

### Uwagi wstępne

Niniejszy tekst pomyślany jest jako syntetyczne przybliżenie krytyczno-artystycznego *oeuvre* lwowskiego historyka sztuki Jana Bołozza Antoniewicza<sup>1</sup>. Działał on na wielu polach, nie ograniczając się do nadzwyczaj zróżnicowanej pod względem podejmowanej tematyki pracy badawczej i równie wszechstronnej dydaktyki uniwersyteckiej. Pełnił funkcje konserwatorskie, organizował życie naukowe, był rzeczoznawcą dzieł sztuki, współdecydował w sprawach istotnych dla architektonicznego obrazu Lwowa, uczestniczył także w bieżącym życiu artystycznym, organizując wystawy sztuki współczesnej, wygłaszając odczyty jej poświęcone, publikując teksty krytyczno-artystyczne. Zgromadzona bibliografia daje przybliżony obraz aktywności Bołozza Antoniewicza na tym ostatnim polu. Po pierwsze, cechowała ją duża nieregularność; wskazać można dwa, znacznie od siebie oddalone, okresy wzmożonej aktywności: lata 1899–1904 i lata 1915–1920. Po drugie, cechowała ją różnorodność gatunkowa, przy czym w wielu przypadkach trudno mówić o tekstach czystych gatunkowo. Znajdują się wśród nich: recenzje i omówienia wystaw<sup>2</sup>; korespondencje, zawierające również sprawozdania z wystaw<sup>3</sup>; katalogi wystaw<sup>4</sup>; wykłady i mowy z okazji wystaw<sup>5</sup>; wykłady i wypowiedzi na temat sztuki współczesnej<sup>6</sup>; omówienia, w tym w formie wykładów, twórczości jednego artysty<sup>7</sup> oraz tekst teoretyczny dotyczący jednego z kierunków sztuki

współczesnej<sup>8</sup>. W kilku przypadkach mamy do czynienia z publikacją tekstów o identycznej<sup>9</sup> lub niemal identycznej treści<sup>10</sup>. Wiele z tych pozycji to obszerne, wieloczęściowe teksty. Trzy pozycje to sprawozdania z wykładów Bołozza Antoniewicza<sup>11</sup>. Spuścizna krytyczno-artystyczna w całym jego dorobku stanowi niecałe dziesięć procent całości. Jednak krytyczno-artystyczny pierwiastek przenika wiele innych aktywności. Kategoria ciągłości, do której omówienia przejdziemy w dalszej części niniejszego tekstu, dotyczy między innymi tego właśnie aspektu. *Gros* naszych rozważań pochłonie jednak pierwsza z tytułowych kategorii: towarzyskość.

### Towarzystwo

Zacznijmy od cytatu:

Ale masz uczniów o wiele liczniejszych, niż sądzisz (. . .), choćby może nigdy nie byli z paletą i pędzlami w Twojej wspaniałej pracowni przy Goethestrasse ni gośćmi w Twym uroczym domu przy Barerstrasse [. . .]. Było to kiedyś. . . pamiętasz?. . . w tych zawiązkach kultury, kiedy ludzkość biedna nie znała jeszcze *bridge'a* i tonęła w smutnych ciemnościach *whist'a*. Otóż raz po partii wista, kreśliłeś na zielonym stole „wąskiego pokoju”, szpiczastą kredką a zgrabną ręką na palimpseście zielonego sukna karykatury obecnych. „I ja tam byłem”. . . A ja Ci wówczas dokuczałem pytaniami o Twą sztukę, o twe poglądy na dawną sztukę, o Rzym, o Florencję. Powiedziałeś mi krótko: „Z Florencji — uciekłem”. Pamiętam, jak dziś! Żyjąc w zupełnie innym świecie

<sup>1</sup> Na temat biografii Jana Bołozza Antoniewicza (1858–1922) zob. Rudenko 2015; Rudenko 2018a.

<sup>2</sup> Antoniewicz 1900a; Antoniewicz 1903a; Antoniewicz 1903b; Antoniewicz 1915c; Antoniewicz 1917a; Antoniewicz 1917b; Antoniewicz 1919.

<sup>3</sup> Antoniewicz 1888; Antoniewicz 1899a; Antoniewicz 1899b; Antoniewicz 1900b; Antoniewicz 1904a; Antoniewicz 1904b.

<sup>4</sup> Antoniewicz 1903b; Antoniewicz 1903c; Antoniewicz 1903i; Antoniewicz 1903j; Antoniewicz 1915a; Antoniewicz 1915b.

<sup>5</sup> Antoniewicz 1902b; Antoniewicz 1902c; Antoniewicz 1903h; Terlecki 1922.

<sup>6</sup> Antoniewicz 1916b; Antoniewicz 1918.

<sup>7</sup> Antoniewicz 1903d; Antoniewicz 1903e; Antoniewicz 1903f; Antoniewicz 1911; Antoniewicz 1916a.

<sup>8</sup> Antoniewicz 1920.

<sup>9</sup> Antoniewicz 1899a; Antoniewicz 1899b; Antoniewicz 1904a; Antoniewicz 1904b.

<sup>10</sup> Antoniewicz 1903b; Antoniewicz 1903c; Antoniewicz 1903i; Antoniewicz 1903j.

<sup>11</sup> Antoniewicz 1902b; Antoniewicz 1902c; Terlecki 1922.

duchowym [. . .], w domu białym z wściekłości pięścią o mury Schraudolfstrasse, „des polnischen Viertels”, jak mawiano [. . .] Dziś Cię rozumiem [. . .] Wolno zmądrzeć! Uciekłeś z Florencji! – jest tam wprawdzie duchowy Twój krewniak „co ma ruch”, nazywa się Benozzo Gozzoli<sup>12</sup>.

W tekście napisanym z okazji siedemdziesiątych urodzin Brandta Bołoz-Antoniewicz wracał myślą do monachijskiego świata sprzed ćwierć wieku, przywołując obrazy życia towarzyskiego, w którym obaj uczestniczyli<sup>13</sup>. Przez całe życie czuł się w trakcie spotkań towarzyskich jak w swoim żywiole. Sugestywne świadectwo na ten temat pozostawił Leon Piniński:

Nieźrównanym bywał prawdziwie w tych chwilach, zwłaszcza wtedy gdy wpadał w zapał. Myśli mu się wtedy tłoczyły do głowy, słowa za ledwo mogły nadążyć, barwne obrazy, dowcipu pełne uwagi, spostrzeżenia raz głębokie [. . .] to znów żartobliwe [. . .] następowały po sobie [. . .] jak fajerwerk. [. . .] Teorie jego wówczas poruszały się zwykle w ekstremach, pojawiały się alternatywne zachwyty i oburzenia, wszystko potężne, wymowne [. . .]. Wywoływał oczywiście nieraz sprzeciw i opozycję [. . .]. Co za szkoda, że z tego bogactwa myśli rozrzutności humoru i wesołości, którymi Antoniewicz umiał lśnić w towarzyskich dyskusjach, nic się nie mogło przechować!<sup>14</sup>.

Nie sposób polemizować z odczuciami naocznego świadka, zwłaszcza gdy żal dotyczy utraty tego, czego istotą było bezpośrednie doświadczenie żywej obecności, jednak tak scharakteryzowana „poetyka” towarzyskiego funkcjonowania Bołoz-Antoniewicza przeniknęła także do jego tekstów, z których wiele sprawia wrażenie żywej konwersacji. Co więcej, żywioł towarzyskości był istotny dla jego krytyki artystycznej nie tylko z uwagi na poetykę tekstów, ale także ze względu na tworzenie środowiska właściwego dla jej zaistnienia. Pamiętamy, że kategorię towarzyskości (niem. *Geselligkeit*) na oznaczenie właściwego środowiska dla kształtowania

się i funkcjonowania kultury renesansu wprowadził Jacob Burckhardt. Z kolei przywołanie tej kategorii w węższym kontekście krytyki artystycznej nie powinno dziwić, skoro jej geneza jako nowoczesnej formacji społeczno-dyskursywnej była ściśle związana z XVIII-wiecznym salonem (*vide Salony* Denisa Diderota), instytucją *par excellence* towarzyską. W krytyce artystycznej Bołoz-Antoniewicza żywioł towarzyskości od początku do końca odgrywał konstytutywną rolę, sprawiał, że jego zainteresowanie współczesnym życiem artystycznym – przy całym skoncentrowaniu wysiłku intelektualnego i pracy naukowej na historii, najpierw estetyki, potem literatury, a w końcu sztuki – było zjawiskiem naturalnym, stale obecnym i, by tak rzec, „rozwojowym”, prowadzącym w końcu do spektakularnej afirmacji „nowych kierunków”.

