

KAMILA KŁUDKIEWICZ

SPUŚCIZNA NIEMIECKA, KIERUNEK POLSKI. ZBIÓR REPRODUKCJI SEMINARIUM HISTORII SZTUKI NA UNIWERSYTECIE POZNAŃSKIM (1919–1939)*

Przechowywana obecnie w Archiwum Audiowizualnym Wydziału Nauk o Sztuce Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu kolekcja reprodukcji dzieł sztuki to zbiór o ponadstuletniej historii¹. Jego początki sięgają seminarium historii sztuki na Akademii Królewskiej (Königliche Akademie), niemieckiej namiastce uniwersytetu, działającej w Poznaniu w latach 1903–1918. Zbiór ten został przejęty po odzyskaniu niepodległości przez polskie władze rodzącego się na przełomie 1918 i 1919 roku Uniwersytetu Poznańskiego (początkowo funkcjonującego pod nazwą Wszechnicy Piastowskiej, dalej: UP). W strukturach polskiej uczelni od początku zakładano miejsce dla seminarium historii sztuki. Jego pierwszym profesorem i przez kolejne dwadzieścia lat postacią kluczową był prof. Szczęśny Dettloff². Nie licząc krótkiego okresu zatrudnienia prof. Władysława Tatarkiewicza w latach 1921–1923 oraz utworzenia etatu adiunkta dla Gwidona Chmarzyńskiego w roku akademickim 1935/1936, był on w zasadzie jedynym profesorem historii sztuki na UP, stałym pracownikiem i wykładowcą tego przedmiotu w dwudziestoleciu

* Praca naukowa finansowana w ramach Programu Operacyjnego Inteligentny Rozwój NCBR, pt. „Cyfrowa infrastruktura badawcza dla humanistyki i nauk o sztuce DARIAH-PL” (POIR.04.02.00-00-D006/20).

¹ Podstawowe informacje na temat poznańskiej fototeki: K. Kłudkiewicz, *The History and Role of Institute of Art History Photo Archive in the Art History Research and Education in Poznań. General Characteristics and the Result of Preliminary Research*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historii Miasta Krakowa” 2019, 37, s. 59–68.

² Szczegółowo na temat poznańskiej historii sztuki w okresie międzywojennym: A.S. Labuda, *Horyzont wielkopolski, horyzont europejski. Seminarium historii sztuki Uniwersytetu Poznańskiego 1919–1939*, w: *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. A.S. Labuda, Poznań 1996, s. 168–192. Tekst ten został przedrukowany w: A.S. Labuda, *Z dziejów historii sztuki. Polska, Niemcy, Europa*, Poznań 2016, s. 215–246. W niniejszym artykule cytuję i opieram się na przedruku z roku 2016.

międzywojennym³. Zbiór reprodukcji Seminarium Historii Sztuki na przedwojennym UP należy więc wiązać z działalnością badawczą i dydaktyczną Szczęsnego Dettloffa, księdza, społecznika, muzealnika i konserwatora zabytków, historyka sztuki, wykształconego w Monachium i Wiedniu, wychowanka Maxa Dvořáka⁴.

Poznańska kolekcja reprodukcji, służąca przez dziesięciolecia w nauczaniu akademickim, jak większość zbiorów fotograficznych o charakterze *stricto* usługowym (tj. wykorzystywanych do ilustrowania zajęć dydaktycznych i prowadzenia badań), długo pozostawała poza zasięgiem zainteresowań badaczy. Jednak w ostatnich kilkunastu latach refleksja nad szeroko pojętymi archiwami fotograficznymi rozwija się bardzo prężnie. Przewrót cyfrowy na początku XXI wieku postawił pod znakiem zapytania sens i cel funkcjonowania fotograficznych zbiorów analogowych. Dotychczas kolekcje te pełniły przede wszystkim funkcje utylitarne, które zanikły wraz z szeroką dostępnością fotografii cyfrowej, rozwoju Internetu i digitalizacji zbiorów analogowych (a następnie ich udostępnieniu on-line). Refleksja opiekunów zbiorów fotograficznych nad celem i sensem ich dalszego istnienia, doprowadziła do uzgodnienia w roku 2009 tzw. Deklaracji Florenckiej. Dokument ogłoszony w siedzibie jednego z najstarszych zbiorów reprodukcji dzieł sztuki na świecie – Fototece Florenckiej (Photothek, Kunsthistorisches Institut in Florenz) – sformułował zalecenia dotyczące ochrony analogowych archiwów fotograficznych⁵. Przy założeniu, że cyfrowy wizerunek nigdy nie zastąpi oryginału, sygnatariusze zgodzili się co do tego, że fotografia jest obiektem materialnym, powstałym w konkretnym celu i czasie, mającym swoją historię, odczytywalną z sygnatur, pieczęci oraz śladów zużycia, która nie może być analizowana w oderwaniu od najważniejszego kontekstu – archiwum fotograficznego. Założenie to wpisało się w obserwowany w humanistyce od lat 80. XX wieku pod wpływem pism m.in. Jeana Baudrillarda, Daniela Millera, Pierre'a Bourdieu, Mary Douglas, Barona Isherwooda, Arjuna Appaduraia tzw. zwrot materialny/zwrot

³ W bardzo wąskim zakresie Seminarium korzystało z pomocy wykładowców pozauwersyteckich: w roku akademickim 1925/1926 zajęcia prowadził wojewódzki konserwator zabytków Nikodem Pajzderski, zaś w latach 1932–1934 Witold Dalbor.

⁴ Podstawowe informacje na temat życiorysu oraz działalności naukowej Szcz. Dettloffa m.in.: M. Banaszak, *Dettloff Szczęsny (Feliks) Maksymilian*, w: *Księża społecznika w Wielkopolsce 1894–1919. Słownik biograficzny*, t. 1 (A–H), Gniezno 1992, s. 135–136; T.J. Żuchowski, *Ks. Prof. Szczęsny Dettloff (1878–1961)*, „*Artium Quaestiones*” 2011, 22, s. 5–19; J. Dębicki, *Szczęsny Dettloff (1878–1961)*, „*Rocznik Historii Sztuki*” 2011, XXXVI, s. 29–37.

⁵ Polska wersja Deklaracji dostępna jest pod adresem: <https://www.khi.fi.it/pdf/photothek/florence_declaration_PL.pdf> [dostęp: 3 kwietnia 2022].

ku materialności, którego jedną z pierwszych reprezentantek w badaniach nad fotografią i archiwami fotograficznymi była Elizabeth Edwards⁶.

Refleksją objęto również istotę zbioru fotograficznego, w tym powstających od drugiej połowy XIX wieku fototek, czyli kolekcji reprodukcji dzieł sztuki. Fototeka (niem. Photothek lub Mediathek, ang. photo library, franc. photothèque, wł. Fototeca) to zbiór grafik, odbitek w technikach fotomechanicznych, ale przede wszystkim fotografii (od slajdów przez odbitki w najróżniejszych technologiach). Fototeki uniwersyteckie powstające przy katedrach i instytutach historii sztuki zawierały reprodukcje dzieł sztuki, potrzebne w pracy badawczej naukowców i nauczaniu studentów.

Constanza Caraffa, podkreślając związek słowa „fototeka” (Fototeca/photo library) z terminem „biblioteka” (Bibliotheca/library), wskazała, że fototeki długo postrzegane były wyłącznie jako zbiory o charakterze informacyjnym, a wartość wchodzących w ich skład fotografii sprowadzano do ich wizualnej treści. Caraffa zaproponowała więc zmianę terminu „photo libraries” na „photo archives”, podkreślając przejście od ich dotychczasowej roli repozytorium informacji do nowej funkcji – repozytorium wiedzy⁷. Nowe określenie ma wskazywać, że nie chodzi wyłącznie o zbiór wizerunków dzieł sztuki, ale o konstelację najróżniejszych danych, które pozwalają m.in. odtworzyć działalność fotografów, motywy wykonania zdjęć, ścieżki ich nabycia do kolekcji oraz sposoby ich przechowywania i porządkowania.

Z kolei Elizabeth Edwards zwróciła uwagę, że fototeki stanowią „archeologię dyscypliny”, to znaczy przechowują wiedzę o rozwoju i kształtowaniu się warsztatu badawczego i dydaktycznego historyków sztuki. Opisała archiwa fotograficzne jako „ekosystemy”⁸, w których fotografie znajdujące się w archiwum i samo archiwum oddziałują na siebie na różne sposoby, a ich relacje można określić jako stan dynamicznej równowagi. W jej ujęciu archiwa stały się dynamicznymi organizmami posiadającymi własną materialność. Archiwa stanowią środowisko, w którym fotografie wchodzą w interakcje ze strukturami i praktykami archiwalnymi, ze stosowanymi klasyfikacjami

⁶ E. Edwards, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, New York 2001; *Photographs, Museums, Collections: between Art and Information*, red. E. Edwards, Ch. Morton, London 2015. Na temat materialności fotografii por. również: C. Caraffa, *The Photo Archive as Laboratory. Art History, Photography, and Materiality*, „Arlis” 2019, 44(1), s. 37–46.

