i odszkodowań za wyrządzone szkody, zarówno jeśli chodzi o infrastrukturę gospodarczą, jak i dziedzictwo kulturowe.

Propagandowe znaczenie tego typu wydawnictw co *Ruiny Polski*, które na pierwszy plan wysuwały problem zniszczonych zabytków, było nie do przecenienia. W 1918 r. Namiestnikowski Komitet Ratunkowy we Lwowie przygotowywał się do wydania *Albumu szkód wojennych Galicji*, który miał być poświęcony

¹⁶ Szydłowski, *op. cit.* (zob. przyp. 6).



4. Wiślica, fotografia w: T. Szydlowski, *Ruiny Polski*, Warszawa 1919



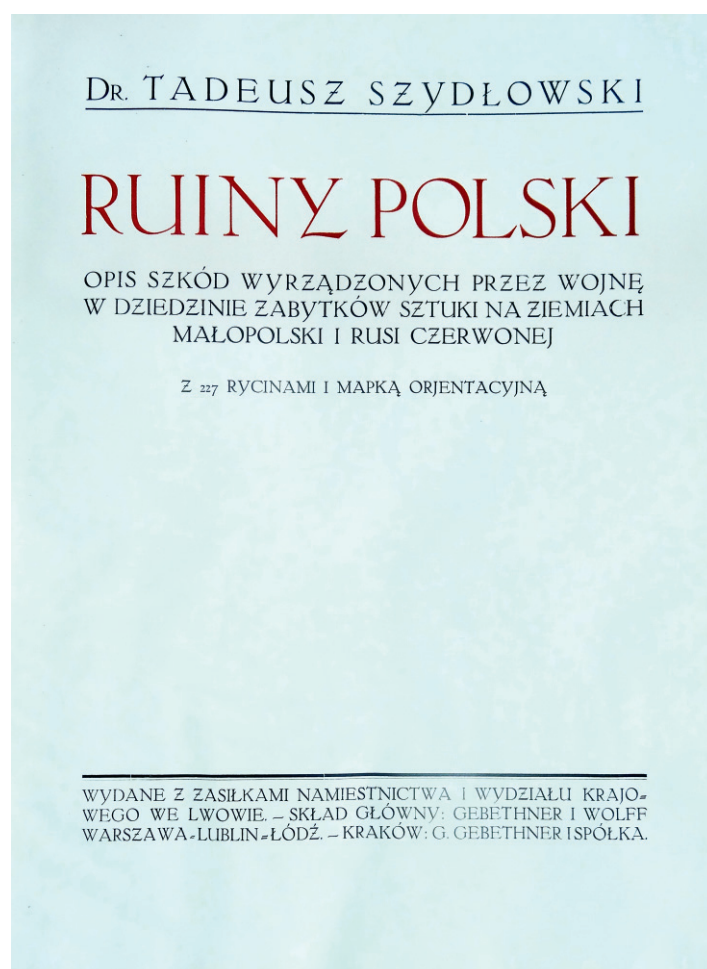
5. Wiślica, fotografia w: T. Szydlowski, *Ruiny Polski*, Warszawa 1919



6. Sękowa, fotografia w: T. Szydlowski, *Ruiny Polski*, Warszawa 1919



7. Sękowa, fotografia w: T. Szydłowski, *Ruiny Polski*, Warszawa 1919



8. Strona tytułowa T. Szydłowski, *Ruiny Polski*, Warszawa 1919

przede wszystkim opisowi strat w obiektach zabytkowych: kościołach, dworach, cerkwiach, synagogach, a także w bibliotekach, archiwach, zbiorach artystycznych¹⁷. Album miał się ukazać w dużym nakładzie 10 000 egzemplarzy w czterech równoległych wersjach językowych (polskiej, francuskiej, niemieckiej i ukraińskiej), co wskazuje, jaką wagę przywiązywano do znaczenia propagandowego tej inicjatywy. Co ważne, gdy w listopadzie 1918 r., w związku z wybuchem polsko-ukraińskiego konfliktu zbrojnego o Lwów, inicjator przedsięwzięcia – Namiestnikowski Komitet Ratunkowy – musiał zawiesić swoją działalność, wydanie *Albumu* powierzono nowo powołanemu Ministerstwu Kultury i Sztuki. Mieczysław Orłowicz, od początku *spiritus movens* tego przedsięwzięcia, planował wówczas rozszerzenie zakresu *Albumu* o ziemie całej Polski, a więc o wszystkie terytoria dawnej Rzeczypospolitej, których przyszły los decydował się wówczas zarówno w Paryżu, jak i na froncie.