Pierwszy raz ów żywioł towarzyskości ujawnił swój potencjał krytyczno-artystyczny w korespondencji z Monachium, zamieszczonej w krakowskim „Czasie” i podpisanej pseudonimem Peregrinus<sup>15</sup>. Fragment korespondencji poświęcony malarstwu można uznać za jego pierwszy krytyczno-artystyczny tekst. Miał on charakter sprawozdania z wizyty w pracowni Brandta w okresie, gdy na sztalugach znajdował się powstający wówczas obraz *Bitwa pod Warką*<sup>16</sup>. „Brandta najnowszy obraz o wielkich rozmiarach, skoncypowany zeszłej zimy, czeka od maja, kiedy zupełnie już był podmalowany, na ostateczne, jak mówią malarze, «dotknięcie pędzlem»”<sup>17</sup> – pisał. Jak każdy „tekst pierwszy”, także ten godny jest uwagi: aktualizując ramy i konwencje gatunkowe tekstu krytycznego, zdradza już cechy indywidualne, swoiste dla późniejszych jego tekstów. Przytoczmy, dla egzemplifikacji, wybrane fragmenty:

Kształcąc się najpierw w zawodzie politechnicznym [. . .] chwycił się pędzla, wyrabiając się najpierw w Paryżu [. . .] potem w Monachium pod kierunkiem „najstarszego” Adama [. . .] Obraz prof. Brandta, o świetnej perspektywie i niewymownie jasnym rozkładzie, przedstawia cięty atak konnicy polskiej na Szwedów [. . .] Brandt jest artystą w ciągłym rozwoju, równie sumiennym jak nieustraszonym największymi trudnościami technicznymi [. . .] ma poprawność i elegancję rysunku Francuzów, werwę, ruchliwość, fantazję [. . .] harmonijną pstrość Hiszpanów. [. . .] Brandt, który na

<sup>12</sup> Antoniewicz 1911. Ostatnie zdanie nawiązuje do wcześniejszej uwagi Bołoz-Antoniewicza na temat literackich upodobań Brandta: „A lubisz Szekspira, bo, jak mawiasz, «ma ruch»”.

<sup>13</sup> Spektakularnym jego świadectwem są dwa rysunki Otolii Kraszewskiej przedstawiające bal karnawałowy u Bołozów-Antoniewiczów z udziałem m.in. Brandtów. Zob. Bryl 2013 (rozdział: *Monachijskie varia: życie w Kulturstadt*).

<sup>14</sup> Piniński 1922: 207.

<sup>15</sup> Antoniewicz 1888.

<sup>16</sup> *Bitwa pod Warką*, 1888, ol. na pł., 150,5 x 301,3 cm, 1888, Telfair Museum of Art, Savannah.

<sup>17</sup> Antoniewicz 1888, 43.

jednym obrazie [...] całą wielkość historycznej chwili uzmysławia, maluje na sztaludze tuż obok stojącej wspomnienia z ukraińskich stepów, pełne najsłodsze liryczne natchnienia [...] Zaiste nie wiem, jak pogodzić tę sprzeczność: z jednej strony wieczne skargi, że czasy nasze „materialne” [...] że duch zapadł, z drugiej zaś strony obojętność [...] bolesna dla sztuki naszej [...] Śmiało powiedzieć można, że większa część naszych obrazów wychodzi z pracowni malarskiej gdzieś daleko w świat, najczęściej „hen za morze” [...], a przyszły historyk malarstwa polskiego w drugiej połowie XIX wieku będzie musiał zbierać daty po księgach handlowych *kunsthändlerów* niemieckich i angielskich i szukać oryginałów po teatralnych salonach *yankees’ów*. [...] byłoby przede wszystkim obowiązkiem jakiegoś wybitnego publicysty [...] skreślić życie i znaczenie Brandta [...] bo artysta tej miary wart, by go naród poznał cały<sup>18</sup>.

Po stronie aktualizowanych ram gatunkowych należy zapisać konwencjonalną sekwencję narracyjną: informacje dotyczące edukacji artystycznej artysty; opis tematu i kompozycji obrazu; ocena dzieła; pochwała umiejętności warsztatowych artysty; umieszczenie dzieła w kontekście innych; końcowa apostrofa do czytelników. Natomiast sposób, w jaki Bołoz Antoniewicz wypełnił te ramy, zdradza już wiele cech, które będą decydować w przyszłości o swoistości jego tekstów. Przede wszystkim widoczne jest budowanie dynamicznej spójności tekstu przez jednoczesne stosowanie przeciwstawnych strategii: faktografia łączy się z tendencją do emfazy; płynność narracji z tendencją do dygresyjności; odwołanie do naoczności z tendencją do uogólniania; eksponowanie przeżyć osobistych z tendencją do akcentowania przynależności do wspólnoty. Ukonstytuowaną w ten dynamiczny sposób spójną całość tekstu charakteryzuje wyrazistość stylu i pewność wypowiedzianych sądów. „Poetyka” towarzyskiego funkcjonowania Bołoz Antoniewicza przenikała do jego tekstów krytyczno-artystycznych, co przejawiało się, obok powyższych cech, skłonnością autora do dyskursu konwersacyjnego, będącego reminiscencją żywej rozmowy, prowadzonej w ziemiańsko-artystyczno-inteligenckich salonach czy to monachijskich, wiedeńskich, czy galicyjskich. W jego przypadku ów żywioł „salonowej” rozmowy należy zresztą odnieść do bardziej podstawowego żywiołu, do żywiołu publicznej mowy, po

mistrzowsku praktykowanej. Jako wykładowca akademicki słynął z przykuwającego i utrzymującego wytężoną uwagę zafascynowanych słuchaczy sposobu wypowiedzi; liczne świadectwa jego uczniów oraz przyjaciół są tutaj wyjątkowo zgodne<sup>19</sup>. Jeszcze liczniejsze są świadectwa publicznych mów – relacje prasowe przytaczały je często *in extenso* – wygłaszanych przez niego podczas wielu uroczystości, związanych zarówno z życiem politycznym, akademickim, społeczno-kulturalnym, jak i – by wyróżnić to pole – artystycznym<sup>20</sup>. Przy czym, oprócz respektowania *decorum* takich przemów, które wymagało stosowania podniosłego, pełnego patosu tonu, nadawał im swoiste piętno, związane z charakterystycznym naddatkiem erudycyjnym<sup>21</sup>. Emfaza i erudycja, które cechowały te popisy oratorskie, odcisnęły swe piętno również na jego tekstach, nie tylko krytyczno-artystycznych<sup>22</sup>.

W październiku 1901 roku Bołoz Antoniewicz został wybrany prezesem lwowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych<sup>23</sup>. Dwuletni okres prezesury obfitował w wie-

<sup>19</sup> Najbardziej sugestywne świadectwo pozostawił Jan Parandowski (Parandowski 1960). Zob. też Bryl 2011; Bryl 2013.

<sup>20</sup> Najbardziej znana jest mowa z okazji intronizacji arcybiskupa Józefa Teodorowicza (Antoniewicz 1902a). Redakcja „Przedświt” (1902, nr 35) pisała, że publikacja jest „spełnieniem życzenia uczestników obiadu”, albowiem toast prof. Antoniewicza „swą szerokością poglądów i głębokością uczynił na biesiadnikach potężne wrażenie”.