⁷ C. Caraffa, *From ‘Photo Libraries’ to ‘Photo Archives’. On the Epistemological Potential of Art-Historical Photo Collections*, w: *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, red. eadem, Berlin 2011, s. 47–56.

⁸ E. Edwards, *Photographs: Material Form and the Dynamic Archive*, w: *Photo Archives and the Photographic Memory...*, s. 47–56.

i technologiami, z różnymi instytucjonalnymi i akademickimi ideologiami, które nimi rządzą, a także, co nie mniej ważne, z archiwistami, muzealnikami, kolekcjonerami i użytkownikami.

Uniwersyteckie fototeki, służące akademickiemu nauczaniu i pracom naukowym z zakresu historii sztuki, są ważną częścią badań poświęconych zbiorom reprodukcji dzieł sztuki. Badaczy interesują często związki fotografii i rozwoju historii sztuki jako dyscypliny naukowej⁹. Fototeki są więc dla nich miejscem kształtowania i ewolucji warsztatu naukowego i badawczego. Refleksją naukową objęto również rolę reprodukcji w akademickim nauczaniu historii sztuki¹⁰. Pojawiły się także opracowania poświęcone konkretnym uniwersyteckim zbiorom reprodukcji, których autorzy widzą analizowane fototeki w szerokiej perspektywie rozwoju historii sztuki, refleksji nad kształtowaniem się naukowego warsztatu owej dyscypliny, ale nie tracą z pola widzenia cech bardzo indywidualnych, związanych z uwarunkowaniami geograficznymi i politycznymi powstania zbiorów¹¹.

⁹ *Art History through the Camera's Lens*, red. H.E. Roberts, Amsterdam 1995; *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, red. Ph. Helas, M. Polte, C. Rückert, B. Upenkamp, Berlin 2007; H. Bredekamp, *Bildmedien*, w: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, red. H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer, M. Warnke, Reimer 2008, s. 363–386 (w polskim przekładzie M. Bryła tekst ukazał się pod tytułem *Media obrazowe*, „*Artium Quaestiones*” 2004, XV, s. 209–232); *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, red. C. Caraffa, Berlin 2009; D. Peters, *Fotografie als „technische hilfsmittel” der Kunstwissenschaft. Wilhelm Bode und die photographische Kunstanstalt Adolphe Braun*, „*Jahrbuch der Berliner Museen*” 2002, 44, s. 167–202; *Sculpture and Photography: Envisioning The Third Dimension*, red. G. Johnson, Massachusetts 2003; G. Johnson, „(Un)richtige Aufnahme”: *Renaissance Sculpture and the Visual Historiography of Art History*, „*Art History*” 2013, 2, s. 12–51.

¹⁰ R.S. Nelson, *The Slide Lecture, or the work of Art “History” in the Age of Mechanical Reproduction*, „*Critical Inquiry*” 2000, 26(3), s. 414–434; A. Matyssek, *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg*, Berlin 2008.

¹¹ S. Laemers, „*Ein wertvolles Hilfsmittel*”. *Het foto-archief van Max J. Friedländer (1867–1958)*, „*RKD Bulletin*” 2005, 1, s. 25–39; A. Napp, *Zwischen Inflation, Bomben und Raumnöten. Die Geschichte der Diasammlung des Kunstgeschichtlichen Seminars Hamburg*, Weimar 2017; eadem, *Ohne gute Fotos kann der Kunsthistoriker nicht arbeiten*. *Die Fotografiensammlung des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg*, „*Rundbrief Fotografie*” 2018, 25 (3), s. 32–42; U. Jensen, *Kunstgeschichte auf Kassette. Zur Videosammlung der Mediathek im Grimm-Zentrum*, Berlin 2014; *Sammlungsdidaktik. Die „nich mehr neuen” Medien in den Universitätssammlungen*, red. B. Forster, K. Klingner, M. Markert, Weimar 2016. W Polsce przede wszystkim badania nad fototeką na UJ. Por. seria: *Skarby Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, red. W. Walanus, Kraków 2012–2017; *Katalog Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Fotografie dzieł sztuki polskiej wykonane przed rokiem 1900*, red. W. Walanus,

W zachowanych źródłach na temat poznańskiej kolekcji nie występuje co prawda termin „fototeka”, mowa jest jedynie o przezroczach i reprodukcjach, należących do Seminarium Historii Sztuki¹². Instytucjonalnie zbiór reprodukcji nie stanowił bowiem osobnej jednostki organizacyjnej, choć niewątpliwie był, obok księgozbioru, częścią warsztatu dydaktyczno-badawczego należącego do Seminarium Historii Sztuki na UP. W związku z tym w niniejszym tekście posługiwać się będę opisowym terminem – zbiór/kolekcja reprodukcji.

Omawiany zbiór reprodukcji to kolekcja z czasów dwudziestolecia międzywojennego, na którą składają się dwa podzbiory: jeden sprzed 1918 roku, drugi z czasów polskiej historii sztuki po odzyskaniu niepodległości. Okres międzywojnia to czas ugruntowanej pozycji fotografii w badaniach i nauczaniu historii sztuki¹³. Doceniał ją również Szczęsny Dettloff, „ojciec” poznańskiej historii sztuki, porządkując przejęty po niemieckiej poprzedniczce zbiór i rozwijając go na potrzeby własne.

Na zbiór reprodukcji Seminarium Historii Sztuki na UP należy patrzeć z dwóch perspektyw: pozostałości niemieckiego aparatu naukowo-dydaktycznego, częściowo zaadaptowanego przez Szczęsnego Dettloffa na potrzeby

Kraków 2019. Por. także: M. Wróblewska, *Bez(w)ład archiwum. Archiwum – fotografii, „Artium Quaestiones”* 2013, XXIV, s. 233–253.

¹² Por. [Szcz.] Dettloff, *Seminarium Historii Sztuki*, w: *Uniwersytet Poznański w pierwszych latach swojego istnienia za rektoratu Heljodora Święcickiego*, red. A. Wrzosek, Poznań 1924, s. 519; *Inwentarz majątku Seminarium Historii Sztuki na UP*: tom zawierający dział I–II d. przechowywany obecnie w Archiwum Audiowizualnym WNoS UAM (dalej: *Inwentarz z 1924 r.*), tom zawierający dział III (biblioteka) obecnie w Bibliotece Sekcji Historii Sztuki Biblioteki Collegium Historicum UAM (dalej: *Inwentarz księgozbioru*).

¹³ Dyskusja nad wykorzystaniem fotografii w historii sztuki toczyła się w świecie naukowym i uczelnianym dużo wcześniej – od lat 70. XIX wieku do wybuchu I wojny światowej. Obok fotografii licznie wykorzystywano wówczas w historii sztuki również inne techniki reprodukcyjne (galwanoplastykę, a przede wszystkim odlewy gipsowe – podstawowe narzędzie w badaniach nad rzeźbą). Por. M. Kunińska, *Fotografia jako medium epistemiczne historii sztuki między historią kultury a historią stylu*, w: *Katalog Fototeki...*, s. 25–40 (tutaj szczegółowa bibliografia). Na temat wykorzystania odlewów gipsowych w nauczaniu historii sztuki por. A. Betlej, A. Dworzak, P. Jamski, R. Książek-Czerwińska, M. Kunińska, J. Pollesch, *Zapomniane dziedzictwo. Zbiór odlewów gipsowych Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 2019 (tutaj przede wszystkim tekst M. Kunińskiej, *Między Gabinetem Historii Sztuki a Muzeum Lanckoronnum – kolekcja odlewów gipsowych w zbiorach Uniwersytetu Jagiellońskiego na tle zmian roli kopii gipsowych w wystawiennictwie i w historii sztuki*, s. 21–50). W tym miejscu należy także zaznaczyć, że przed rokiem 1918 odlewy gipsowe były wykorzystywane w nauczaniu historii sztuki w niemieckim Poznaniu. Zbiór taki znajdował się w Kaiser-Friedrich-Museum i służył także studentom Akademii Królewskiej. Por. K. Kłudkiewicz, *Kaiser-Friedrich-Museum w Poznaniu (1904–1919). Muzeum na niemieckiej i europejskiej prowincji*, Poznań 2021, s. 231–236.

badania własnych (a częściowo po prostu przechowywanego w UP) oraz autorskiej kreacji Dettloffa, a więc kolekcji, której zawartość wyznaczały jego zainteresowania oraz założenia jego dydaktyki. Przyjęcie tych dwóch perspektyw pokazuje, jak bardzo interesujące wątki spletały się w poznańskiej międzywojennej fototece. U podstaw tego zbioru leżały założenia i wizja poprzedników, niemieckich historyków sztuki, przede wszystkim oparta na kanonie historii sztuki europejskiej (głównie włoskiej i niemieckiej), ale również badaniach nad sztuką lokalną (wielkopolską). W międzywojniu sztuka europejska nadal stanowiła trzon nauczania. Natomiast sztukę wielkopolską wpisano w kontekst sztuki polskiej, a być może również, co w obliczu zachowanych źródeł jest trudne do zweryfikowania, analizowano ją jako sztukę kresów zachodnich odrodzonej Rzeczypospolitej i temat zainteresowania prowadzonych na UP badań w nurcie tzw. „myśli zachodniej”.

