

„Przypatr się dobrze,
bo to zaraz zniknie”.

Z Piotrem Łukaszewiczem
rozmawia Anna Markowska*

Anna Markowska: Czy zechciałby Pan powiedzieć coś o swoim życiu, zanim zdecydował się Pan na studia na Uniwersytecie Wrocławskim?¹

Piotr Łukaszewicz: Urodziłem się w Krakowie, w mieszkaniu przy ul. św. Tomasza, zajmowanym przez rodzinę od pokoleń. Po wojnie ojcu zaproponowano dyrekturę i reaktywowanie ogrodu zoologicznego we Wrocławiu. W 1947 r. przyjechaliśmy z całą rodziną do tego miasta. Zamieszkaliśmy na terenie ZOO. Było to prawdziwą atrakcją. Znalazłem się w niezwyklej enklawie, wyizolowanej od reszty zniszczonego miasta. Ogród Zoologiczny wyglądał wówczas jak puszcza, spomiędzy zarośli wyrastały malownicze budynki dla zwierząt. Szczególnie podobała mi się tzw. Baszta Niedźwiedzi. Była to budowla wyglądająca jak średniowieczny zamek z krenelażem. Mieszkaliśmy w starej willi, która równocześnie służyła za siedzibę dyrekcji. Z okien naszego mieszkania, po drugiej stronie Odry, widać było budynek w stylu historyzującym starej restauracji (dawny Wappenhoff), przypominający zamek, a ja wówczas lubowałem się w średniowiecznych legendach o rycerzach i te budowle pobudzały moją wyobraźnię. Fascynowała mnie też odmienność całego otoczenia, również jeszcze widoczne niemieckie napisy. Czasem trochę tęskniłem za Krakowem, za zwykłą miejską zabudową i dźwiękiem uderzeń kopyt końskich o bruk.

Dźwiękiem kopyt?!

W Krakowie głównie jeździły dorożki i dlatego dźwięk kopyt końskich był stale słyszalny. A we Wrocławiu wszystko było inne. Z ojcem chodziliśmy po Wrocławiu oglądając zburzone miasto. Widziałem m.in. pomnik Wilhelma I, tzn. sama postać na koniu była już strącona, ale stała jeszcze cała oprawa architektoniczna z figurami alegorycznymi. Gdy

przechodziliśmy obok, ojciec powiedział: „Przypatr się dobrze, bo to zaraz zniknie!”.

To naprawdę niezwykle dzieciństwo, gdy wokół wszystko ma za chwilę zniknąć! Czy mógłby pan coś powiedzieć o ojcu, Karolu Łukaszewiczu? Najlepiej czegoś, co nie można przeczytać w niedawno wydanej książce Leszka Solskiego i Harro Strehlowa *150 lat ZOO Wrocław (2015)*. Czy na przykład ojciec był myśliwym (co nie było rzadkie wśród dyrektorów przed wojną)?

Nie, nie był myśliwym. Ojciec był niezwykle osobą, o szerokich zainteresowaniach humanistycznych, muzycznych i plastycznych. Jako młody chłopak nie przystąpił do matury, bo uznał, że wie więcej niż profesorowie. Studiował tam, gdzie nie wymagano matury, czyli w szkole teatralnej i muzycznej. Trochę reżyserował; przy okazji przedstawienia *Kawaler księżycowy* w zespole miał jako aktora samego Karola Wojtyłę, późniejszego papieża. Oprócz tych zainteresowań od wczesnego dzieciństwa interesował się też przyrodą, zwierzętami. Współpracował przy powstawaniu zwierzyńca w krakowskim Lasku Wolskim.

Czy Pan też rysuje?

Rysowałem w szkole, teraz już nie. Zaczęło się w Krakowie pod wpływem malarstwa Matejki, a zwłaszcza scen historycznych. W czasach szkolnych uchodziłem za dobrego rysownika i często rysowałem kolegom prace zadane przez nauczyciela. Zwierzęta rysowałem z pamięci lub według ilustracji przyrodniczych. Rysowanie pobudzało moją wyobraźnię i sprawiało dużą satysfakcję.

Jako rysownik i malarz-amator ojciec kontynuował w pewnej mierze twórczość Hansa Dresslera (syna znanego pejzażysty), zawodowego artysty który rysował i malował zwierzęta w breslauskim

¹ Jako uzupełnienie niniejszej rozmowy, por. wywiad z P. Łukaszewiczem, w książce Halinie Okólskiej *Drogi do Wrocławia* (2018).

ZOO przed wojną. Czy przechowuje Pan rysunkowe prace ojca?

Wszystkie akwarele i rysunki ojca jakie miałem, przekażałem do ZOO. Część rysunków tuszem, przedstawiających zwierzęta, jakie znalazły się w jego książce *Ogrody zoologiczne wczoraj-dziś-jutro* (1975), niestety przepadła. Podobnie przepadły akwarele, używane jako etykiety na klatkach. . . Wspomniana książka wydana została niestety dopiero dwa lata po jego śmierci. Obecnie wyszedł przewodnik po ZOO autorstwa pana Solskiego, w którym jest wiele zachowanych ilustracji ojca.

Ojciec wypracował sobie wiedzę kuratorską, bliską właściwie Pana zawodowi. A przy tym kontynuował nie tylko Dresslera. . .