<sup>21</sup> Przytoczmy jeden tylko przykład (z wielu podobnych): niewielki fragment obszernej mowy dziekańskiej, wygłoszonej podczas promocji „sub auspiciis Imperatoris” Jana Łukasiewicza na stopień doktora filozofii. Mówił m.in.: „W bystry i znakomity sposób wprowadziłeś ważną korekturę w teorię Jevonsa. [...] I o co teraz walczyć i dobijać się będziesz? O wolność. [...] A Goethe mówi w *Fauscie*: «Ten wart jedynie życia i wolności, Kto co dnia każdego o nie wznowi bój». [...] Ale znajdziesz sowing nagrodę: gdy ponad czasy i przestrzenie lecąc wielkim łukiem iskra geniuszu zapali Twój umysł [...]” („Gazeta Lwowska” 1902, 263). Należy przyznać, że podobnie jak w przypadku *Bitwy pod Warką*, która rzeczywiście trafiła za ocean, także tutaj jego słowa miały wymiar profetyczny.

<sup>22</sup> Bołoz Antoniewicz zdawał sobie sprawę z jakości swoich oracji. Gdy 21 listopada 1902 roku przemówił na obiedzie u Leona Pinińskiego jako protektora TPSP, a następnego dnia ukazała się w prasie obszerna relacja z tego wydarzenia (zob. przypis 23), wydał polecenie sekretarzowi TPSP: „Proszę kupić dziś około 20 egzempl. [arzy] Gazety Lwowskiej na mój koszt i rozesać między lwowskich najlepszych artystów[:] Augustynowicz, Dębicki, Rejchan, Makarewicz, Batowski, Ćwikliński, Bratkow[sk], Popiel rzeźbiarz (nie malarz), Rozwadowski, zakreślając mowę Namiestnika i moją” (list Jana Bołoz Antoniewicza do Stanisława Sokołowskiego z 22.11.1902, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu [BZNO], Papiery TPSP we Lwowie, 7447/II, k. 447, 449). Dodajmy, o czym poniżej, że był to okres jego eskalującego konfliktu jako prezesa TPSP z częścią środowiska artystów lwowskich.

<sup>23</sup> Po dokonaniu wyboru Bołoz Antoniewicza na prezesa członkowie opuszczali posiedzenie z „otuchą i nadzieją dobrej przyszłości” dla Towarzystwa („Gazeta Lwowska” 1901, 242). Bołoz Antoniewicz natychmiast udał się z delegacją Towarzystwa do Leona Pinińskiego, ówczesnego namiestnika Galicji, by prosić go

<sup>18</sup> Antoniewicz 1888, 43.

le działań na polu współczesnego życia artystycznego<sup>24</sup>. Zajmowała go reorganizacja Towarzystwa; zabiegi o nową siedzibę; poszerzenie działalności wystawienniczej o miasta prowincjonalne; a w samym Lwowie – poszerzenie oferty wystawienniczej o sztukę artystów obcych; starania o uznanie dla tych inicjatyw środowiska lwowskiego przez opracowywanie katalogów, wygłaszanie wykładów, publikowanie tekstów krytyczno-artystycznych. Jego działalność w TPSP zasługuje bez wątpienia na osobne, całościowe opracowanie. W tym miejscu zapytajmy jedynie, w jaki sposób objęcie przez niego rządów w TPSP, instytucji, by tak rzec, „instytucjonalizującej towarzyskość”, wpłynęło na charakter towarzyskości, rozumianej jako cecha środowiska i zarazem sposób jego w nim funkcjonowania. Zarówno dokumenty archiwalne<sup>25</sup>, jak i publikacje i relacje prasowe świadczą o istniejącej z pewnością już wcześniej, ale teraz ujawnionej i rosnącej polaryzacji w obrębie owego środowiska. Co prawda, prezesem TPSP, po rezygnacji Władysława Łozińskiego, został Bołoz Antoniewicz wybrany jednogłośnie<sup>26</sup>. Zarządzanie Towarzystwem, zwłaszcza z tak ambitnym programem, wiązało się jednak z podejmowaniem inicjatyw i decyzji naruszających interesy pewnej części lwowskiego środowiska artystycznego. Nie funkcjonował on teraz wyłącznie w przyjaznym sobie kręgu, w którym towarzyskość mogła być jedynie sprzymierzeńcem, ale w kręgu, niejako instytucjonalnie, poszerzonym, w którym mogła stać się żywiołem nieprzyjaznym. Pierwszym spektakularnym tego symptomem był artykuł malarza Aleksandra Augustynowicza, który zarzucał Bołozowi Antoniewiczowi preferowanie wystaw sztuki obcej kosztem artystów lokalnych, dla których wystawy TPSP były szansą na sprzedaż dzieł, a także urządz-

nie wystaw na prowincji, przynoszących Towarzystwu straty zamiast dochody artystom<sup>27</sup>. Augustynowicz dezawuował również jego krytyczno-artystyczną, w tym zwłaszcza odczytowo-wykładową działalność, zarzucając jej chaotyczność i niezrozumiałość<sup>28</sup>.

Wystąpienie Augustynowicza, zarówno ze względu na przedmiot sporu, formułowane zarzuty, jak i retorykę tekstu, należy uznać za reprezentatywne dla tego typu konfliktów, charakterystycznych dla nowoczesnej kultury artystycznej. Natomiast wystąpienie innego malarza lwowskiego, Damazego Kotowskiego, które miało miejsce już po rezygnacji Bołoz Antoniewicza z funkcji prezesa TPSP, wykraczało poza ramy konwencjonalnej polemiki<sup>29</sup>. Kotowski, odmawiając jemu wrażliwości estetycznej oraz autentyzmu zaangażowania, uderzał w podstawy, na jakich opierał się jego publiczny autorytet organizatorsko-edukacyjno-krytycznej działalności w obszarze sztuki współczesnej. Pisał m.in.:

Gdy p. prof. Antoniewicza mianowano przewodnikiem Towarzystwa sztuk pięknych, nie ukrywałem wówczas mego zdziwienia, powiedziano mi, że nie było wyboru, a on ma przynajmniej tę zaletę, że znakomicie udaje zapał do sztuki, ambicjonuje w tym kierunku [ . . . ] formułek estetycznych, którymi p. profesor przymaszerował, bez uwzględnienia proporcji, swoją umysłowość [ . . . ] P. Antoniewicz nie jest urodzonym estetą i nigdy nim nie będzie. Tego nie potrafi wbredzić, chyba w naiwnych, swymi z robionym entuzjazmem, rozprawami

o objęcie TPSP swym patronatem („Gazeta Lwowska” 1901, 267). Po roku, gdy protektorat Pinińskiego zaowocował przyznaniem TPSP nowego lokalu, na uroczystym przyjęciu u Namiestnika wygłosił kolejną, obszerną, emfaticzno-erudycyjną mowę („Gazeta Lwowska” 1902, 268).

<sup>24</sup> Lata 1902–1904 to niezwykle intensywny okres w „instytucjonalnym” życiu Bołoz Antoniewicza, który oprócz prezesury TPSP, pełnił w roku akademickim 1902–1903 funkcję dziekana, a w następnym prodziekana wydziału filozoficznego uniwersytetu, a także (do 1904 roku) sprawował urząd konserwatora dla miasta Lwowa i powiatu lwowskiego.

<sup>25</sup> Podstawowe materiały archiwalne dokumentujące działalność Bołoz Antoniewicza w TPSP znajdują się w BZBN (7447/II i 7532/II).

<sup>26</sup> Zapewne wiele sobie obiecywano po protektoracie namiestnika Leona Pinińskiego, o który, jak już wspomniano, zwrócił się nowo obrany prezes. I jak miało się okazać słusznie, bo nowa siedziba w budowanym gmachu Muzeum Przemysłowego została Towarzystwu przyznana przez Radę Miejską w 1902 roku, za co zdążył jeszcze podziękować wspianiałą oracją (zob. przyp. 23), nie doczekał jednak inauguracji pierwszej wystawy w nowym lokalu, która był już po jego rezygnacji z prezesury TPSP („Gazeta Lwowska” 1904, 127).