ŹRÓDŁA I STAN ZACHOWANIA ZBIORU REPRODUKCJI

Informacje na temat zbioru reprodukcji Seminarium Historii Sztuki na UP są szczątkowe i bardzo niepełne. Podstawowym źródłem wiedzy o wielkości zbioru są dane przekazane przez Szczęsnego Dettloffa w roku 1924. Podał on wówczas, że w roku 1918 przejął po seminarium historii sztuki na niemieckiej Akademii Królewskiej zbiór liczący 4 tys. przeźroczy i tyle samo reprodukcji.

W ciągu kilku lat kolekcja rozwinęła się i w roku 1924 składało się na nią 7 tys. slajdów oraz 5 tys. reprodukcji¹⁴. Trudno przesądzać, jak prężnie kolekcja rozrastała się w kolejnych latach i jak wyglądał jej stan w roku 1939. Jeśli można doszukiwać się pewnych analogii z rozwojem księgozbioru Seminarium, to wyraźnie widać, że zakupy książek odbywały się regularnie do roku 1939, a biblioteka powiększała się każdego roku o średnio 50 do 70 tytułów, z wyjątkiem lat kryzysu gospodarczego (1929–1933), kiedy do inwentarza wpisywano ledwie 20–30 tytułów rocznie¹⁵. Można więc założyć, że Seminarium dysponowało stałym budżetem na rozwój księgozbioru (obniżonym znacząco w latach kryzysu) i być może – analogicznie – pewną kwotę również przeznaczało na zakup reprodukcji. W obliczu braku źródeł trudno jednak przesądzać o szczegółach.

W roku 1924 spisano majątek ruchomy Seminarium (il. 1)¹⁶. W księdze inwentarzowej uwzględniono wówczas obok mebli także przeźrocza. Spis ten

¹⁴ Dettloff, *Seminarium Historii Sztuki...*, s. 519.

¹⁵ Por. *Inwentarz księgozbioru*.

¹⁶ Por. *Inwentarz z 1924 r.*



1. Księga inwentarzowa Seminarium Historii Sztuki na Uniwersytecie Poznańskim z 1924 r., zbiory Archiwum Audiowizualnego Wydziału Nauk o Sztuce UAM, fot. M. Sokalski

jest jedynym zachowanym inwentarzem zbioru reprodukcji z okresu międzywojnia. Na pewno nie jest to spis kompletny, gdyż kończy się na numerze 3940, podczas gdy zgodnie z przytoczonymi przez Dettloffa danymi zbiór slajdów miał już wówczas liczyć 7 tys. sztuk. Niemniej jednak na jego podstawie można zidentyfikować wśród zachowanych do dziś obiektów te, które w roku 1924 wchodziły w skład wyposażenia przedwojennego Seminarium Historii Sztuki. Nie zachował się natomiast, choćby szczątkowy, analogiczny spis uwzględniający szeroko pojęte reprodukcje dzieł sztuki (grafiki, ilustracje w technikach fotomechanicznych, odbitki fotograficzne)¹⁷, co sprawia, że

¹⁷ Być może z czasów UP pochodzi skromny spis zawierający 116 numerów prawdopodobnie reprodukcji rzeźb, przechowywany obecnie w Bibliotece IHS UAM. Dane w nim zawarte są jednak tak ogólnikowe, że trudno przesądzać o jego pochodzeniu i celu powstania spisu. Na jego podstawie nie można również dokonać identyfikacji numerów wśród zachowanych reprodukcji. Należy również zaznaczyć, że reprodukcje nie zostały uwzględnione w inwentarzu księgozbioru Seminarium Historii Sztuki na UP. Inwentarz ten, również założony w roku 1924, zawiera głównie monografie naukowe oraz czasopisma, w dużo

rozważania wokół przedwojennego zbioru reprodukcji w znacznym stopniu muszą się ograniczyć do szklanych slajdów.

W czasie sporządzania inwentarza, przezrocza oznaczono odpowiednim numerem inwentarzowym, wpisując zazwyczaj w narożniku awersu czerwonym tuszem stosowną liczbę. Obecnie zachowały się co najmniej 233 slajdy ze wskazanym przedwojennym oznaczeniem (il. 2)¹⁸. Pochodzenie przezro-



2. Szklany slajd ze zbioru Seminarium Historii Sztuki na Uniwersytecie Poznańskim, czerwony numer 763 to numer z inwentarza z 1924 r., [Albrecht Dürer, *Karta z modlitewnika cesarza Maksymiliana I*], r., zbiory Archiwum Audiowizualnego Wydziału Nauk o Sztuce UAM, fot. M. Sokalski

czy jest różnorodne. W większości są to slajdy wyprodukowane przez wiodące niemieckie firmy: „Institut für wissenschaftliche Projektion Dr. Franz Stedtmir” z Berlina (il. 3) oraz „Seestern-Lichtbilder E. A. Seemann” z Lipska.

mniejszym stopniu uwzględnia katalogi muzeów i kolekcji oraz albumy z reprodukcjami. Por. *Inwentarz księgozbioru*.

¹⁸ Liczba zachowanych slajdów z numerami inwentarzowymi z roku 1924 jest najprawdopodobniej większa. Jednak w toku wprowadzania kolejnych oznaczeń i numerów po roku 1945 charakterystyczny, przedwojenny, czerwony numer inwentarzowy prawdopodobnie w wielu przypadkach został zastąpiony powojenną naklejką.



3. Szklany slajd ze zbioru Seminarium Historii Sztuki na Uniwersytecie Poznańskim, wyprodukowany przez firmę „Institut für wissenschaftliche Projection Dr. Franz Stoedner” z Berlina, [*Prezbiterium katedry świętych Apostołów Piotra i Pawła w Naumburgu*], zbiory Archiwum Audiowizualnego Wydziału Nauk o Sztuce UAM, fot. M. Sokalski

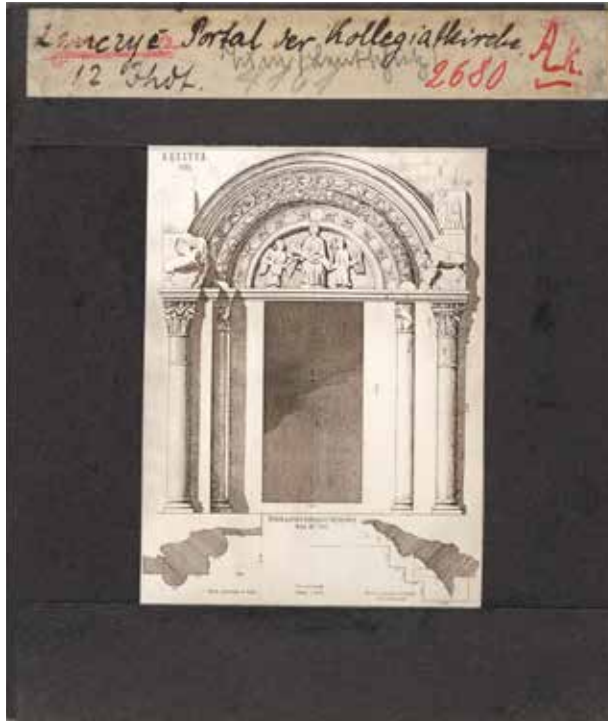
Częściowo są to szklane slajdy bez oznaczeń firmowych, niekiedy fotografie ilustracji książkowych, najprawdopodobniej powstałe na konkretne zamówienie pracowników Akademii Królewskiej, a później Uniwersytetu Poznańskiego (il. 4).

Reprodukcje w międzywojniu oznaczono pieczęcią „Uniwersytet Poznański Seminarium Historii Sztuki” (il. 5). Obecnie udało się odnaleźć jedynie czternaście reprodukcji, oznakowanych w ten sposób. Wiadomo jednak, że nie posługiwano się tym oznaczeniem konsekwentnie i że nie wszystkie przejęte z majątku niemieckiej Królewskiej Akademii reprodukcje tak opieczętowano¹⁹.

Na podstawie danych zawartych w inwentarzu wiadomo, że zbiór slajdów do roku 1934²⁰ znajdował się w sali nr 23 Collegium Minus, jednej z dwóch,

¹⁹ W chwili obecnej na zachowane 31 reprodukcji z pieczęcią Królewskiej Akademii w Poznaniu jedynie pięć ma również pieczęć Uniwersytetu Poznańskiego. Obecnie jednak trwają prace digitalizacyjne i porządkowe w zbiorze reprodukcji AAWNoS. Po ich zakończeniu dane te zapewne ulegną korekcie.