Choć *Ruiny Polski* ukazały się tylko w jednej wersji językowej, a *Albumu* w ogóle nie udało się wydać, to zebrane do obu opracowań materiały i fotografie, a także forsowana w nich propaganda stały się cenną podstawą prac dwóch wydziałów rewindykacyjnych, które utworzono pod kierunkiem Mariana Morelowskiego przy polskim Biurze Prac Kongresowych w Paryżu¹⁸. Oba inicjatyw nie sposób tym samym rozpatrywać osobno, a tym bardziej oddzielać ich charakteru naukowego, ściśle związanego z ochroną i inwentaryzacją zabytków, od wpisanej w nie od początku funkcji politycznej i propagandowej. Te dwa projekty musiały być ściśle ze sobą powiązane i prowadzone równoległe: cechują je te same założenia, użyty język propagandy czy znaczenie przypisane fotografiom, oba oparte były na tych samych wyprawach ratunkowych i tworzonych na ich podstawie dokumentacjach. Szydłowski we wstępie do *Ruin Polski* wspomina, iż korzystał między innymi z materiałów dotyczących Galicji Środkowej dostarczonych mu przez Orłowicza, zebrane przez niego dokumentacje i fotografie, wraz z tymi skompletowanymi przez „kilku fotografów specjalnie objeżdżających Galicję”, miały zaś stać się podstawą *Albumu*.

ZBIORY POLSKIE:

HISTORIA SZTUKI I WYZNACZANIE GRANIC POLITYCZNYCH

Tadeusz Szydłowski od lipca 1915 r. aż do grudnia 1917 r. regularnie przedstawiał sprawozdania ze swoich podróży dokumentacyjnych i ratunkowych po Galicji i Królestwie Polskim na posiedzeniach Komisji do badania historii sztuki Akademii Umiejętności. Jego referaty zdominowały organizowane w czasie wojny zebrania Komisji¹⁹ – powszechnie uznawanej za najważniejszą ponadzaborową instytucję naukową zajmującą się badaniami z dziedziny historii sztuki. Opracowania Szydłowskiego należy więc uznać za znamienne dla charakteru dyscypliny oraz znaczące dla jej rozwoju w tym okresie. Ich analiza pokazuje inny – pozornie daleki od polityki i propagandy – wymiar badań wychodzących od *Kunstschutz*.

Referaty Szydłowskiego były przemyślane i wypracowane w najdrobniejszych szczegółach. Co ważne, nie ma w nich żadnych odniesień do związków z austriacko-niemieckim projektem *Kunstschutz*, a wzmianki o zniszczeniach i podejmowanych interwencjach zdają się pretekstem dla głównej narracji, której celem jest szczegółowa analiza wybranych zabytków dokładnie zbadanych przez Szydłowskiego podczas podróży ratunkowych. Gotyckie kościoły w Szczepanowie i Radłowie, renesansowe zamki na terenach dawnego województwa ruskiego, klasztory cystersów w Jędrzejowie i Koprzywnicy oraz kolegiata w Wiślicy: w swoich referatach Szydłowski dokonał przemyślanego wyboru najbardziej reprezentatywnych polskich zabytków, a niektórym z nich (Wiślica, Szczepanów, Radłów) poświęcił bogato ilustrowane minirozprawy. Jego opracowania stanowiły kontynuację głównego nurtu badań Komisji – opisanie najważniejszych elementów polskiego materialnego dziedzictwa kulturowego (w szczególności zabytków architektury), wykazanie ich bliskich związków z uznanymi zabytkami zachodnioeuropejskimi (zwłaszcza wysoko cenione budowle i dzieła sztuki z epoki średniowiecza i renesansu) lub ich wyjątkowych, specyficznych dla regionu cech (np. architektura drewniana). Ratunkowe wyprawy Szydłowskiego mogą wręcz być uznane za kontynuację podróży inwentaryzacyjnych podejmowanych w poprzednich dziesięcioleciach przez członków Komisji – Władysława Łuszczkiewicza

¹⁷ M. Orłowicz, O „Album szkód wojennych Polski”, „Głos Narodu”, 11 lutego 1919, nr 30.

¹⁸ List Mariana Morelowskiego do Ignacego Dembowskiego, Warszawa 27 marca 1919, Kraków, Archiwum Państwowe, WR 4, poszyt do *zalatwienia*, bn.

¹⁹ Por. *Sprawozdania z posiedzeń Komisji Historii Sztuki za czas od 1 stycznia 1914 do 31 grudnia 1921*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, 1922.

i jego studentów, czy Adolfa Szyszko-Bohusza współpracującego ściśle z Marianem Sokołowskim – a jego referaty mogą być zestawione z monumentalnymi rozprawami będącymi plonem tych podróży.