<sup>27</sup> Augustynowicz 1902. Konflikt trwał, a zarzuty kierowane w stosunku do Bołoz Antoniewicza spowodowały pod koniec 1902 roku zapowiedź jego rezygnacji (do której ostatecznie nie doszło) z funkcji prezesa. Zapowiedź ta została przywitana z nadzieją przez władze nowo utworzonego Związku Polskich Artystów we Lwowie, które w liście do TPSP z 23 lutego 1903 roku, postulując, by w trakcie wystawy Böcklina, wydzielić salę na wystawę prac artystów polskich, stwierdzały: „Wydział związku prosi Szanowną Dyрекcję wobec zgłoszonej rezygnacji Prezesa Towarzystwa p. Jana Bołoz Antoniewicza, by wybór przyszłego prezesa nastąpił ku ogólnemu zadowoleniu tak Szanownej Dyрекcji jak i artystów, w ścisłym porozumieniu się z wydziałem Związku artystów we Lwowie” (BZBN, 7532/II, k. 91, 93). Dodajmy, że jako nadal urzędujący prezes zgodził się na wydzielenie sali zgodnie z postulatem Związku („Gazeta Lwowska” 1903, nr 93).

<sup>28</sup> „Tu się słyszy wykład o nowej sztuce, tam znowu o starej; w innym miejscu prelekja o zaginionym obrazie jakiegoś malarza z XVI w., jutro zaś «zarysy» sztuki przedchrześcijańskiej, pojutrze «poglądy», «przeoglądy», «traktaty», «szkice» sztuk, epok i ich mistrzów i tak dalej w nieskończoność. A poczcziwi ludziska [ . . . ] niby wiedzą, o co chodzi, a przynajmniej udają, że rozumieją” (Augustynowicz 1902). W obronie nieobecnego wówczas we Lwowie Bołoz Antoniewicza odezwali się jego zwolennicy, zwracając ostre ironii tym razem w stronę Augustynowicza. Zob. Wysocki 1902; Cybulski-Łada 1902.

<sup>29</sup> Kotowski 1904.

i odczytami o sztuce. One właśnie dowodzą czegoś przeciwnego. Tam się co drugie słowo słyszy, ego, ego, ego! One kłamią uczucie, jak słońce! [...] Gdy przypadek zdarzył, że [...] poznałem osobiście prezesa [...] tenże ucieszył się moim widokiem z tak przesadnym entuzjazmem, że już co do moich uprzedzeń nie miałem żadnych wątpliwości<sup>30</sup>.

Kotowski, zajmując pozycję zewnętrznego obserwatora, krytycznego zarówno wobec Bołoz Antoniewicza, jak i wobec jego oponentów ze Związku Artystów, pozostawił przy okazji świadectwo znamienne, odniesione do niego, rozwarstwienia towarzyskiego w lwowskim świecie artystycznym:

Niektórzy z malarzy, ci zwłaszcza, którzy się odseparowali od Związku, jako to Dębicki, Makarewicz, Trusz, Bratkowski, Ostrowski [...] ostając się przy p. Antoniewiczu, zadokumentowali tym sposobem, że gospodarka p. prof. Antoniewicza w Towarzystwie była wzorową a przynajmniej im dogadzała. Za co w formie felietonów drukujących się obecnie w „Kraju” dał im rekompensatę [...] <sup>31</sup>.

Ostatnia uwaga Kotowskiego odnosi się do artykułu *Ze sztuki lwowskiej*<sup>32</sup>, polskiej wersji tekstu, który Bołoz Antoniewicz opublikował kilka miesięcy wcześniej w wiedeńskiej prasie<sup>33</sup>. Czy rzeczywiście spłacał on tym tekstem dług wdzięczności wobec artystów, którzy stanęli po jego stronie w konflikcie wokół TPSP, dochowując, by tak rzec, towarzyskiej wierności? Treść jego artykułu wskazuje, że taka właśnie była jego intencja. W sposób lapidarny i beznamiętny, w jednym akapicie wspomina o artystach zrzeszonych w Związku i ich pracach, całość obszernego tekstu poświęcając szczegółowemu, pełnemu entuzjazmu i najwyższych

ocen omówieniu twórczości artystów wymienionych przez Kotowskiego jako jego stronników. Ale oddajmy głos samemu Bołozowi Antoniewiczowi:

Sztukę tak samo, jak i umysłowość *zrobili i stworzyli* tylko nieliczni, masa ją tylko *dorobiła i przetworzyła*. Podobnie układają się też i stosunki artystyczne we Lwowie. Mamy „Związek artystów” (...) liczący (...) około 40 członków, a obok tego małą „Grupę” złożoną (...) z sześciu zaledwie członków. (...) ale [są to] same indywidualności o wybitnych rysach; są to malarze: Stanisław Dębicki, Julian Makarewicz, Zefiryn Ćwikliński, Stanisław Bratkowski i Iwan Trusz, i rzeźbiarz Stanisław Ostrowski<sup>34</sup>.

Należy pamiętać, że jego tekst adresowany był do publiczności „obcej”, w pierwszym rzędzie wiedeńskiej, a następnie – polskiej, ale żyjącej w zaborze rosyjskim. Korespondencja ze Lwowa, autorstwa uznanego autorytetu, profesora lwowskiego uniwersytetu, miała na pewno swoją wagę. Musiała być postrzegana nie tylko jako kompetentne sprawozdanie z lwowskich wystaw, ale także jako odzwierciedlenie aktualnej hierarchii w lwowskim świecie artystycznym.

W ten właśnie sposób Bołoz Antoniewicz zamykał swój pierwszy, niezwykle intensywny okres aktywności na polu sztuki nowoczesnej, żegnał się z ambiwalentną, bo zinstytucjonalizowaną towarzyskością, rezygnując na ponad dekadę z publikowania tekstów krytyczno-artystycznych<sup>35</sup>. Zmianę miała przynieść dopiero pierwsza wojna światowa, gdy odcięty od okupowanego przez Rosjan Lwowa, napisał przedmowę do katalogu wystawy polskich artystów w Wiedniu<sup>36</sup>, a przede wszystkim zamieścił w prasie wiedeńskiej jej obszerny, pełne patriotycznych akcentów omówienie<sup>37</sup>. Odtąd, aż do końca życia, towarzyszył swoim piórem lwowskim wystawom sztuki współczesnej, a intensywność tej aktywności odzwierciedla

<sup>30</sup> Kotowski 1904: nr 332. Kotowski nie ukrywa osobistej niechęci do Bołoz Antoniewicza, co, w pierwszej chwili może zaskakiwać, skoro był on wśród tych nielicznych polskich artystów (obok Tadeusza Rybkowskiego i Jacka Malczewskiego), którym w okresie swojej prezesury urządził indywidualne wystawy w TPSP. Jednak w trakcie organizacji musiało dojść do nieporozumień. Zniecierpliwiony pytał sekretarza TPSP: „Czy Pan Kotowski wreszcie przygotowuje swoją wystawę lub czy jego miejsce pobytu jest ciągle jeszcze tajemnicą? Przecież to jest niemożliwym! Jeśli chce wystawę urządzić ze swoich dzieł, to przecież powinien się nią zająć” (list Jana Bołoz Antoniewicza do Stanisława Sokołowskiego z 31.03.1902; BZNO, 7447II, k. 408). Bołoz Antoniewicz niedługo po objęciu prezesury zachorował i wyjechał do swojej siostry do Bozen (Bolzano), skąd przez kilka miesięcy zawiadywał TPSP, stąd ten list.

<sup>31</sup> Kotowski 1904: nr 331.

<sup>32</sup> Antoniewicz 1904b.

<sup>33</sup> Antoniewicz 1904a.

<sup>34</sup> Antoniewicz 1904b: nr 45.

<sup>35</sup> W marcu 1905 roku, a zatem niedługo po zakończeniu tej frenetycznej wręcz aktywności na wielu polach, pisał do Rejhana: „Trochę się spóźniłem z tym listem, ale tak nadzwyczaj zajęty jestem, chcąc nadrobić o ile się da **niepowetowane straty czasu lat ostatnich** [podkr. M. B.]” (list Jana Bołoz Antoniewicza do Stanisława Rejhana z 14.03.905; BZNO, 7447II, k. 487). To „nadzwyczajne zajęcie” oznaczało oczywiście powrót do intensywniej pracy naukowej, właściwego pola jego aktywności.

<sup>36</sup> Antoniewicz 1915a; Antoniewicz 1915b. Wystawa obejmowała również artystów współczesnych, jednak sam wstęp, zgodnie ze swoim tytułem (*Rzut oka na sztukę polską ubiegłego stulecia*) poświęcony był głównie sztuce dawniejszej.