²⁰ Od roku akademickiego 1934/1935 Seminarium przeniosło się na III piętro Collegium Medicum (obecnie Collegium Maius) przy ul. Fredry.



4. Szklany slajd ze zbioru Seminarium Historii Sztuki na Uniwersytecie Poznańskim, fotografia ilustracji z publikacji *Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce*, t. 1 (1879), [*Portal kolegiaty w Tumie*], zbiory Archiwum Audiowizualnego Wydziału Nauk o Sztuce UAM, fot. M. Sokalski

jakimi dysponowało Seminarium Historii Sztuki na UP²¹. Najprawdopodobniej w drugiej (sali nr 24), w której przechowywano księgozbiór Seminarium, zgromadzono pojedyncze reprodukcje i albumy z reprodukcjami. W obydwu salach odbywały się zajęcia seminaryjne, natomiast wykłady prowadzono w sali nr 22 (ob. gabinet rektora UAM)²². Trudno powiedzieć, czy w tym pomieszczeniu znajdował się skioptikon, czyli rzutnik do szklanych przeźroczy (diapozytywów). Takie urządzenie za czasów Królewskiej Akademii na pewno było na wyposażeniu sali dydaktycznej fizyków, usytuowanej na II piętrze, dokładnie nad salą historyków sztuki²³. Przeźrocza powszechnie wykorzy-

²¹ W pomieszczeniu tym znajdowały dwie szafy: jedna miała 36 szuflad, druga 30, w których najprawdopodobniej przechowywano przeźrocza. Por. *Inwentarz z 1924 r.*

²² M. Michalski, J. Skutecki, *Collegium Minus w Poznaniu*, Poznań 2021, s. 117.

²³ Por. fotografię wnętrza sali wykładowej fizyków na II piętrze gmachu Collegium Minus w: *ibidem*, s. 98.



5. Fotografia (odbitka albuminowa) ze zbioru Seminarium Historii Sztuki na Uniwersytecie Poznańskim, Pieczętka „Bibliothek der Königlichen Akademie Posen” oraz pieczętka „Uniwersytet Poznański Seminarium Historii Sztuki”, [Domenico Ghirlandaio, *Narodziny Marii*], zbiory Archiwum Audiowizualnego Wydziału Nauk o Sztuce UAM, fot. M. Sokalski

stywali również wykładowcy archeologii na UP²⁴, brak jednak szczegółowych danych na temat liczby skioptikonów w uniwersyteckim majątku i ich rozlokowania w poszczególnych salach.

SPUŚCIZNA PO NIEMIECKICH HISTORYKACH SZTUKI

Na sporządzony w roku 1924 spis przeźroczy w zdecydowanej większości składają się slajdy odziedziczone po poprzedniej jednostce – seminarium historii sztuki na Królewskiej Akademii w Poznaniu. Bloki tematyczne, które można wyodrębnić na podstawie inwentarza to: sztuka w Niderlandach (śre-

²⁴ Por. J. Kostrzewski, *Z mego życia. Pamiętnik*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 141. Archeolog podał: „Od początku bowiem posługiwałem się do objaśniania wykładów przeźrocami, wyrabianymi przez pracownię fotograficzną Zakładu Chemii Fizycznej prof. dra Antoniego Gałęckiego pod kierownictwem p. Śniegockiej”.

dniowieczne i renesansowe malarstwo, rzeźba i architektura); średniowieczna i renesansowa sztuka w Niemczech, uporządkowana w pierwszej kolejności chronologicznie według artystów (z dużym zespołem reprodukcji prac Albrechta Dürera), w drugiej topograficznie; architektura i sztuka w Polsce: dzieła różnych stylów i epok według porządku geograficznego; architektura europejska w porządku chronologicznym (plany, przekroje, detale architektoniczne wybranych budowli); nowożytna sztuka włoska oraz pomniejsze zespoły, takie jak: malarstwo hiszpańskie nowożytne; rzeźba w XIX wieku; malarstwo niemieckie w XIX wieku oraz sztuka Starożytnej Grecji i Rzymu²⁵.

Zakres przedmiotowy przejętych po Królewskiej Akademii slajdów był związany z problematyką wykładów, prowadzonych na niemieckiej uczelni. Ludwig Kaemerer, pierwszy wykładowca oraz dyrektor miejscowego niemieckiego muzeum (Kaiser-Friedrich-Museum), poruszał takie tematy jak: „Sztuka niemiecka w XV i XVI wieku”, „Malarstwo niderlandzkie w XV wieku”, „Rzemiosło artystyczne”, „Niemiecki renesans”, „Włoski renesans”²⁶. Carl Friedrich prowadził cykl wykładów poświęconych sztuce starożytnej Grecji. Walter Rothes wykładał tematy: „Historia malarstwa włoskiego wczesnego renesansu”, „Rubens, Rembrandt i epoka rozkwitu malarstwa niderlandzkiego”, „Dürer, Holbein i epoka rozkwitu malarstwa niemieckiego”, „Velázquez

²⁵ W porządku inwentarzowym po kolei następowały: 1. Późnośredniowieczne i wczesnorenesansowe malarstwo i grafika niemieckie (168 slajdów); 2. Sztuka w Niderlandach (średniowieczne i renesansowe malarstwo, rzeźba i architektura) (225 slajdów); 3. Średniowieczna i renesansowa sztuka w Niemczech, a. rzeźba wg artystów (145 slajdów), b. Albrecht Dürer (135 slajdów), c. malarstwo (130 slajdów), d. rzeźba wg szkół regionalnych (24), e. malarstwo i grafika wg artystów (206), f. rzeźba wg artystów i szkół (105), g. rzeźba wg porządku topograficznego (tj. miejscowości, w których znajdują się dzieła, od Akwizgranu po Zwerin – Skwierzyna) (295); 4. Architektura i sztuka w Niemczech: dzieła różnych stylów i epok wg porządku geograficznego (tj. miejscowości, od Akwizgranu do Zwickau) (1167); 5. Architektura i sztuka w Polsce: dzieła różnych stylów i epok wg porządku geograficznego (tj. miejscowości, od Birglau – Bierzgtów, po Waplitz – Waplewa) (356); 6. Średniowieczne iluminatorstwo (104); 7. Architektura europejska w porządku chronologicznym (plany, przekroje, detale architektoniczne wybranych budowli) (49); 8. Malarstwo hiszpańskie nowożytne (82); 9. Rzeźba w XIX wieku (92); 10. Malarstwo niemieckie w XIX wieku (172); 11. Sztuka Starożytnej Grecji i Rzymu (81); 12. Nowożytna sztuka włoska (400).

²⁶ Por. M. Bryl, *Königliche Akademie w Poznaniu 1903–1918*, w: *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. A.S. Labuda, Poznań 1996, s. 127; także na podstawie zachowanych w Staatsarchiv w Coburgu notatek Kaemmerera do wykładów: K. Kłudkiewicz, *Zespół szklanych przeźroczy w Kaiser-Friedrich-Museum w Poznaniu na początku XX wieku*, „Studia Muzealne” 2021, XXVI, s. 149, przyp. 33.

i Murillo i epoka rozkwitu sztuki hiszpańskiej”²⁷, natomiast Richard Hamann poprowadził m.in.: „Niemieckie malarstwo XIX wieku”, „Historia nowszego malarstwa niemieckiego (od Böcklina do Hodlera)”, „Istota i rozwój rzeźby”, „Sztuka grecka w architekturze, rzeźbie i malarstwie”, „Życie i dzieła Rembrandta”, a także zajęcia poświęcone sztuce Dürera oraz zajęcia z fotografii²⁸. Hans Bock, ostatni z niemieckich historyków sztuki pracujących przed rokiem 1918 w Poznaniu, prowadził zajęcia o Leonardzie da Vinci oraz na temat „interpretacji głównych dzieł sztuki niemieckiej”²⁹.

Pierwsze wykłady Szczęsnego Dettloffa na uruchomionym w roku 1919 Uniwersytecie Poznańskim opierały się w znacznej mierze na zastanym materiale wizualnym. W roku akademickim 1919/1920 Dettloff prowadził zajęcia zatytułowane: „Leonardo, Michał Anioł i Rafael”, „Wit Stwosz”, „Dürer”, „Malarstwo niderlandzkie XV wieku”, a w roku 1920/1921 „Malarstwo niderlandzkie XVI wieku”, „Malarstwo niemieckie XIV wieku”, „Malarstwo niemieckie XVI wieku”³⁰. Już wtedy Dettloff podjął również tematykę wykładową, która będzie dominować w programie studiów historii sztuki w międzywojniu, czyli sztukę włoską, od trecenta do cinquecenta.