Na takiej narracji opierają się również *Ruiny Polski*. Oczywiście, Szydłowski dużo miejsca poświęcił historii zniszczeń, mocno podkreślił fakt naruszenia przez wszystkie strony walczące traktatów międzynarodowych, ponadto za pośrednictwem fotografii ukazał rozmiary strat w dziedzictwie kulturowym, jego książka jednak powinna być przede wszystkim uznana za ambitną syntezę dziejów polskiej architektury. W kolejnych rozdziałach Szydłowski zbudował narrację opartą na chronologii i gatunku, w pierwszym opisując romańskie i gotyckie kościoły, następnie najcenniejsze zabytki z epoki renesansu, kościoły barokowe, nowożytną architekturę pałacową, urbanistykę i specyficzną dla regionu Galicji drewnianą architekturę cerkwi i synagog. Ta ostatnia, co ważne, jest wedle autora ściśle powiązana ze sztuką i kulturą polską, odzwierciedlając w pełni cechy stylistyczne i gatunkowe wypracowane w staropolskiej architekturze drewnianej. Szydłowski tym samym wpisał dzieje architektury Galicji w usankcjonowaną przez zachodnich historyków sztuki chronologię rozwoju sztuki zachodnioeuropejskiej, zarazem podkreślając wyjątkowość i unikatowość niektórych jej wytworów.

Taki, a nie inny kształt *Ruin Polski* nie może być interpretowany wyłącznie jako odzwierciedlenie naukowej linii przyjętej przez Komisję, której głównym celem było opracowanie wedle światowych standardów najważniejszych polskich zabytków, a co za tym idzie: powiązanie sztuki polskiej z zachodnią²⁰. Ważnym elementem francusko-niemieckiej „wojennej” debaty oraz stosowanej przez jej uczestników retoryki było zagadnienie wyższości cywilizacyjnej narodów, której najpełniejszym odzwierciedleniem miały być wytwory sztuki. Wydana w 1917 r. *L'art allemand et l'art français du Moyen Âge* Émile'a Mâle'a, będąca zbiorem artykułów tego jednego z najbardziej uznanych ówczesnych mediewistów, które ukazywały się od końca 1914 r. w „Revue de Paris”, jest tu znakomitym przykładem. Zniszczone katedry gotyckie na froncie zachodnim stały się pretekstem do rozprawienia się z mitem o twórczym wkładzie narodu niemieckiego w rozwój cywilizacji i kultury europejskiej. Mâle udowodniał, że styl gotycki w architekturze i sztuce jest wytworem francuskim, a rozwój gotyku w Niemczech miał wyłącznie charakter repetycyjny. Tym samym, poprzez naukową analizę rozwoju gotyku w Niemczech i Francji forsował tezę o odwiecznej niemieckiej niższości cywilizacyjnej i artystycznej²¹. Współczesny wandalizm tego narodu (dwa eseje poświęcone są zniszczeniom katedr w Reims i Soissons) stał się więc asumptem do szerszych rozważań nad wkładem narodów i państw w rozwój cywilizacji zachodniej oraz do udanej próby „nacionalizacji” zabytków i stylów artystycznych²².

Ścisły związek z cywilizacją zachodnią i analiza zabytków przez pryzmat narodowy – te dwie kategorie są kluczowe dla właściwej interpretacji zarówno *L'art allemand et l'art français du Moyen Âge*, jak i *Ruin Polski*. O ile jednak Mâle usiłował udowodnić cywilizacyjny prymat Francji, o tyle celem Szydłowskiego było po pierwsze powiązanie opisywanych ziem z mapą zasięgu sztuki zachodniej, po drugie wyabstrahowanie polskich zabytków z wieloetnicznego krajobrazu kulturowego Galicji. Tak jasno sformułowany przekaz również wspierał polskie starania niepodległościowe i był zbieżny z linią polityczną przyjętą przez polską delegację podczas rokowań pokojowych w Paryżu. Dołączona do książki mapa ukazywała opisywane terytoria wedle podziału administracyjnego sprzed 1772 r., a więc w granicach forsowanych przez Eugeniusza Romera już w 1916 r. w propagandowym *Geograficzno-statystycznym atlasie Polski*, a następnie na mapach przygotowywanych przezeń jako egzemplifikacja polskiego stanowiska na konferencji w Paryżu²³. Forsowana w *Ruinach Polski* „cywilizacyjna” propaganda była ponadto zgodna z jedną z linii argumentacyjnych Biura Prac Kongresowych.

Wśród licznych map wykonanych przez Eugeniusza Romera w Paryżu znalazły się dwie odnoszące się do kultury i zabytków: mapa rozmieszczenia polskich ośrodków drukarskich oraz miejsc polskich zbiorów historycznych, artystycznych, naukowych i bibliotecznych (il. 9)²⁴. Obie odnosiły się do lat 1794–1913

²⁰ Por. E. Manikowska, *Archiwa wizualne dziedzictwa kulturowego: problemy i metody badawcze*, [w:] *Archiwa wizualne dziedzictwa kulturowego. Archeologia, etnografia, historia sztuki*, red. E. Manikowska, I. Kopania, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2014, s. 24–25.

²¹ Passini, *op. cit.*, s. 198.

²² *Ibidem*, s. 199–210.

²³ Por. Górny, *op. cit.*; S. Seegel, *Mapping Europe's Borderlands: Russian Cartography in the Age of Empire*, University of Chicago Press, Chicago 2012, s. 267–280.

²⁴ Wydane jako aneks do broszury E. Romer, *Études de civilisation comparée (Polonais, Ruthènes et Allemands)*, Henri Barrère, Paris [1920].