<sup>37</sup> Antoniewicz 1915c. W swoim omówieniu inaczej już rozkładał akcenty, eksponując twórczość artystów współczesnych. Zob. też Zuckerkandl 1915.

nie tylko liczba, ale przede wszystkim objętość jego krytyczno-artystycznych tekstów z tego okresu.

## Ciągłość

Ponownie zaczniemy od cytatu:

Sztuka nie zna przeszłości, tym różni się od materii historii politycznej [ . . . ]. Galeria obrazów nie jest wielkim Campo Santo. [ . . . ] Wszelka znajomość twórczości artystycznej jest najpierw wiedzą, potem dopiero historią. [ . . . ] Brać dzieła sztuki jako historyczne dokumenty znaczy w moich oczach tyle, co ograniczyć się do części przypadkowej i przygodnej, a negocjować to, co jest stałym, lub nawet wiecznym. [ . . . ] Nigdy nie pojmowałem ludzi, którzy w skupieniu ducha badają mocno ryzykowne ekstrawagancje XVII wieku, a w rzeczach nowych wietrzą wszędzie grzybek „moralnej zgnilizny”<sup>38</sup>.

Z jednej strony, na najogólniejszym poziomie, Bołoz Antoniewicz aktualizował tutaj romantyczny topos wiecznotrwałej sztuki jako emanacji ludzkiego geniuszu, topos, który uwewnętrznił, studiując i badając (doktorat poświęcił Schillerowi) niemieckich romantyków<sup>39</sup>; z drugiej strony, na poziomie bardziej szczegółowym, aktualizował argumentację na rzecz autonomii historii sztuki jako odrębnej nauki względem historii ogólnej, autonomii zakorzenionej w przedmiocie badań<sup>40</sup>. To Burckhardtowskie w swoim duchu stanowisko<sup>41</sup>, wiązało się w jego przypadku z założeniem istotowej ciągłości między sztuką dawną i współczesną. Znajdowało ono swój naturalny wyraz właśnie na polu krytyki artystycznej (*vide* powyższy cytat) i przejawiało się – by wskazać tylko podstawowe zabiegi – po pierwsze, częstym odnoszeniem

twórczości artystów współczesnych do artystów dawnych (już w korespondencji z Monachium, owym „pierwszym tekście”, pojawiła się, jak pamiętamy, sugestia pokrewieństwa artystycznego Brandta i Gozzolego); po drugie zaś, ustanawianiem czerpanych z tradycji estetyki i sztuki dawnej kontekstów dla stosowanych przez niego kategorii opisowych i kryteriów wartościowania. Przykłady można by mnożyć; „heroiczny” okres (1902–1903) walki o akceptację dzieł artystów obcych eksponowanych w TPSP, dostarczyłby ich aż nadto. Jednak, nie wracając już do tego okresu, wybiegnijmy w przyszłość, do ostatnich lat jego aktywności krytyczno-artystycznej i afirmacji „nowych kierunków”, po raz pierwszy zmanifestowanej w wypowiedzi dla „Gazety Wieczornej”<sup>42</sup>. Bez wspomnianego poczucia ciągłości sztuki afirmacja ta ani nie byłaby od samego początku tak zdecydowana, ani nie zyskałaby ostatecznie konceptualizacji tak głęboko zakorzenionej w tradycji<sup>43</sup>.

Przypomnijmy, że w punkcie wyjścia swoich rozważań na temat „podstaw formizmu” przywoływał dwa historyczne – ale rozumiane jako „absolutne” – odniesienia: sztukę Rafaela i teorię Hogartha:

[ . . . ] wykładam w tym roku jubileuszowym o twórczości Rafaela. Czy mam wobec tego prawo mówienia o formizmie i formistach? Gdzie łącznik? [ . . . ] Jak malował Rafael swoje idee? [ . . . ] Formami. [ . . . ] W jego formie były dwa pierwiastki odrębne; jeden czasowy [ . . . ] tym było piękno. Ale był i drugi, wieczny, zasadniczy, podstawny i stokrotnie od tamtego ważniejszy: tym był istotny supremat formy absolutnej nad konkretną. [ . . . ] postawił formę jako supremat sztuki, formę czystą, ponadprzedmiotową, formę jako taką. Oto jeden moment dający mi prawo mówienia o formistach<sup>44</sup>.

<sup>38</sup> Antoniewicz 1900b.

<sup>39</sup> Na temat studiów i germanistycznych prac Bołoz Antoniewicza zob. Bryl 2013.

<sup>40</sup> Zob. programowe jego wystąpienie na ten temat: (Antoniewicz 1896), w którym szeroko argumentuje na rzecz autonomii historii sztuki względem historii ogólnej jako nauki zajmującej się, podobnie jak filologia, dziełami sztuki. Wagę tego stanowiska w kontekście polskiej historii sztuki podkreślali tacy wybitni znawcy teorii historii sztuki, jak Mieczysław Porębski (Porębski 1995) i Wojciech Bałus (Bałus 2005).

<sup>41</sup> Zauważmy tylko skrótowo: Bołoz Antoniewicz był „burckhardtystą” już choćby z tego względu, że jako filolog najpierw uczył się historii sztuki na włoskim renesansie, zarówno przez autopsję, jak i lektury; a potem naukowo tę sztukę badał i wykładał, przywołując Burckhardta. Jeśli chodzi o problem dyscypliny historii sztuki i jej nie do końca poznawalnego przedmiotu badań (ponadczasowego dzieła sztuki) zob. Burckhardt 2008.

<sup>42</sup> Antoniewicz 1918. Na temat stosunku Bołoz Antoniewicza do „nowych kierunków” z formizmem na czele zob. zwłaszcza: Stefaniak 1988–1989; Geron 2009; Geron 2013. Na marginesie można zapytać: dlaczego zawsze gotowy do akceptacji nowości w sztuce, milczał on w 1913 roku w trakcie trwania we lwowskim TPSP *Wystawy futurystów, kubistów i ekspresjonistów* (o wystawie zob. Clegg 1993). Jedyным wytłumaczeniem są kłopoty ze zdrowiem, które często zakłócały jego normalne funkcjonowanie. Tym razem wyłączyła go z czynnego życia wielotygodniowa choroba, skutkująca urlopowaniem z obowiązków uniwersyteckich i wyjazdem na długotrwałe leczenie, co poświadczają materiały archiwalne w Państwowym Archiwum Województwa Lwowskiego, zawarte zarówno w jego teczkę osobowej (zbiór 26, opis 5, teka 25), jak i w protokołach Rady Wydziału Filozoficznego (zbiór 26, opis 7, teka 657).

<sup>43</sup> Antoniewicz 1920.

<sup>44</sup> Antoniewicz 1920, nr 5275.

Większe prawo jeszcze do zabrania głosu w sprawie formizmu [...] daje mi drugi wykład uniwersytecki. Wykładam o estetyce rokoka [...] wyrokiem śmierci na rokoko była Hogartha „analiza piękna” [...] Tam kreśli [...] genialny ten Anglik [...] linię absolutnego piękna. [...] jest linią *pure et simple*, jest niczym i – wszystkim. [...] Egzystuje zatem, *in potentia* linia, linia sama przez się, sama dla siebie wyłącznie, zdolna wznieść pewne uczucie czy wrażenie, wywołać pewien nastrój, pobudzić pewne myśli. Oto idea ekspresjonizmu, oto idea formizmu w swej istocie podstawowej<sup>45</sup>.

To tylko niewielki fragment obszernych wywodów Bołozza Antoniewicza na temat formizmu/ekspresjonizmu, zawartych zarówno w tym tekście, jak i w ankiecie „Gazety Wieczornej”. Aktualizował on w nich wiele „miejsc wspólnych” współczesnej sobie historiografii XIX wieku i rodzącej się historiografii „nowych kierunków”<sup>46</sup>. Ale właśnie ten przytoczony fragment zawiera jego własne, oryginalne motywy interpretacyjne, za które odpowiada ów nieodparty imperatyw ciągłości. To on pozwalał mu w jednym ruchu uznać Witkacowską koncepcję „nienasycenia formą” za jedno „z najtrafniejszych spostrzeżeń estetycznych naszej doby”<sup>47</sup> i zarekomendować artyście lekturę „listów Ottona Filipa Rungego”, u którego „znajdzie on myśli swoje”<sup>48</sup>.