Dettloff jeszcze we wczesnej fazie organizacyjnej UP przedsiębrał kroki do zapewnienia seminarium odpowiedniego wyposażenia w pomoce naukowe. Oprócz przejęcia zbioru reprodukcji i księgozbioru po niemieckiej Akademii Królewskiej, wiosną 1919 roku zabrał zespół przezroczy z ponemieckiego Kaiser-Friedrich-Museum. Dettloff był wówczas, razem z Józefem Kostrzewskim, komisarycznym zarządcą majątku ponemieckiej instytucji, początkowo po przejściu przez Polaków nazywanej Muzeum Krajowym (później Muzeum Wielkopolskim) i opiekował się nim do czasu oficjalnego wyboru na stanowisko dyrektora muzeum Mariana Gumowskiego z Krakowa. Dettloff przewiózł wówczas na UP ponad tysiąc slajdów, z których do dzisiaj zachowało się co najmniej 1126 w Archiwum Audiowizualnym Wydziału Nauk o Sztuce UAM³¹. Czyn ten miał jednak dalsze reperkusje. Wiosną 1920 roku władze Muzeum Wielkopolskiego sygnalizowały „nieprawne” za-

²⁷ Bryl, *Königliche Akademie...*, s. 132.

²⁸ Ibidem, s. 133. Na temat zatrudnienia i aktywności Richarda Hamanna na Królewskiej Akademii w Poznaniu por. Ch. Schutte, *Richard Hamann in Posen 1911–13*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft” 2013, 40, s. 7–26.

²⁹ Bryl, *Königliche Akademie...*, s. 135.

³⁰ Tytuły wykładów na podstawie: *Uniwersytet Poznański. Spis wykładów w roku akademickim 1919/1920–1938/1939*, Poznań 1919–1938.

³¹ Na temat tej kolekcji: Kłudkiewicz, *Zespół szklanych przezroczy...*

branie przedmiotów z majątku muzeum przez Dettloffa³². Starostwo Krajo-
we, jednostka samorządu terytorialnego w Poznaniu, któremu podlegało Mu-
zeum, poleciło „zażądać kategorycznie od uniwersytetu zwrotu przezroczy
i innych przedmiotów”³³. W tle tej sprawy pulsował również konflikt perso-
nalny pomiędzy Dettloffem a Gumowskim, który dla niniejszego tekstu nie
jest istotny³⁴, niemniej jednak warto zaznaczyć, że stosunki pomiędzy uni-
wersytetem a muzeum w czasach dyrekcji Gumowskiego (1919–1932) były
raczej ozięble. Natomiast przejęte przez Dettloffa na potrzeby Seminarium
Historii Sztuki przezrocza zostały na uczelni.

Przywieziony przez Dettloffa z muzeum zbiór reprodukcji dotyczył
w znacznej mierze sztuki niemieckiej. Zawierał slajdy z niemieckim malar-
stwem, grafiką i rysunkiem, widoki miast niemieckich, architekturę, zwłasz-
cza współczesne budownictwo mieszkalne, wnętrza i ich wyposażenie³⁵.
Przezrocza były przed rokiem 1919 wykorzystywane w trakcie wykładów po-
pularyzatorskich w muzeum, a także częściowo również przez wykładowców
Akademii Królewskiej.

Najprawdopodobniej Dettloff używał przejętych z muzeum przezroczy
w trakcie pierwszych, wyżej wymienionych wykładów na UP, które dotyczyły
m.in. niemieckiego malarstwa renesansowego. W dłuższej perspektywie zdaje
się jednak, że zbiór ten nie pełnił kluczowej roli w dydaktyce historii sztuki na

³² Sprawa zwrotu zabranych w roku 1919 przez Dettloffa slajdów stanęła po raz
pierwszy na posiedzeniu Komisji Muzealnej 13 lutego 1920 roku. Omawiano wówczas
stosunek Muzeum do Uniwersytetu: „Chodzi mianowicie o kwestię wypożyczenia pro-
fesorom i słuchaczom książek, fotografii, preparatów i innych przedmiotów. Dyrektor
proponuje ze swojej strony, aby wolno było przynajmniej książki wypożyczyć. Zebrani
jednak jednogłośnie oświadczyli się przeciwko jakiemukolwiek wypożyczaniu przedmio-
tów muzealnych i przeciwni byli nawet wypożyczaniu książek”. Protokół posiedzenia
w Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu (dalej: AMNP), sygn. 10, k. 21. Na ko-
lejnym posiedzeniu 25 marca 1920 roku podniesiono: „Również kłopotliwa wynikła sy-
tuacja dla muzeum w stosunku do Uniwersytetu z tego powodu, że wszystkie przezrocza
z działu sztuki, bardzo wiele preparatów mikroskopowych przyrodniczych, oraz znaczna
ilość książek dostała się w okresie tymczasowego zarządu do pracowni uniwersyteckiej
bez jakiegokolwiek spisu lub poświadczenia. W tej kwestyi powziął Komitet uchwałę,
ażeby tymczasowo nie żądać jeszcze zwrotu tych przedmiotów i prosić o pokwitowania
z odbioru”. AMNP, sygn. 10, k. 30.

³³ Protokół posiedzenia Komisji Muzealnej z dnia 28 maja 1920 roku, AMNP, sygn.
10, k. 42.

³⁴ Na temat dyrekcji Gumowskiego w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu oraz jego
kontaktów z Szcz. Dettloffem por. K. Kłudkiewicz, *Dyrektor w „ciaśniejszych ramach”*, w:
M. Gumowski, *Siła do ujarznienia. Teksty wybrane*, Warszawa 2021, s. 27–80.

³⁵ Szczegółowo: Kłudkiewicz, *Zespół szklanych przezroczy...*

UP, pozostał jedynie świadectwem zainteresowań badawczych niemieckich muzealników oraz śladem działalności popularyzatorskiej muzeum, związanej z jego polityką wystaw czasowych³⁶.

PRÓBA WSKAZANIA KIERUNKU ROZWOJU ZBIORU W CZASACH SZCZĘSNego DETTLOFFA

W obliczu zachowanych materiałów wskazanie kierunku rozwoju zbioru reprodukcji w międzywojniu jest bardzo hipotetyczne. Niemniej jednak na podstawie inwentarza przeźroczy z roku 1924 oraz analizy oznaczeń na zachowanych slajdach można sformułować kilka wniosków.

Po pierwsze, po uporządkowaniu przejętych po Akademii Królewskiej przeźroczy według wyżej wymienionego porządku tematycznego, ostatnie numery inwentarzowe w zachowanym spisie wskazują na dalsze ukierunkowanie zbioru na sztukę włoską. Można ostrożnie założyć, że kolejne slajdy w zbiorze Seminarium dotyczyły przede wszystkim tej tematyki. Choć inwentarz kończy się na numerze 3940, zachowały się slajdy oznaczone w identyczny do inwentarzowej numeracji. Najwyższy zachowany numer zapisany charakterystycznym pismem, czerwonym atramentem na slajdzie, to: 6297 (il. 6). Jest to reprodukcja Palazzo Farnese w Rzymie. Poprzedzające go slajdy oznaczone czerwonymi numerami przedstawiają dzieła włoskiego renesansowego malarstwa i rzeźby oraz nowożytną architekturę we Włoszech (il. 7–8).

Sztuka włoska, jak wynika z zachowanych spisów wykładów³⁷, stanowiła główny trzon edukacji historii sztuki na Seminarium Szczęsnego Dettloffa. Niektóre z tematów powtarzały się albo, jak wskazuje Adam S. Labuda, były „wariacjami na bazie tego samego tworzywa”³⁸. Dogłębne studiowanie i analizowanie zagadnień, związanych z rozwojem artystycznym Italii, było cechą charakterystyczną zajęć na UP. Jak wspominał Przemysław Michałowski, jeden z przedwojennych studentów Dettloffa: „Studia polegały na systemie wykładów poświęconych jakiemuś zagadnieniu – ks. Dettloff miał to do siebie, że bardzo dogłębnie analizował dany problem i szczegółowo komentował, tak że pamiętam, przez cztery lata był to Renesans włoski, od samych początków aż po Michała Anioła”³⁹.

³⁶ Por. na temat zbioru reprodukcji w Kaiser-Friedrich-Museum oraz organizowanych w jego murach wystaw: Kłudkiewicz, *Kaiser-Friedrich-Museum w Poznaniu (1904–1919)*..., s. 237–245.

³⁷ Szczegółowo o wykładach na UP: Labuda, *Horyzont...*, s. 234–235.

³⁸ *Ibidem*, s. 235.

³⁹ Cyt. za: Labuda, *Horyzont...*, s. 235–236.