9. Eugeniusz Romer, *Biblioteki, muzea i kolekcje polskie*, mapa

i były oparte na dogłębnym badaniach. Ta – interesująca nas tu szczególnie – z rozmieszczeniem kolekcji i muzeów stanowiła kartograficzne przeniesienie spisu sporządzonego przez historyka książki i bibliofila, Edwarda Chwalewika²⁵. *Zbiory polskie*, wydane po raz pierwszy w formie broszurowej w 1916 r., są, podobnie jak *Ruiny Polski*, pracą oddającą specyfikę badań nad dziedzictwem kulturowym w czasie Wielkiej Wojny. Celem publikacji, która oparta była na szerokiej kwerendzie źródłowej, było z jednej strony przedstawienie bezcennych polskich kolekcji, które w sytuacji wojennej w każdej chwili mogły zostać zniszczone lub rozgrabione, z drugiej – zaświadczenie kulturalnego bogactwa będącego wytworem polskiego społeczeństwa.

Na podstawie *Zbiorów polskich* Romer zaznaczył w granicach dawnej Rzeczypospolitej miejscowości, w których znajdowało się co najmniej pięć kolekcji polskich. Pod tym terminem, za Chwalewikiem, rozumiane były zbiory stworzone przez Polaków – prywatne i instytucjonalne – również te, które znajdowały się pod administracją państw zaborczych. Mapa została wykonana wedle schematu pozostałych map, które Romer przygotowywał w Biurze Prac Kongresowych, odzwierciedlała zarazem najważniejsze argumenty podnieszone przez polską delegację w Paryżu: historyczno-polityczny (granice dawnej Rzeczypospolitej), etniczny (rozmieszczenie populacji polskiej) oraz geograficzny (główne rzeki jako naturalne szlaki komunikacyjne łączące ziemie wszystkich trzech zaborów)²⁶. Obie mapy wprowadzały nowy – „cywilizacyjny” – argument: „książka jest pierwszorzędnym dokumentem, który pozwala dostrzec twórczy aspekt polskiej kultury, a rozmieszczenie miejsc produkcji książki oraz bibliotek, kolekcji starożytności i sztuki oraz wszelkiego rodzaju muzeów ukazuje zasięg polskiej cywilizacji i potwierdza słuszność polskich żądań terytorialnych”²⁷.

²⁵ Chwalewik, *op. cit.* (zob. przyp. 7).

²⁶ Romer, *op. cit.*, s. 42–43.

²⁷ *Ibidem*, s. 40.

LA POLOGNE IMMORTELLE:
HISTORIA SZTUKI I LEGITYMIZACJA POLSKICH ASPIRACJI NIEPODLEGŁOŚCIOWYCH

Naukowy i propagandowy spór między francuskimi i niemieckimi historykami sztuki koncentrował się na udowodnieniu cywilizacyjnej i kulturowej wyższości własnego narodu. Niekiedy jednak sięgano po argumenty nowe, biorąc na warsztat sztukę i kulturę innych europejskich regionów. Znamienny jest tu cykl numerów specjalnych, „wojennych”, jednego z ważniejszych francuskich czasopism naukowych, „L’art et les artistes”²⁸. Były to starannie przygotowane i przemyślane numery tematyczne, poświęcone zniszczonym zabytkom francuskim, regionom na froncie zachodnim szczególnie dotkniętym przez wojnę, wreszcie sztuce krajów sprzymierzonych (Rosja) i narodów, które w toczącym się konflikcie widziały szansę na odzyskanie niepodległości (Polska, Serbia, Rumunia, Wenecja). W ich powstanie zaangażowani zostali zarówno uznani francuscy historycy i krytycy sztuki, jak i wybitni reprezentanci kosmopolitycznego paryskiego świata sztuki i kultury.