Przekonanie o ciągłości sztuki dawnej i nowej przejawiało się jednak nie tylko w teoretycznej konceptualizacji, ale także w praktyce funkcjonowania Bołozza Antoniewicza jako krytyka. Symptomatyczne pod tym względem było wymknięcie się spod kontroli przedmiotu korespondencji *Z wystaw*

*niemieckich* z 1899 roku<sup>49</sup>. Po pierwszej części, poświęconej *Grosse Berliner Kunstausstellung*, była przewidziana druga, poświęcona drezdeńskim wystawom Cranacha i Klingera. Pierwszym aktem miała być jednak wizyta w Zwingerze – i pozostała ostatnim: całą drugą i zasadniczą część korespondencji poświęcił *Madonnie Sykstyńskiej*. „Ale *Madonna św. Syksta* stanęła mi wówczas na przeszkodzie. *Von ihr und zu ihr zu geh'n*, żeby zacytować rzymskie elegie, dla utrzymania ówczesnego nastroju, straciłem *die köstliche Zeit*” – usprawiedliwiał się po roku w kolejnej korespondencji z wystaw berlińskich<sup>50</sup>. To przenikanie się jego aktywności krytyczno-artystycznej, nakierowanej na sztukę dawną i sztukę nową, które tak negatywnie oceniał Augustynowicz<sup>51</sup>, nadawało kategorii ciągłości egzystencjalny wymiar, konstytuując jego tożsamość historyka-krytyka-człowieka.

O trzecim aspekcie ciągłości, łączącym obie wyróżnione przez nas jej manifestacje, konceptualno-tekstową i praktyczno-życiową, już wspominaliśmy, gdy była mowa o żywiole języka, o emfaticzno-erudycyjnej poetyce określającej zarówno oracje Bołozza Antoniewicza, jak i jego teksty. Wszelkie teksty. Waldemar Okoń, podsumowując swoją analizę jego „główniaka”, czyli monografii Grottgera, wyrażał przekonanie, że trudno „o powtórzenie takiego stylu odbioru i takiego napięcia emocjonalnego towarzyszącego «odczytywaniu» sensów dzieła” oraz że jest ona „apogeum pewnej metody krytycznej, którą już w momencie ukazania się pracy uznano za przestarzałą i nadmiernie egzaltowaną”<sup>52</sup>. Praca, przypomnijmy, ukazała się w 1910 roku, przynosząc Bołozowi Antoniewiczowi najwyższe wyróżnienie naukowe tamtej epoki, jaką była nagroda Probuse Barczewskiego. Możemy być pewni, znając jego teksty na temat ekspresjonizmu/formizmu, że w 1922 roku, na otwarciu wystawy formistów lwowskich, mówił w równie egzaltowany sposób, będący wyrazem owego najwyższego „napięcia emocjonalnego”<sup>53</sup>. Ten aspekt ciągłości pozwala wytłumaczyć ów pozorny paradoks, polegający na tym, że „przestarzałość” okazuje się znakomicie przystawać do „awangardowości”. Nie ma bowiem w przypadku Bołozza Antoniewicza istotowej różnicy między niezmienną „poetyką”

<sup>45</sup> Antoniewicz 1920, nr 5277. Problem terminologii stosowanej ówczasnie w Polsce w odniesieniu do „nowych kierunków” pozostawiamy w tym miejscu na boku, tym bardziej, że stał się już przedmiotem wielu rozważań. Zob. zwłaszcza: Wasilewska 2013 (rozdział: *Wokół terminologicznej wieży Babel*).

<sup>46</sup> Problem ten, wymagający osobnej, wnikliwej analizy komparatystycznej, pozostawiamy również na boku. Na marginesie wskażmy tylko dwóch monachijskich badaczy, których prace były dla Bołozza Antoniewicza – w kontekście „nowych kierunków” i ich genealogii XIX-wiecznej – istotnym punktem odniesienia: Richard Muther (jego ujęcie historii sztuki XIX wieku) oraz Fritz Burger (jego ujęcie „nowych kierunków”). Muthera (rocznik 1860) poznał jeszcze w czasach monachijskich; młodszego Burgera (rocznik 1877) zapewne nie znał osobiście, ale cenił jego prace, znajdując w nich potwierdzenie swoich wyborów ekspozycyjnych z okresu prezesury TPSP, zwłaszcza dotyczących Hoderla; wyraził się nawet o nim jako o „genialnym profesorsze monachijskim” (Antoniewicz 1920: nr 5281). O Burgerze zob. zwłaszcza: Pfisterer 2016.

<sup>47</sup> Antoniewicz 1920, nr 5275.

<sup>48</sup> Antoniewicz 1920, nr 5287. „Przedziwnym jest jak pewne łańcuchy idei ustawicznie powracają” – puentował dostrzeżone przez siebie powinowactwo Rungego i Witkacego.

<sup>49</sup> Antoniewicz 1899a; Antoniewicz 1899b.

<sup>50</sup> Antoniewicz 1900b.

<sup>51</sup> Por. przyp. 28.

<sup>52</sup> Okoń 2002: 201.

<sup>53</sup> Nawet w tak skrótovej prasowej relacji z tego przemówienia, autorstwa W. J. Terleckiego, można wyczuć ową „przestarzałą” egzaltację i emocjonalność (Terlecki 1922).

i zmienną treścią, wszystko jedno czy jego wypowiedź dotyczy Rafaela, Grottgera czy Witkacego, „egzaltowane emocje” stanowią zawsze integralny aspekt dyskursu.

### W stronę narodowości

Kategorie towarzyskości i ciągłości nie są jedynymi metakategoriemi<sup>54</sup>, które pozwalają ująć aktywność Bołoz Antoniewicza na polu krytyki artystycznej bez ryzyka nadmiernej izolacji tego pola od innych, powiązanych siecią wzajemnych relacji, zdeterminowanych wyrazistą tożsamością działającego podmiotu. Kolejną w hierarchii ważności tego rodzaju kategorią jest narodowość, odnosząca się nie tyle do polskości i ormiańskości w sensie narodowej identyfikacji Bołoz Antoniewicza i jego patriotyzmu czy wyznania<sup>55</sup>, ile do ujmowania przez niego sztuki, na równi dawnej i współczesnej, z zastosowaniem kryterium narodowego. Oczywiście, ten aspekt jego poglądów w żadnym razie nie jest oryginalny. Przeciwnie, aktualizuje jedno z najsilniej zakorzenionych i najbardziej rozpowszechnionych „miejsc wspólnych” światopoglądu ludzi ówczesnej epoki, zgodnie z którym kategorię narodowości stosowano do wyjaśniania procesów społecznych, w tym artystycznych. Na koniec przytoczmy dwa teksty, które dzieli niemal wszystko – kontekst, czas, gatunek, przedmiot, styl i przesłanie, ale łączy jedno: oba odnoszą się do „niemieckości”.

W 1900 roku, w korespondencji z wystaw berlińskich, po konstatacji, że *Grosser Berliner Kunstausstellung* „po zeszłorocznym fiasko<sup>56</sup> dała nam tego roku *un plat garni*, kawał mięsa, może nawet odgrzanego”, Bołoz Antoniewicz stwierdzał nieco ironicznie: „Żeby uczynić sztukę niemiecką współczesną [...] jako tako strawną, postarano się [...] o ważne, ciekawe i charakterystyczne dzieła sztuki francuskiej, belgijskiej, holenderskiej, szwedzkiej i duńskiej, a coś nie coś i polskiej i hiszpańskiej”<sup>57</sup>. Następnie przeszedł do omówienia dzieł wybranych artystów wyłącznie z obcych szkół, pomijając Niemców i kładąc początkowy akcent, podobnie jak w roku ubiegłym, na Polakach. Z kolei w 1917 roku, w apogeum zbliżenia niemieckich i polskich interesów wojennych<sup>58</sup>, stawiał Polakom

za wzór niemiecką jedność „kwiatu i miecza”. Novalis, jak stwierdzał, to odkrywca „niebieskiego kwiatu”, od którego

[...] wyszła moc tajemna, moc nieopisana, setnym dłoniom wcisnęła pióro, dłuto i rytec, pędzel i strunę podsunęła, a tysięcznym i wielokroć tysięcznym wcisnęła miecz. Na jeden i ten sam motor zostały zarzucone dwa pasy, jeden puścił w ruch życie czynne, drugi życie duchowe. Ale oba powstały z tej jednej energii duchowej. A u nas chce się nieraz czyn negować w imię „kultury” [...] Kto widzi w kulturze przeciwieństwo do życia czynnego, którego punktem kulminacyjnym wojna zawsze była i po wsze czasy pozostanie, ten nie jest kultury wyznawcą, lecz jedynie jej – pas o z y t e m<sup>59</sup>.