6. Szklany slajd ze zbioru Seminarium Historii Sztuki na Uniwersytecie Poznańskim, [Palazzo Farnese w Rzymie], zbiory Archiwum Audiowizualnego Wydziału Nauk o Sztuce UAM, fot. M. Sokalski



7. Szklany slajd ze zbioru Seminarium Historii Sztuki na Uniwersytecie Poznańskim, [Altichiero da Zevio, Scena z życia św. Jerzego], zbiory Archiwum Audiowizualnego Wydziału Nauk o Sztuce UAM, fot. M. Sokalski



9. Szklany slajd ze zbioru Seminarium Historii Sztuki na Uniwersytecie Poznańskim, [*Klasycyistyczna fasada katedry poznańskiej*], zbiory Archiwum Audiowizualnego Wydziału Nauk o Sztuce UAM, fot. M. Sokalski

Akademii Królewskiej (przede wszystkim Ludwiga Kaemmerera) i Szczęsno Dettloffa z polskiej uczelni. Oczywiście spojrzenia niemieckiego i polskiego historyka sztuki na rozwój artystyczny Wielkopolski i Pomorza były różne⁴⁰. Kaemmerer zamykał pochod niemieckich badaczy, którzy od lat 80. XIX wieku pisali na temat sztuki w Wielkopolsce, łącząc jej rozwój z przybyciem tutaj obcokrajowców (przede wszystkim Niemców)⁴¹. Dettloff zaś widział region jako artystyczną materię, którą należy odkryć i właściwie zinterpretować, gdyż jak

⁴⁰ Na temat niemieckich i polskich badań nad sztuką w Wielkopolsce por. Bryl, *Königliche Akademie...*, s. 127; K. Kłudkiewicz, *Nasze, czyli czyje? Wielkopolskie zabytki w oczach Polaków i Niemców w XIX i na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Dobre i złe sąsiedztwa. Obce-nasze-inne*, t. 2, *Sąsiedzi w historiografii, edukacji i kulturze*, red. T. Maresz, K. Grysińska-Jarmuła, Bydgoszcz 2018, s. 201–215. W tym kontekście należy również odnotować inicjatywę grupy studentów Szcz. Dettloffa, którzy zorganizowali w roku 1936 w Muzeum Wielkopolskim wystawę pt. „Wielkopolska Plastyka Gotycka”. Por. A. Soćko, *Kilka uwag o poznańskiej wystawie „Wielkopolskiej Plastyki Gotyckiej” z 1936 roku*, w: *Nikodem Pajzderski. Muzealnik – konserwator – historyk sztuki*, red. E. Siejkowska-Askutja, Poznań 2014, s. 239–258.

⁴¹ Szczegółowo: Bryl, *Königliche Akademie...*, s. 139–140; Kłudkiewicz, *Nasze, czyli czyje?*, s. 206–214.



10. Szklany slajd ze zbioru Seminarium Historii Sztuki na Uniwersytecie Poznańskim, [Ratusz w Toruniu], zbiory Archiwum Audiowizualnego Wydziału Nauk o Sztuce UAM, fot. M. Sokalski

dotąd „wpływy nauki obcej, od naszej mniej obeznanej z istotą polskiej kultury artystycznej [...], kazały nam szukać wszędzie obcego wzlotu twórczego”⁴². Dla niego celem historyków sztuki w Wielkopolsce powinno być: „oświetlenie naszego własnego dorobku artystycznego wieków minionych i włączenie go jako równego do sztuki zagranicznej”⁴³. Choć widziana w różnych perspektywach – zarówno przed rokiem 1918 jak i po nim – sztuka wielkopolska zajmowała ważne miejsce w akademickim nauczaniu historii sztuki w Poznaniu.

Kaemmerer prowadził wykłady pt. *Zabytki sztuki w Wielkopolsce* oraz *Wschodniemieckie zabytki sztuki*. Ten pierwszy połączony był z objazdem po Wielkopolsce⁴⁴. Notatki do tego drugiego wskazują, w jakiej perspektywie porównawczej lokował Kaemmerer sztukę wielkopolską⁴⁵. Otóż często

⁴² Szcz. Dettloff, *Recenzja tekstu M. Walickiego „Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV. Jahrhundert”* (Warszawa 1933), w: „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1934/35, 3, s. 264.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Bryl, *Königliche Akademie...*, s. 127.

⁴⁵ Por. Notatki L. Kaemmerera do wykładu o „wschodniemieckich zabytkach sztuki”, prowadzonego na Akademii Królewskiej w roku akademickim 1910/1911. Staatsarchiv Coburg, Nachlass Ludwig Kaemmerer, sygn. 1.

umiejscawiał ją w kontekście ówczesnych niemieckich regionów sąsiednich: Prus Wschodnich, Brandenburgii, w mniejszym stopniu Śląska⁴⁶.

Zestaw niektórych tematów, podejmowanych przez Dettloffa zwłaszcza na seminariach, brzmi bardzo podobnie. W roku akademickim 1928/1929 prowadził on seminarium „Badania nad zabytkami Wielkopolski i Pomorza”, w kolejnych latach „Ćwiczenia ze sztuki wielkopolskiej” (1930/1931), „Wybrane tematy ze sztuki wielkopolskiej XVI wieku” (1931/1932), „ćwiczenia i referaty na temat zabytków wielkopolskich” (1933/1934), „ćwiczenia na podstawie zabytków wielkopolskich i pomorskich” (1936/1937; 1937/1938; 1938/1939)⁴⁷. Dettloff ze studentami odbywał corocznie objazdy po Wielkopolsce. Ciekawie prezentuje się także zestawienie dłuższych wypraw, podejmowanych w latach 30. XX wieku: 1934 – Warszawa (trzy dni), 1934 – Wilno (tydzień), 1935 – Berlin, Niemcy południowe, Śląsk (ponad miesiąc), 1937 – Włochy (ponad miesiąc), 1938 – Gdańsk i Prusy Wschodnie (dwa tygodnie), 1939 – centralna, południowa i południowo-wschodnia Polska (ponad miesiąc)⁴⁸. Warto w tym miejscu również zasygnalizować, że ośrodek poznański wyróżniał się na tle innych uniwersyteckich historii sztuki naciskiem, kładzionym na pracę w terenie. Regularne objazdy w pierwszej kolejności po Wielkopolsce, a później także po innych regionach II Rzeczypospolitej oraz poza jej granicami, nie stanowiły tylko atrakcyjnego uzupełnienia programu studiów, ale były wedle słów Dettloffa: „integralną częścią ćwiczeń seminaryjnych”⁴⁹.

Można więc zakładać, że Dettloff kierował zainteresowanie swoich studentów na sztukę lokalną (m.in. jego efektem było zorganizowanie wystawy gotyckiej plastyki wielkopolskiej przez studentów UP w Muzeum Wielkopolskim w roku 1936⁵⁰) oraz sztukę regionów sąsiednich (zwłaszcza Pomorza Gdańskiego). Celem dydaktyki prowadzonej w Seminarium było także zaznajomienie przyszłych historyków sztuki ze sztuką innych polskich regionów. Co jednak charakterystyczne, bezpośredni ogląd zabytków i kontakt

⁴⁶ Ukazywanie zabytków sztuki wielkopolskiej w szerokim kontekście dziedzictwa wschodnioniemieckiego (przede wszystkim dziedzictwa i kultury Pomorza Gdańskiego) odnaleźć można było również w ekspozycji kierowanego przez Kaemmerera muzeum w Poznaniu. Por. Kłudkiewicz, *Kaiser-Friedrich-Museum w Poznaniu...*, s. 123–159.

⁴⁷ Na podstawie: *Uniwersytet Poznański. Spis wykładów...*

⁴⁸ Na podstawie: Labuda, *Horyzont...*, s. 235. Na temat ostatniego z objazdów, który odbył się w dniach 14 maja – 12 czerwca 1939 roku, por. również: A. Sławska, „No i co teraz zrobimy?” *Pamiętnik z pewnej wycieczki*, Poznań 2019.

⁴⁹ Dettloff, *Seminarium Historii Sztuki...*, s. 519.

⁵⁰ Soćko, *Kilka uwag...*

z dziełem sztuki tych ziem, owa „integralna część ćwiczeń seminaryjnych”, znalazła się w programie objazdów dopiero w połowie lat 30.

W tym miejscu pojawia się pytanie, dotąd niepodjęmowane przez badaczy, na które – przynajmniej przy obecnym stanie badań – trudno będzie satysfakcjonująco odpowiedzieć – pytanie o tzw. „myśl zachodnią” w badaniach przedwojennej poznańskiej historii sztuki. Uniwersytet Poznański w dwudziestoleciu międzywojennym stał się ośrodkiem kształtowania tzw. „polskiej myśli zachodniej”, którą Antoni Czubiński definiuje jako „dążenie do ukierunkowania rozwoju państwa polskiego w oparciu o ziemie zachodnie, zwrócenie społeczeństwa polskiego frontem ku zachodowi”⁵¹. Badawcze zainteresowania w pierwszej kolejności Wielkopolską, Pomorzem Nadwiślańskim i Śląskiem, w drugiej także innymi ziemiemi, związanymi niegdyś z Rzeczpospolitą, ale pozostającymi w granicach Rzeszy, niejako wpisane było w genezę powstania Uniwersytetu Poznańskiego. Podczas inauguracji jego działalności prof. Jan Łukasiewicz, minister wyznań religijnych i oświecenia publicznego, zaznaczył, że:

wysoko ma on [UP] dźwizżyć sztandar narodowy na tych kresach zachodnich [...]. Wysiłki tej nowej Wszechnicy powinny zmierzać nie tylko do zaspokojenia potrzeb praktycznych chwili, ale dbać powinny o wielkie posłannicze zadanie nauki polskiej. W jednym pokoleniu powinniśmy dogonić cały czas przeszły i doprowadzić do tego, ażeby nauka polska – zwłaszcza na kresach zachodnich, gdzie Wszechnica Piastowska ma zastąpić dotychczasowe uniwersytety niemieckie – przewyższyła naukę niemiecką, ażeby owiana była duchem polskim, wyciskającym swe piętno w świecie nauki powszechnej⁵².