Numer polski – *La Pologne Immortelle*²⁹ – był pierwszym, który wprowadzał nowe wątki w dyskusji do tej pory skoncentrowanej na „męczeństwie” zabytków francuskich i belgijskich oraz niemieckim „barbarzyństwie”. Przygotowany został przez blisko ze sobą związanych Henryka Sienkiewicza, Jana Stykę, Maurice’a Maeterlincka i Kazimierza Daniłowicza-Strzelbickiego³⁰. Do napisania głównego artykułu poświęconego sztuce polskiej – *L’art du moyen âge et de la renaissance en Pologne* – zaangażowany został historyk sztuki Louis Réau, który przed wojną pełnił funkcję pierwszego dyrektora założonego w 1911 r. Instytutu Francuskiego w Petersburgu³¹. Numer, podobnie jak cała „wojenna” seria czasopisma oraz propagandowe publikacje poruszające problematykę sztuki i zabytków, operował w równej mierze tekstem i ilustracją. Ponadto, posługiwał się podobną retoryką i w nowym kontekście kulturowym podejmował tematy i argumenty przewijające się w poprzednich numerach specjalnych. Stąd Maeterlinck określił Polskę jako naród męczeński i ukrzyżowany oraz zestawił go z Belgią, twierdząc, że to właśnie te dwa narody najbardziej ucierpiały podczas toczącej się wojny³². Sienkiewicz przeciwstawił zaś duch narodu polskiego i cechujący go humanizm duchowi narodu germańskiego pod bierzmem pruskim, który uznał za pozbawiony bazy moralnej³³. Analogicznie: Réau określił katedrę na Wawelu mianem polskiej Reims, a w naukowym sporze o narodowość Wita Stwosza przyznał rację polskim badaczom³⁴. Prezentując polską sztukę i kulturę, „L’art et les artistes” zarazem wyrażnie wspierał niepodległościowe aspiracje polskiego narodu. Dyskurs prowadzony był więc na dwóch przenikających się poziomach. Z jednej strony cztery eseje rysowały panoramę polskiej sztuki na tle kultury i cywilizacji zachodnioeuropejskiej, w szczególności francuskiej, z drugiej – krótkie mesjanistyczne przedśłowia Sienkiewicza i Maeterlincka, powiązane z umieszczonym w posłowniu tłumaczeniem fragmentu *Przedświtu* Zygmunta Krasińskiego, miały charakter szerszy, poświęcone były narodowi i nieśmiertelności jego ducha.

ARCHIWUM IKONOGRAFICZNE:
UNIwersALIZM JĘZYKA WIZUALNEGO

Niezwykle ważnym aspektem *La Pologne Immortelle* były ilustracje. Występowały one zarówno jako integralna część tekstów, jak i jako oddzielny przekaz obrazowy, który podkreślał tezy tej publikacji. Za mocne argumenty wizualne należy uznać między innymi okładkę ozdobioną barwną reprodukcją godła Królestwa Polskiego (*Les armes de la Pologne*) oraz cytatem z *Konrada Wallenroda* (il. 10), drzeworyt dwutonowy Jacques’a Beltranda z portretem Adama Mickiewicza dołączony do 55 luksusowych egzemplarzy numeru czy umieszczone na pierwszych stronach dwie tablice z reprodukcjami krucyfiksu Wita

²⁸ Pokróćce omawia go, poświęcając jednak wyłącznie uwagę numerom skoncentrowanym na zabytkach zniszczonych na froncie zachodnim, Michaela Passini, *op. cit.*, s. 215–217.

²⁹ *La Pologne Immortelle*, „L’art et les artistes”, Seconde Série de Guerre no 1, 1916, nr 3.

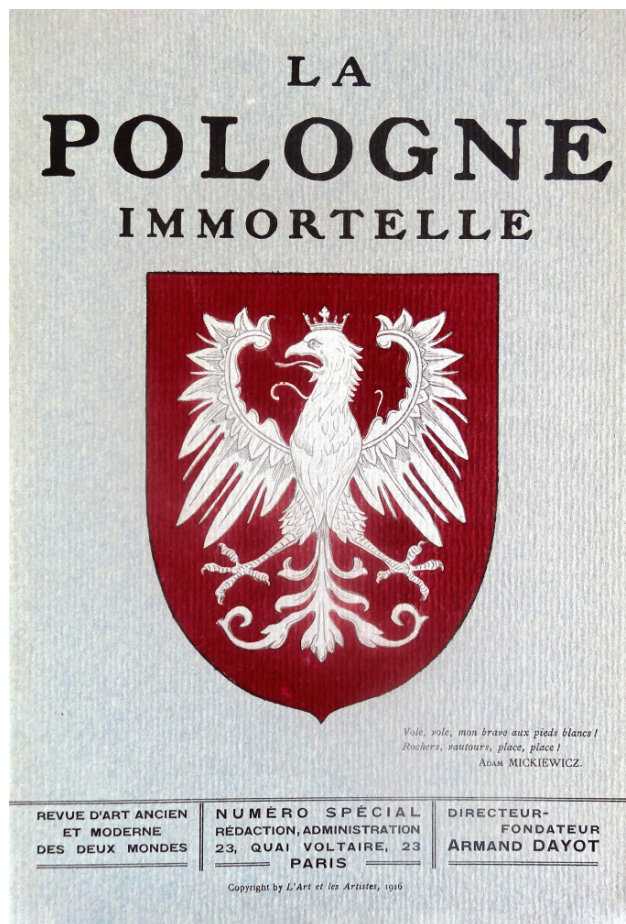
³⁰ O polskim środowisku politycznym i naukowym w Paryżu w tym okresie por. W. Ślaskowski, *Opinia publiczna we Francji wobec sprawy polskiej w latach 1914–1918*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976.

³¹ O. Medvedkova, „Scientifique” ou „intellectuel”? Louis Réau et la creation de l’Institut français de Saint-Petersbourg, „Cahiers du Monde Russe”, 43, 2002, nr 2–3, s. 411–422.

³² M. Maeterlinck, *A la Pologne*, [w:] *La Pologne Immortelle*, s. 5.