Tam ironia, tu patos; tam lekceważenie, tu podziw – odwróciło się wartościowanie „niemieckości”, ale struktura opozycji według kryterium narodowego pozostała niezmienna.

### Bibliografia

- Antoniewicz 1888 = Peregrinus [Jan Bołoz Antoniewicz], *Z południowych Niemiec*, „Czas” 1888, 40, 43
- Antoniewicz 1896 = Jan Bołoz Antoniewicz, *Historia, filologia i historia sztuki*, „Eos” 1896, III: 129–160
- Antoniewicz 1899a = Jan Bołoz Antoniewicz, *Z wystaw niemieckich*, „Czas” 1899, 122, 123, 140, 141
- Antoniewicz 1899b = Jan Bołoz Antoniewicz, *Z wystaw niemieckich*, „Słowo” 1899, 143, 145, 152, 153
- Antoniewicz 1900a = Jan Bołoz Antoniewicz, *Wystawa sztuk graficznych w Towarzystwie sztuk pięknych, Seria I. Plakaty*, „Gazeta Lwowska” 1900, 75, 76, 77
- Antoniewicz 1900b = Jan Bołoz Antoniewicz, *Z wystaw niemieckich*, „Czas” 1900, 140
- Antoniewicz 1902a = Jan Bołoz Antoniewicz, *Toast na cześć Najprzew. Księdza Józefa Teodorowicza, arcybiskupa ormiańsko-katolickiego diecezji lwowskiej, wypowiedziany na uczcie w pałacu arcybiskupim w dzień intronizacji 2 lutego 1902*, Lwów 1902
- Antoniewicz 1902b = „O secesji”, omówienie wykładu Jana Bołoz Antoniewicza pt. „Secesja” wygłoszonego w lwowskim TPSP w dniu 9 marca 1902, „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1902, 61
- Antoniewicz 1902c = *Secesja, omówienie wykładu Jana Bołoz Antoniewicza pt. Secesja wygłoszonego w lwowskim TPSP w dniu 9 marca 1902*, „Słowo Polskie” 1902, 125

<sup>54</sup> Podobną funkcję odgrywają metakategorie (kongenialność, neutralizacja, autopcja) zaproponowane przez Urszulę Kowalczuk (Kowalczuk 2009) do ujęcia „lwowskich kontekstów” koncepcji sztuki Bołoz Antoniewicza.

<sup>55</sup> Zob. Rudenko 2018b.

<sup>56</sup> Bołoz Antoniewicz nawiązywał do swojej ubiegłorocznej korespondencji (Antoniewicz 1899a).

<sup>57</sup> Antoniewicz 1900b.

<sup>58</sup> Rozumianych w sposób zgodny ze stanowiskiem Naczelnego Komitetu Narodowego, z którego polityką Bołoz Antoniewicz się wówczas utożsamiał.

<sup>59</sup> Antoniewicz 1917c.



- Antoniewicz 1903a = Jan Bołoz Antoniewicz, *Wystawa Böcklina we Lwowie*, Tygodnik „Słowa Polskiego” 1903, 4, 5
- Antoniewicz 1903b = Jan Bołoz Antoniewicz, *Böcklin. Katalog wystawy szesnastu dzieł Arnolda Böcklina*, Lwów, luty 1903
- Antoniewicz 1903c = Jan Bołoz Antoniewicz, *Arnold Böcklin*, Lwów 1903
- Antoniewicz 1903d = Jan Bołoz Antoniewicz, O rozwoju twórczości Arnolda Böcklina, dwa wykłady wygłoszone w ramach Powszechnych wykładów uniwersyteckich, 8 lutego i 15 lutego 1903; zachował się manuskrypt wykładu drugiego, Lwowska Narodowa Biblioteka im. W. Stefanyka [LNBS], Dział rękopisów, fond 132, teka Y-436
- Antoniewicz 1903e = Jan Bołoz Antoniewicz, „Über Böcklin”, wykład w języku niemieckim wygłoszony w Kasynie wojskowym we Lwowie 12 lutego 1903; manuskrypt, LNBS, fond 132, teka Y-436; streszczenie: *Jeszcze o Böcklinie*, „Słowo Polskie” 1903, 74
- Antoniewicz 1903f = Jan Bołoz Antoniewicz, *Raz jeszcze: o autentycznych Böcklinach*, „Słowo Polskie” 1903, 84
- Antoniewicz 1903g = Jan Bołoz Antoniewicz, *José Benlliure y Gill (Zdania i uwagi)*, Tygodnik „Słowa Polskiego” 1903, 11, 12
- Antoniewicz 1903h = Jan Bołoz Antoniewicz, Mowa na otwarciu wystawy stu dzieł Jacka Malczewskiego (5 kwietnia 1903); manuskrypt, LNBS, fond 132, teka Y-437
- Antoniewicz 1903i = Jan Bołoz Antoniewicz, *Katalog wystawy stu dzieł Jacka Malczewskiego*, Lwów, kwiecień – maj 1903
- Antoniewicz 1903j = Jan Bołoz Antoniewicz, *Katalog wystawy stu dzieł Jacka Malczewskiego*, Lwów, kwiecień – maj 1903 (wydanie drugie uzupełnione)
- Antoniewicz 1904a = Jan Bołoz Antoniewicz, *Lemberger Kunst*, „Wiener Abendpost” (Beilage zur „Wiener Zeitung”) 1904, 113, 115
- Antoniewicz 1904b = Jan Bołoz Antoniewicz, *Ze sztuki lwowskiej*, „Kraj” (dodatek „Życie i Sztuka”) 1904, 45, 46, 48
- Antoniewicz 1911 = Jan Bołoz Antoniewicz, *Józefowi Brandtowi na dzień 11 lutego 1911*, „Gazeta Narodowa” 1911, 33
- Antoniewicz 1915a = *Katalog der polnischen Kunstausstellung*, mit einem Vorwort von Prof. Dr. Johann v. Bołoz Antoniewicz, Wien-Künstlerhaus 11. April bis 10. Mai 1915
- Antoniewicz 1915b = *Katalog wystawy sztuki polskiej, z przedmową Prof. Dra Jana Bołoz Antoniewicza*, Wiedeń, kwiecień – maj 1915
- Antoniewicz 1915c = Jan Bołoz Antoniewicz, *Polnische Kunstausstellung*, „Neues Wiener Tagblatt” 1915, 105
- Antoniewicz 1916a = Jan Bołoz Antoniewicz, *Tadeusz Ajdukiewicz*, Lwów 1916
- Antoniewicz 1916b = Jan Bołoz Antoniewicz, „Współczesna sztuka polska a wojna”, wykład wygłoszony w lwowskim instytucie technologicznym 5 czerwca 1916; manuskrypt, LNBS, fond 132, teka Y-434; omówienie wykładu: „Kurier Lwowski” 1916, 288
- Antoniewicz 1917a = Jan Bołoz Antoniewicz, *Sztuka współczesna (Wystawa Tow. Przyj. Sztuk pięknych we Lwowie)*, „Gazeta Wieczorna” 1917, 3377–3395, 3561–3571
- Antoniewicz 1917b = Jan Bołoz Antoniewicz, *Sztuka Legionów polskich*, „Gazeta Wieczorna” 1917, 3833, 3837, 3841, 3847, 3851, 3863, 3867, 3894, 3898, 3900, 3904, 3912, 3918, 3941, 3945, 3947
- Antoniewicz 1917c = Jan Bołoz Antoniewicz, „Niebieski kwiat i krwawy miecz”, *Wiadomości Polskie*, 158–159 (1917): 158–159
- Antoniewicz 1918 = Jan Bołoz Antoniewicz, „Impresjonizm – ekspresjonizm” (wypowiedź w ankiecie „Ekspresjonizm w Sztuce plastycznej”), *Gazeta Wieczorna*, (1918): 4276
- Antoniewicz 1919 = Jan Bołoz Antoniewicz, *O sztuce religijnej (Kilka uwag z powodu wystawy Związku artystek polskich we Lwowie)*, „Gazeta Lwowska” 1919, 171–173
- Antoniewicz 1920 = Jan Bołoz Antoniewicz, *Podstawy formizmu*, „Gazeta Wieczorna” 1920, 5275, 5277, 5279, 5281, 5283, 5285, 5287
- Augustynowicz 1902 = Aleksander Augustynowicz, *O naszym „Salonie”*, „Słowo Polskie” 1902, 134
- Bałus 2005 = Wojciech Bałus, *Historia sztuki wobec nauk historycznych*, w: Marcin Fabijański (red.), *Dzieło sztuki: źródło ikonograficzne czy coś więcej?*, Warszawa 2005: 37–44
- Bryl 2011 = Mariusz Bryl, *Jan Bołoz Antoniewicz (1858–1922)*, „Rocznik Historii Sztuki” 2011, XXXVI: 7–19
- Bryl 2013 = Mariusz Bryl, *Decydująca dekada (1881–1890): okres monachijski Jana Bołoz Antoniewicza*, „Artium Quaestiones” 2013, XXIV: 99–172
- Burckhardt 2008 = Jacob Burckhardt, *O historii sztuki jako przedmiocie wykładu na katedrze uniwersyteckiej*, w: Jacob Burckhardt, *Wykłady o sztuce. Wybór*, (przekład, wstęp i opracowanie Ryszard Kasperowicz), Warszawa 2008: 88–101
- Clegg 1993 = Elisabeth Clegg, *Futurists, Cubists and the Like: Early Modernism and Late Imperialism* [Futuryści, kubiści i podobni: wczesny modernizm i późny kapitalizm], „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1993, 56/2: 249–277
- Cybulski-Łada 1902 = A. C. [Adam Cybulski-Łada], *Znowu polemika*, „Tydzień” (Dodatek Literacko-Naukowy „Kurier Lwowski”) 1902, 15
- Geron 2009 = Małgorzata Geron, *Wokół ankiety lwowskiej*, „Gazety Wieczornej” „Ekspresjonizm w sztuce plastycznej” (1918), w: Małgorzata Geron i Jerzy Malinowski (red.), *Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce*, Warszawa 2009: 295–320
- Geron 2013 = Małgorzata Geron, *Formiści w lwowskim środowisku artystycznym (1918–1922)*, „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2013, XLIV: 461–486
- Kotowski 1904 = Damazy [Damazy Kotowski], *O sobie i o innych, bliźnim na pożytek*, „Kurier Lwowski” 1904, 329, 331–334
- Kowalczyk 2009 = Urszula Kowalczyk, *Przesuwanie granic. Lwowskie konteksty koncepcji sztuki Jana Bołoz Antoniewicza*, w: Dawid M. Osiński, Ewa