Tak zwane „badania zachodnie” objęły szeroką problematykę: prahistorii, historii, współczesności ziem zachodnich II RP, geografii, naukowej analizy aktualnych stosunków polsko-niemieckich, procesów społeczno-ekonomicznych i demograficznych na ziemiach polsko-niemieckiego pogranicza⁵³. Nierzadko w ich wyniku podejmowano naukową dyskusję z ba-

⁵¹ A. Czubiński, *Polska myśl zachodnia w XIX i XX wieku*, „Przegląd Zachodni” 1985, 1, s. 1.

⁵² *Sprawozdanie prasowe z uroczystości otwarcia Wszechnicy Piastowskiej w Poznaniu*, w: *Źródła do dziejów Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*, t. I: *Organizacja i rozwój uczelni od listopada 1918 roku do inauguracji w maju 1919 roku*, red. M. Banasiewicz, A. Czubiński, Poznań 1973, s. 252.

⁵³ Por. *Polska myśl zachodnia w Poznaniu i Wielkopolsce. Jej rozwój i realizacja w wiekach XIX i XX*, red. A. Kwilecki, Warszawa–Poznań 1980; M. Mroczo, *Polska myśl zachodnia. Kształtowanie i upowszechnianie*, Poznań 1986; A. Kwilecki, *Poznań stolicą polskiej myśli zachodniej. Od kongresu wiedeńskiego do Powstania Wielkopolskiego*, Poznań 2008;

daczami niemieckimi (zwłaszcza aktywnymi w nurcie tzw. Ostforschung). Czy do tego katalogu dyscyplin, zaangażowanych w badania nad zachodem przedwojennej Polski i pograniczem polsko-niemieckim należy również zaliczyć historię sztuki? Dettloff⁵⁴ i jego wychowankowie, przede wszystkim Gwido Chmarzyński⁵⁵, prowadzili badania z zakresu wielkopolskiej i pomorskiej sztuki (choć najważniejszy okres ich prac przypadł już na czasy po II wojnie światowej). Tematyka ta dominowała również w zajęciach dydaktycznych, zwłaszcza tych o charakterze praktycznym, ćwiczeniowym, seminaryjnym.

*

Z zachowanego w stanie szczątkowym zbioru reprodukcji Seminarium Historii Sztuki na UP wyłania się obraz, w którym problematyka wielkopolska i pomorska były jednymi z głównych bloków tematycznych w przedwojennej kolekcji. Co istotne, stanowiły one spadek po niemieckiej poprzedniczce, który na potrzeby polskiej instytucji został odpowiednio uporządkowany i zaadaptowany do jej potrzeb. Ten wizualny materiał stanowił więc tworzywo, które na własne potrzeby i według własnych założeń kształtować mogli najpierw niemieccy, później polscy historycy sztuki.

W niemieckim nauczaniu, zwłaszcza seminaryjnym i ćwiczeniowym, sztukę wielkopolską chętnie widziano i analizowano w perspektywie porównawczej z sąsiednimi regionami niemieckimi. Pierwsze lata funkcjonowania polskiej historii sztuki na UP wskazują, że wizję niemiecką – rozwoju europejskiej historii sztuki, z naciskiem na wkład spuścizny włoskiej i nie-

J. Wąsicki, *Problematyka niemiecka i polskich ziem zachodnich w badaniach i działalności Wydziału Prawa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w latach 1919–1969*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 1970, 32 (3), s. 303–326; B. Kortus, *Rola geografii w polskiej myśli zachodniej w latach 1914–1939*, w: *Człowiek i Przestrzeń*, red. idem, Kraków 2001, s. 195–204; M. Mroczko, *Upowszechnianie problematyki zachodniej w polskich badaniach naukowych (1918–1939)*, „Słupskie Studia Historyczne” 2006, 12, s. 107–118; „*Deutsche Ostforschung*” und „*polnische Westforschung*” im Spannungsfeld von Wissenschaft und Politik. Disziplinen im Vergleich, red. J.M. Piskorski i in., Osnabrück 2002.

⁵⁴ Choć głównym tematem zainteresowań badawczych Dettloffa była twórczość Wita Stwosza, badacz ten regularnie publikował dłuższe i krótsze artykuły i opracowania dotyczące sztuki lokalnej. Por. Szcz. Dettloff o sztuce i zabytkach Poznania. Wybór studiów i artykułów z lat 1916–1947, Poznań 2011.

⁵⁵ Por. *Teka Komisji Historii Sztuki X. Materiały sesji naukowej poświęconej pamięci profesora Gwidona Chmarzyńskiego w trzydziestą rocznicę śmierci*, red. J. Poklewski, Toruń 2005 (tamże wykaz publikacji Chmarzyńskiego).

mieckiego kręgu kulturowego – kontynuowano i na niej opierano nauczanie. Z czasem kolekcja odziedziczona po niemieckiej instytucji została zreorganizowana i przekształcona w nowy zbiór, który odpowiednio rozbudowany miał utrzymywać bezdyskusyjny (zarówno dla niemieckich, jak i polskich badaczy) wzorzec sztuki europejskiej (sztuka nowożytna Italii), ale jednocześnie wyznaczyć nowy kierunek badań. W tym nowym ujęciu kluczowa była – ponownie, jak za czasów niemieckich – sztuka lokalna, sztuka Wielkopolski, tym razem widziana w innej perspektywie – rozwoju sztuki polskiej. Ta dość ogólna konstatacja wymagałaby doprecyzowania, o które jednak będzie trudno w świetle zachowanych źródeł. Nie można bowiem przesądzać, czy i na ile w nauczaniu na UP rozpatrywano sztukę wielkopolską i pomorską w świetle tzw. „myśli zachodniej”.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

- Coburg, Staatsarchiv Coburg, Nachlass Ludwig Kaemmerer, sygn. 1
Poznań, Archiwum Audiowizualne Wydziału Nauk o Sztuce UAM, *Inwentarz majątku Seminarium Historii Sztuki na UP z 1924 r.*: tom zawierający dział I–II d.
Poznań, Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu, sygn. 10
Poznań, Biblioteka Sekcji Historii Sztuki Biblioteki Collegium Historicum UAM, *Inwentarz majątku Seminarium Historii Sztuki na UP z 1924 r.*: tom zawierający dział III (biblioteka)

ŹRÓDŁA PUBLIKOWANE

- Dettloff [Szcz.], *Seminarium Historii Sztuki*, w: *Uniwersytet Poznański w pierwszych latach swojego istnienia za rektoratu Heljodora Święcickiego*, red. A. Wrzosek, Poznań 1924, s. 519
Sławska A., „No i co teraz zrobimy?” *Pamiętnik z pewnej wycieczki*, Poznań 2019
Sprawozdanie prasowe z uroczystości otwarcia Wszechnicy Piastowskiej w Poznaniu, w: *Źródła do dziejów Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*, t. I: *Organizacja i rozwój uczelni od listopada 1918 roku do inauguracji w maju 1919 roku*, red. M. Banasiewicz, A. Czubiński, Poznań 1973, s. 251–253
Szcz. Dettloff *o sztuce i zabytkach Poznania. Wybór studiów i artykułów z lat 1916–1947*, Poznań 2011
Uniwersytet Poznański. Spis wykładów w roku akademickim 1919/1920–1938/1939, Poznań 1919–1938

OPRACOWANIA

- Archiwa wizualne dziedzictwa kulturowego. Archeologia – Etnografia – Historia sztuki*, red. E. Manikowska, I. Kopania, Warszawa 2014