³³ H. Sienkiewicz, *L’idée de la Patrie*, [w:] *La Pologne Immortelle*, s. 3–4.

³⁴ L. Réau, *L’art du moyen âge et de la renaissance en Pologne*, [w:] *La Pologne Immortelle*, s. 6 i 10.



10. Okładka *La Pologne Immortelle*, „L’art et les artistes”, 1916, nr 3

Stwosza z kościoła Mariackiego (na podstawie fotografii Ignacego Kriegera) i ołtarza z cudownym obrazem Matki Boskiej na Jasnej Górze (według fotografii Stanisława Trzcńskiego). Za pomocą 154 rycin reprodukcyjnych (opartych na fotografiach, rycinach i rysunkach) prowadzony był ten sam złożony dyskurs poświęcony narodowi i jego sztuce. Wizerunki polskich dzieł sztuki wyrastających z kultury zachodu i ściśle z nią powiązanych (m.in. wybór zdjęć słynnych krakowskich dzieł Wita Stwosza i Wawelu Kriegera) oraz tych, które były przykładem swoistego i niepowtarzalnego stylu narodowego (m.in. reprodukcje fotografii typów ludowych, rysunków pisanek i przykładów architektury oraz rzemiosła ludowego) zostały przeplecione z reprodukcjami wielkich dziewiętnastowiecznych obrazów o tematyce patriotycznej (m.in. Wyspiański, Matejko, Styka). Ilustracje oraz ich dobór oddawały i wzmacniały zawarte w tekstach niuanse i ich wielowarstwowość. Przykładowo, otwierająca czasopismo reprodukcja krucyfiksu Wita Stwosza była zarazem naukową ilustracją (zgodną z najwyższymi standardami reprodukcji fotograficznej) arcydzieła klasy europejskiej, niepodważalnym argumentem na rzecz polskich korzeni artysty, do którego niemieccy historycy sztuki rościli sobie prawa, jak i symboliczną alegorią męczeństwa narodu polskiego. Tablice z typami ludowymi obrazowały wyjątkowość kultury polskiej (charakterystyczne tylko dla tego regionu stroje ludowe) i jej uniwersalizm (naukowy język fotografii jako podstawa rycin). Ponadto, zarówno sam dobór ilustracji, jak i wypracowana w każdym szczególe typografia sprawiły, że *La Pologne Immortelle* stała się integralną częścią „wojennego” cyklu wydawanego przez „L’art et les artistes”, na pierwszy rzut oka niczym nie różniąc się od numerów poświęconych Belgii, Alzacji czy Lille.

Propagandowe i naukowe znaczenie przypisane językowi wizualnemu odzwierciedlone jest w wielkich wojennych projektach badawczych, które opierały się na ilustracji. Jednym z najważniejszych przedsięwzięć tego rodzaju było niewątpliwie zainicjowane w Warszawie u progu Wielkiej Wojny Archiwum Ikonograficzne. W 1914 r. Bronisław Gembarzewski, przyszły założyciel Muzeum Wojska Polskiego i pierwszy dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, otrzymał z Kasy im. Mianowskiego środki na realizację unikatowego

projektu naukowego – Archiwum Ikonograficznego do historii kultury polskiej (dalej: Archiwum Ikonograficzne)³⁵. Jego celem było „zapoczątkowanie badań metodycznych nad zabytkami ikonograficznymi i rzeczowymi dawnej Polski” poprzez gromadzenie i usystematyzowanie „kopii fotograficznych i rysunkowych z dawnych zabytków, ilustrujących zewnętrzną stronę życia polskiego”³⁶. W samym założeniu Archiwum Ikonograficzne było projektem zarazem dokumentacyjnym i badawczym. Rysunki i fotografie miały być wykonywane wedle ścisłych instrukcji, a następnie organizowane w system oparty na szczegółowych kategoriach oraz na chronologii. Tak uporządkowane archiwum miało stać się podstawą wielorakich badań i publikacji specjalistycznych oraz popularnonaukowych, opartych na ilustracji: encyklopedii, atlasów, szczegółowych monografii, wzorników itp. Aspekt publikacyjny wpisany był w założenia projektu: zbierany materiał miał być sukcesywnie wydawany w formie cyklicznych zeszytów z tablicami, a jego nazwa była zarazem tytułem tak zaplanowanej serii. Mimo niestabilnej i zmiennej rzeczywistości politycznej w 1918 r. zbiór ten liczył już około 11 000 dokumentów ikonograficznych, które do końca istnienia pracowni stanowiły jego najliczniejszy i najważniejszy zrąb.