- Paczoska, *Modernistyczny Lwów. Teksty życia, teksty sztuki*, Warszawa (2009): 317–326
- Okoń 2002 = Waldemar Okoń, *Stygająca planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii*, Wrocław 2002
- Parandowski 1960 = Jan Parandowski, *A passionate pilgrim* [Namiętny pielgrzym], w: Jan Parandowski, *Wspomnienia i sylwety*, Wrocław 1960: 75–79
- Pfisterer 2016 = Ulrich Pfisterer (Hg.), *Fritz Burger (1877–1916), eine neue Kunstgeschichte*, Passau 2016
- Piniński 1922 = Leon Piniński, *Jan Bołoz Antoniewicz. Wspomnienie pośmiertne*, „Przegląd Współczesny” 1922, 7–8: 199–208
- Porębski 1995 = Mieczysław Porębski, *Historia sztuki wobec nauk filologicznych*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa 1995, I: 9–15
- Rudenko 2015 = Oleh Rudenko, *Niespełnione marzenia Jana Bołoz Antoniewicza*, „Sztuka i Kultura” 2015, 3: 327–372
- Rudenko 2018a = Oleh Rudenko, *Peregrinus sztuki polskiej. Lwowska sylwetka Jana Bołoz Antoniewicza*, w: Dominika Maria Macios, Katarzyna
- Róża Nowak, Magdalena M. Olszewska (red.), *Ormianie między Wenecją a Lwowem. Materiały do dyskusji*, „Series Byzantina. Miscelanea”, vol. I, Ostrawa-Warszawa 2018: 59–74
- Rudenko 2018b = Oleh Rudenko, *Jan Bołoz Antoniewicz – Ormianin o polskim sercu*, „Biografistyka Pedagogiczna” 2018, 3/1: 51–67
- Stefaniak 1988–1989 = Zbigniew Stefaniak, *Jan Bołoz Antoniewicz i nowa sztuka*, „Roczniki Humanistyczne” 1988–1989, XXXVI-XXXVII/4: 45–63
- Terlecki 1922 = Władysław Juliusz Terlecki, *Otwarcie wystawy ekspresjonistów lwowskich. Przemówienie prof. dr. Jana Bołoz-Antoniewicza*, „Kurier Lwowski” 1922, 107
- Wasilewska 2013 = Diana Wasilewska, *Przełom czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna 1917–1930 wobec tradycji młodopolskiej*, Kraków 2013
- Wysocki 1902 = A. W. [Alfred Wysocki], *Z Wystawy*, „Gazeta Lwowska” 1902, 69
- Zuckerlandl 1915 = Berta Zuckerlandl, *Polnische Kunstausstellung*, „Fremden-Blatt” 1915, 106

## Summary

### Sociability and continuity : on the art criticism of Jan Bołoz Antoniewicz

The subject of the text is the art criticism of the art historian Jan Bołoz Antoniewicz (1858–1922), who worked in many fields, not limiting himself to art historical research and university teaching. Among others, he dealt with the protection of the cultural heritage as well as with the attribution of works of art; he also participated in current artistic life. Two periods of Bołoz Antoniewicz's increased activity in this last field can be distinguished: 1899–1904 and 1915–20. His art criticism includes reviews of exhibitions, texts in exhibition catalogues, speeches at the opening of exhibitions, lectures on contemporary art, and an outline of the theory of one of the currents of contemporary art in Poland. The proposed meta-categories of sociability and continuity permit the description of Bołoz Antoniewicz's activity in the field of art criticism without the risk of isolating this from his other fields of activity. The element of sociability was important for Bołoz Antoniewicz's art criticism, not only with regard to the style of his texts, but also because of the formation of an environment conducive to its functioning. Bołoz Antoniewicz's utilisation of the language of living discourse should be related to his conversations conducted in gentry, artistic and intellectual salons, as well as to his outstanding oratorical skills. The pathos and erudition that characterised his oratorical performances

left their mark on his texts. The dynamic cohesiveness of these is the result of the simultaneous use of opposing strategies: factuality is combined with a tendency towards pathos; fluency of narrative with digressiveness; an appeal to visual evidence with generalisation; exposing personal experiences with emphasis on belonging to a community. The coherent whole of the text, thus constituted in such a dynamic way, is characterised by the expressiveness of the style and the certainty of the judgments expressed. The second category of continuity has three aspects. Firstly, it refers to Bołoz Antoniewicz's assumption of an essential continuity between older and contemporary art. Secondly, this very assumption was manifested not only in theoretical conceptualisation, but also in the manner in which Bołoz Antoniewicz acted as an art critic. Thirdly, it refers to the similarity between the characteristics of the poetics of his texts and his public orations. The categories of sociability and continuity are, of course, not the only meta-categories relevant to Bołoz Antoniewicz's art criticism. In the end, another important meta-category of nationality is indicated, referring not so much to Bołoz Antoniewicz's national identification, as to his understanding of art.