- Archiwa wizualne dziedzictwa kulturowego. Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, red. E. Manikowska, P. Jamski, Warszawa 2014
- Art History through the Camera's Lens*, red. H.E. Roberts, Amsterdam 1995
- Banaszak M., Dettloff Szczęsny (Feliks) Maksymilian, w: *Księża społecznicy w Wielkopolsce 1894–1919. Słownik biograficzny*, t. 1 (A–H), Gniezno 1992, s. 135–136
- Betlej A., A. Dworzak, P. Jamski, R. Książek-Czerwińska, M. Kunińska, J. Pollesch, *Zapomniane dziedzictwo. Zbiór odlewów gipsowych Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 2019
- Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, red. Ph. Helas, M. Polte, C. Rückert, B. Uppenkamp, Berlin 2007
- Bredekamp H., *Bildmedien*, w: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, red. H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer, M. Warnke, Reimer 2008, s. 363–386
- Bryl M., *Königliche Akademie w Poznaniu 1903–1918*, w: *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. A.S. Labuda, Poznań 1996, s. 120–144
- Caraffa C., *The Photo Archive as Laboratory. Art History, Photography, and Materiality*, „*Arlis*” 2019, 44(1), s. 37–46
- Czubiński A., *Polska myśl zachodnia w XIX i XX wieku*, „*Przegląd Zachodni*” 1985, 1, s. 1–23
- Dettloff Szcz., *Recenzja tekstu M. Walickiego „Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV. Jahrhundert” (Warszawa 1933)*, „*Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*” 1934/35, 3, s. 264–269
- „*Deutsche Ostforschung*” und „*polnische Westforschung*” im Spannungsfeld von Wissenschaft und Politik. *Disziplinen im Vergleich*, red. J.M. Piskorski i in., Osnabrück 2002
- Dębicki J., *Szczęsny Dettloff (1878–1961)*, „*Rocznik Historii Sztuki*” 2011, XXXVI, s. 29–37
- Edwards E., *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, New York 2001
- Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, red. C. Caraffa, Berlin 2009
- Jensen U., *Kunstgeschichte auf Kassette. Zur Videosammlung der Mediathek im Grimm-Zentrum*, Berlin 2014
- Johnson G., „(Un)richtige Aufnahme”: *Renaissance Sculpture and the Visual History of Art History*, „*Art History*” 2013, 2, s. 12–51
- Katalog Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Fotografie dzieł sztuki polskiej wykonane przed rokiem 1900*, red. W. Walanus, Kraków 2019
- Kłudkiewicz K., *Dyrektor w „ciaśniejszych ramach”*, w: M. Gumowski, *Siła do ujarzmięcia. Teksty wybrane*, Warszawa 2021, s. 27–80
- Kłudkiewicz K., *Kaiser-Friedrich-Museum w Poznaniu (1904–1919). Muzeum na niemieckiej i europejskiej prowincji*, Poznań 2021
- Kłudkiewicz K., *Nasze, czyli czyje? Wielkopolskie zabytki w oczach Polaków i Niemców w XIX i na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Dobre i złe sąsiedztwa. Obce-nasze-inne*, t. 2, *Sąsiedzi w historiografii, edukacji i kulturze*, red. T. Maresz, K. Grysińska-Jarmuła, Bydgoszcz 2018, s. 201–215

- Kłudkiewicz K., *The History and Role of Institute of Art History Photo Archive in the Art History Research and Education in Poznań. General Characteristics and the Result of Preliminary Research*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historii Miasta Krakowa” 2019, 37, s. 59–68
- Kłudkiewicz K., *Zespół szklanych przeźroczy w Kaiser-Friedrich-Museum w Poznaniu na początku XX wieku*, „Studia Muzealne” 2021, XXVI, s. 134–151
- Kortus B., *Rola geografii w polskiej myśli zachodniej w latach 1914–1939*, w: *Człowiek i Przestrzeń*, red. idem, Kraków 2001, s. 195–204
- Kostrzewski J., *Z mego życia. Pamiętnik*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970
- Kunińska M., *Fotografia jako medium epistemiczne historii sztuki między historią kultury a historią stylu*, w: *Katalog Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Fotografie dzieł sztuki polskiej wykonane przed rokiem 1900*, red. W. Walanus, Kraków 2019, s. 25–40
- Kwilecki A., *Poznań stolicą polskiej myśli zachodniej. Od kongresu wiedeńskiego do Powstania Wielkopolskiego*, Poznań 2008
- Labuda A.S., *Horyzont wielkopolski, horyzont europejski. Seminarium historii sztuki Uniwersytetu Poznańskiego 1919–1939*, w: *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. A.S. Labuda, Poznań 1996, s. 168–192
- Labuda A.S., *Horyzont wielkopolski, horyzont europejski. Seminarium historii sztuki Uniwersytetu Poznańskiego 1919–1939*, w: idem, *Z dziejów historii sztuki. Polska, Niemcy, Europa*, Poznań 2016, s. 215–246
- Laemers S., *„Ein wertvolles Hilfsmittel”. Het foto-archief van Max J. Friedländer (1867–1958)*, „RKD Bulletin” 2005, 1, s. 25–39
- Matyssek A., *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg*, Berlin 2008
- Michalski M., J. Skutecki, *Collegium Minus w Poznaniu*, Poznań 2021
- Mroczo M., *Polska myśl zachodnia. Kształtowanie i upowszechnianie*, Poznań 1986
- Mroczo M., *Upowszechnianie problematyki zachodniej w polskich badaniach naukowych (1918–1939)*, „Ślupskie Studia Historyczne” 2006, 12, s. 107–118
- Napp A., *Ohne gute Fotos kann der Kunsthistoriker nicht arbeiten’. Die Fotografiensammlung des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg*, „Rundbrief Fotografie” 2018, 25(3), s. 32–42
- Napp A., *Zwischen Inflation, Bomben und Raumnöten. Die Geschichte der Diassammlung des Kunstgeschichtlichen Seminars Hamburg*, Weimar 2017
- Nelson R.S., *The Slide Lecture, or the work of Art “History” in the Age of Mechanical Reproduction*, „Critical Inquiry” 2000, 26(3), s. 414–434
- Peters D., *Fotografie als “technische hilfsmittel” der Kunstwissenschaft. Wilhelm Bode und die photographische Kunstanstalt Adolphe Braun*, „Jahrbuch der Berliner Museen” 2002, 44, s. 167–202
- Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, red. C. Caraffa, Berlin 2011
- Photographs, Museums, Collections: between Art and Information*, red. E. Edwards, Ch. Morton, London 2015

- Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences*, red. J. Bärnighausen, C. Caraffa, S. Klamm, F. Schneider, P. Wodtke, Berlin 2019
- Polska myśl zachodnia w Poznaniu i Wielkopolsce. Jej rozwój i realizacja w wiekach XIX i XX*, red. A. Kwilecki, Warszawa–Poznań 1980
- Sammlungsdidaktik. Die „nich mehr neuen“ Medien in den Universitätssammlungen*, red. B. Forster, K. Klinger, M. Markert, Weimar 2016
- Schutte Ch., *Richard Hamann in Posen 1911–13*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft“ 2013, 40, s. 7–26
- Sculpture and Photography: Envisioning The Third Dimension*, red. G. Johnson, Massachusetts 2003
- Skarby Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, red. W. Walanus, Kraków 2012–2017
- Soćko A., *Kilka uwag o poznańskiej wystawie „Wielkopolskiej Plastyki Gotyckiej” z 1936 roku*, w: *Nikodem Pajzderski. Muzealnik – konserwator – historyk sztuki*, red. E. Siejkowska-Askutja, Poznań 2014, s. 239–258
- Teka Komisji Historii Sztuki X. Materiały sesji naukowej poświęconej pamięci profesora Gwidona Chmarzyńskiego w trzydziestą rocznicę śmierci*, red. J. Poklewski, Toruń 2005
- Wąsicki J., *Problematyka niemiecka i polskich ziem zachodnich w badaniach i działalności Wydziału Prawa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w latach 1919–1969*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 1970, 32 (3), s. 303–326
- Wróblewska M., *Bez(w)ład archiwum. Archiwum – fotografii*, „Artium Quaestiones” 2013, XXIV, s. 233–253
- Żuchowski T.J., *Ks. Prof. Szczęsny Dettloff (1878–1961)*, „Artium Quaestiones” 2011, 22, s. 5–19

Kamila Kłudkiewicz

Adam Mickiewicz University, Poznań

A GERMAN LEGACY, A POLISH DIRECTION. THE COLLECTION OF REPRODUCTIONS FROM THE ART HISTORY SEMINAR AT THE UNIVERSITY OF POZNAN (1919–1939)

Summary

In 1919, the authorities of the newly established University of Poznan took over the buildings and movable property of the German Royal Academy, which had functioned in Poznan between 1903 and 1918. The Seminar of Art History, which was organised at the time, acquired, among other things, a collection of 4,000 slides and 4,000 reproductions which had been used in teaching art history at the German university. Thanks to the first Polish professor of art history, Szczęsny Dettloff, the collection began to grow. Dettloff, one of the fathers of academic art history in Poland, understood

perfectly the need to expand the university's research workshop: the library and the reproduction collection. He built a Polish photo library at the University of Poznan on the basis of the existing German reproduction collection and a set of diapositives acquired in 1919 from the Museum of Wielkopolska (the collection after the German Kaiser Friedrich Museum).

The article describes the reproduction collection in the inter-war period, indicates its state of preservation and analyses the role of the local collection in the academic teaching of art history (in the context of the programme of studies, but also of trips for students).

Keywords:

collections of reproductions, photo archives at the universities, the Seminar of Art History at the University of Poznan