Na pozór naukowy i dokumentacyjny projekt Archiwum Ikonograficznego miał w zamierzeniu pełnić podobne funkcje propagandowe, społeczne i narodowe do wspomnianych wcześniej badawczych i publikacyjnych inicjatyw wojennych. Jednym z najważniejszych zadań było wprowadzenie za pośrednictwem ilustracji wytworów polskiej sztuki i kultury do szerszego naukowego dyskursu poświęconego cywilizacji zachodniej: „W wielkich wydawnictwach obcych, dających obraz historii kultury powszechnej, dział polski jest albo pominięty zupełnie albo przedstawiony niedostatecznie, a wynika to nie zawsze z nieprzychylnego dla Polski stanowiska redakcji, lecz najczęściej z braku odpowiedniego materiału. [...] Czy czytelnikowi europejskiemu, spostrzegającemu tę naszą nieobecność w wydawnictwie, nie nasuwa się myśl, że naród, choć mieszkający na wielkich obszarach między narodami Zachodu i Wschodu Europy, których wspaniała kultura jest tak bogato ilustrowana w wydawnictwie, sam jeden, nie posiadając rzekomo nic odrębnego, rodzimego, był istotnie jakimś dziwolągiem, tworem pasożytniczym, którego barbarzyństwo usprawiedliwia jego zabór, rozczłonkowanie [...]”³⁷. Słowa Bronisława Gembarzewskiego chyba najdobitniej pokazują sprawczą moc przypisaną w tym okresie zabytkom i historii sztuki, dzięki której Polska miała odzyskać miejsce na politycznej mapie Europy.

W artykule tym omówiono tylko kilka spośród licznych naukowych projektów podjętych przez polskich badaczy, intelektualistów i artystów w latach Wielkiej Wojny oraz powiązano je ze zbadaną działalnością francuskich i niemieckich historyków sztuki. Na pierwszy plan został wysunięty ich propagandowy charakter oraz przypisywana im rola polityczna. Czy inicjatywy te jednak należy wyłącznie traktować jako twór określonego momentu historycznego, w którym naukowcy stawali się aktywnymi uczestnikami wojny ducha?

Wyjątkowym aspektem polskich inicjatyw (nieobecnych we Francji czy Niemczech) była ich planowana instytucjonalizacja, to znaczy ściśle powiązanie już w momencie podjęcia prac lub w przyszłości z działalnością poważnej jednostki publicznej, co miało zapewnić nie tylko niezbędną infrastrukturę i zaplecze, ale przede wszystkim prawne ramy dla zakrojonej na wiele lat działalności. Najlepszym przykładem jest Archiwum Ikonograficzne, które zamierzone początkowo na małą skalę (pracownia złożona z dwóch, trzech rysowników i jednego fotografa miała przygotowywać kopie uznanych i publikowanych już polskich zabytków) w krótkim czasie miało się przekształcić w dużą, zinstytucjonalizowaną gałąź wiedzy. Opracowywanie polskiej sztuki i kultury na podstawie ikonografii i dokumentacji wizualnej miało stać się, wedle Gembarzewskiego, obok inwentaryzacji zabytków, historii sztuki czy etnografii istotnym elementem badań nad polskim dziedzictwem kulturowym prowadzonych w ramach instytucji odrodzonego państwa³⁸. Paradoksalnie jednak w nowej rzeczywistości politycznej projekt ten bardzo szybko stracił na dynamice i znaczeniu. Nigdy nie doszło do publikacji

³⁵ Archiwum Ikonograficzne nie doczekało się jeszcze monografii, a nawet szerszego studium. Opis założeń tego projektu Bronisław Gembarzewski opublikował w syntetycznym artykule opublikowanym w 1918 r. w „Nauce Polskiej” (por. *Nauka Polska. Jej potrzeby, organizacja i rozwój*, 1, 1918, s. 439–442), niepublikowany program – skierowany zapewne do Kasy im. Mianowskiego – zachowany jest w maszynopisie w Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie (*Program Archiwum Ikonograficznego do historii kultury polskiej*, Archiwum MNW 163: *Archiwum Ikonograficzne 1915–1926*). O Archiwum Ikonograficznym wspominają: P.J. Jamski, *Struktura zbiorów Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości oraz historia ich dezintegracji*, [w:] *Archiwa wizualne dziedzictwa kulturowego. Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, red. E. Manikowska, P.J. Jamski, Warszawa 2014, s. 117–121 i Manikowska, *Archiwa wizualne...*, s. 7–10, 28.

³⁶ Archiwum MNW 163, *Program...*, s. 22v.

³⁷ *Ibidem*, s. 1r.

³⁸ Świadczy o tym fakt, iż artykuł Bronisława Gembarzewskiego poświęcony Archiwum Ikonograficznemu ukazał się w pierwszym numerze „Nauki Polskiej”, *op. cit.*

nawet jednej tablicy z planowanej serii, nie mówiąc już o atlasach czy encyklopediach, a zbiór akwarel, rysunków i fotografii, włączony w 1916 r. w strukturę Muzeum Narodowego, stopniowo zamieniał się w bibliotekę ikonograficzną tej instytucji, której głównym celem było tworzenie i porządkowanie dokumentacji wizualnej obiektów będących własnością dwóch kierowanych przez Gembarzewskiego muzeów: Narodowego i Wojska Polskiego. Porażki tego zamysłu nie należy doszukiwać się jednak w kwestiach personalnych, instytucjonalnych czy finansowych, lecz w samej jego naturze. Archiwum Ikonograficzne w kulturalnej, społecznej i naukowej rzeczywistości dwudziestolecia międzywojennego musiało jawić się jako projekt dziwaczny, operujący wychodzącą z użycia formą (atlas, album tablic), zapóźnioną techniką opisu (prymat akwareli i, co za tym idzie, jej chromolitograficznej reprodukcji) oraz anachronicznym spojrzeniem naukowym (spychającym na dalszy plan kwestionariusze i metody już wówczas w pełni autonomicznych dyscyplin archeologii, etnografii czy historii sztuki). Projekt ten poniekąd przynależał do innej epoki: stanowił ukoronowanie dziewiętnastowiecznych starań stworzenia ilustrowanej syntezy kultury i dziejów narodowych, był jednym z ostatnich przykładów idei polskiego archiwum ikonograficznego, urzeczywistnieniem projektów podejmowanych i planowanych w poprzednich dziesięcioleciach przez Joachima Lelewela, Ambrożego Grabowskiego, Ignacego Kraszewskiego, Oskara Kolberga czy Mariana Sokołowskiego³⁹.

Wojenne projekty naukowe z jednej strony osadzone były w dziewiętnastowiecznej tradycji badań nad sztuką i kulturą narodową, z drugiej – stanowiły próbę zbudowania pierwszych instytucjonalnych podstaw dla rozwoju nowoczesnej nauki w wolnej Polsce. Tym samym lata ok. 1914–1921 należy uznać za odrębny i niezwykle ważny okres w polskiej historiografii sztuki. Zebrane wówczas źródła do badań nad różnymi aspektami polskiej kultury i sztuki materialnej (np. spis polskich kolekcji Edwarda Chwalewika) oraz „wykute” terminologie dla ich opisu (np. styl Stanisława Augusta) o silnym wydźwięku propagandowym są po dziś dzień niezbędnym i aktualnym elementem warsztatu tej dyscypliny.

POLISH ART HISTORY AND THE GREAT WAR

Abstract

This article is the first attempt to analyse the development of Polish art history at the time of the First World War. Thus, the article raises a recent research problem: the First World War as a distinct and important period in art history. Currently – thanks to the works of such scholars as Evonne Levy, Michaela Passini or Christina Kott and to numerous centenary seminars and conferences organized in the last two years – the issues of *Kunstschutz* and of the French-German propaganda debate centred on monuments and art works have been extensively studied. This article aims at tracing the impact of the war-time German and French research and propaganda on Polish art history on the one hand and at showing its original and particular aspects on the other. Thus, the article presents four case studies of Polish war-time art history initiatives. First, it juxtaposes the *Kunstschutz im Kriege*, the emblematic work edited by Paul Clemen on the German research and conservation of monuments on both war fronts with Tadeusz Szydłowski's book *Ruiny Polski (The Ruins of Poland)* – a similar survey dedicated to the war destruction and conservation attempts of Polish monuments in Galicia and Red Ruthenia. It is argued, that Szydłowski's work was strongly inspired by the German *Kunstschutz*: sponsored by the Vienna Central Commission and planned in close agreement with Paul Clemen. Thus, both books are apparently very similar: they have a similar layout, they make extensive use of illustration, they are written in the same propaganda language. However, their message is different. As stated in the title, *Kunstschutz im Kriege* was a kind of world architectural and art history proving the great importance of German scholarship for its knowledge, salvage and research both to the German and international public. The *Ruins of Poland* was a monograph of the Polish perishes seen in the pre-partition borders, on the one hand, which through its art historical narrative argues for a place for Poland on the map of universal art history. Both books were edited in 1919 to support German and Polish claims respectively at the Paris Peace Conference. This was also the role played by one of the numerous maps produced at the Conference by Eugeniusz Romer, the geographer of the Polish delegation. Showing the distribution on these lands of collections, museums and libraries created by Poles, it supported the Polish claims to a state in pre-partitioned borders. Romer's map was based on another important war-time art history book – the 1916 Edward Chwalewik's *Zbiory Polskie (Polish Collections)*. *La Pologne Immortelle*, the 1916 special issue of the periodical *L'art et les artistes* forms another example of the role played by art history and Polish intellectuals in the legitimisation of Polish independence aspirations during war-time. The *Iconographic Archive* – a project launched in 1914 – aimed at creating a complete, organized visual collection based of watercolour and photography of Polish material culture and cultural heritage. As stated by its ideator, Bronisław Gembarzewski, it was supposed to be a visual resource for prestigious atlases and illustrated editions dedicated to European and world art history and culture.

³⁹ E. Manikowska, *Anatomia zbiorów ikonograficznych Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości: ilustrowane syntezy kultury narodowej*, [w:] *Archiwa wizualne dziedzictwa kulturowego. Towarzystwo...*, s. 58–73.