Z niemieckich artystów chodzących na plenery do ZOO i portretujących zwierzęta wymienić jeszcze można Markusa von Gosena. Aktualnie jest wystawa w Muzeum Miejskim jego twórczości, która była prezentowana we Wrocławiu również na wystawie *Ojciec i syn – Theodor i Markus von Gosen* w 2011 roku. Markus von Gosen był uczniem Szkoły Rzemiosł, uczył się u Ludwiga Petera Kowalskiego, ucznia Otto Muellera. Artysta zmarł całkiem niedawno (2004).

Zwraca uwagę okładka książki pana ojca o ogrodach zoologicznych. To obraz raj! Zwierzęta współistnieją ze sobą bez agresji. Był idealistą?

W domu od czasu do czasu opiekowaliśmy się zwierzętami, jak małe lwy, które zachowywały się jak kociaki, także kameleon, papugi i inne ptaki. Pamiętam też gniazdo remiza (gniazdo w postaci worka) z małymi pisklętami, które ktoś znalazł i przyniósł do ZOO. Mama troskliwie karmiła te pisklęta, a potem – gdy zostały odchowane – wypuszczono je na wolność.

Prof. Tadeusz Zipser, architekt z Politechniki Wrocławskiej, projektował rozległe wybiegi, które były marzeniem ojca. Niestety nie było na nie funduszy. Ogród jakiś czas należał do Uniwersytetu, potem znalazł się pod zarządem miasta; nakłady finansowe były bardzo skromne i wystarczały tylko na wyżywienie zwierząt. Prof. Zipser zaprojektował m.in. akwarium i w tym celu przebudowano ponemiecki pawilon, dekorując go pseudowitrażami, malowanymi i drapanym na szybach – ten jedyny zrealizowany projekt wyglądał bardzo efektownie. Zaprojektowane wybiegi dla drapieżców i innych zwierząt, bez krat, nie zostały zrealizowane (to był temat pracy doktorskiej prof. Zipsera). Długo na ten temat konferowali z ojcem, snuli wspaniałe wizje...

Bardzo stylowy jest plakat na obchody 100-lecia istnienia Zoo w 1965 roku – objęci w czułym geście strażnik w błękitnym uniformie i zantropomorfizowany tygrys.

Ojciec doprowadził do tych obchodów, podkreślając ciągłość trwania ZOO od czasów niemieckich.

A dlaczego ostatecznie wybrał Pan akurat historię sztuki?

Ojciec szczęśliwie nie wymuszał na mnie decyzji, gdy chodziło o wybór zawodu. Chodzenie do galerii malarstwa w Sukiennicach było wręcz rytuałem moim i ojca (siostra – dzisiaj mieszkająca w Wiedniu, po liceum plastycznym, też chętnie malująca po amatorsku, jak ojciec – była wtenczas za mała na te wędrówki). Chodziliśmy także oczywiście na Wawel, gdzie jeszcze były ogrody. Działo się to już po wojnie, bo podczas okupacji Wawel był niedostępny; ale zaraz po wojnie zwiedziliśmy budynek wzniesiony przez Niemców, w którym urzędował Hans Frank, można było zobaczyć jego gabinety. Sukiennice były dla mnie świątynią sztuk. Pamiętam, jak wisały tam jeszcze rysunki Grottgera, potem kartony usunięto. Lubiłem bardzo *Lithuaniją*. Jednocześnie w domu było wiele książek o sztuce; kupował je głównie dziadek od strony matki, Feliks Fox, zmarły w 1918 roku, oficer austriacki, który wcześniej studiował na ASP w Krakowie, a potem zrobił studia prawnicze. Po nim były w domu książki Juliusa Meiera-Graefe, Richarda Muthera, Heinricha Wölfflina, roczniki „Chimery” – już w dzieciństwie zachwyciłem się secesją, dzięki temu miesięcznikowi.

Pamięta Pan wykłady na studiach z historii sztuki?

Część wykładów była niestety dość nudna. Profesor Zbigniew Hornung odczytywał stylem podniosłym opisy i analizy renesansowych nagrobków. Profesor Marian Morelowski miał zaś swojego konika – sztukę mozańską i często powtarzał swoje stwierdzenia na ten temat. Ja zapamiętywałem je szybko i zgodnie z oczekiwaniem odpowiadałem na sprawdzające nas pytania profesora. Dzięki temu uchodziłem za jego najlepszego ucznia. Żywo i ciekawie wykladał prof. Mieczysław Zlat, który prowadził wstęp do historii sztuki i gdy studiowałem nie był oczywiście jeszcze profesorem. Zlat był też kierownikiem miesięcznego obozu szkoleniowego po II roku. Jeździliśmy dużo po Śląsku, co sprawiło, że bardzo zainteresowałem się sztuką śląską. Chciałem nawet potem pisać na ten temat pracę magisterską, ale prof. Hornung namówił mnie na pisanie o malarstwie polskim i tak przygotowałem

studium o Stanisławie Dębickim. Przyjeżdżając na wykłady z Krakowa doc. Helena Blum mówiła żywo, spontanicznie, ale niestety na przeprowadzkę do Wrocławia się nie zdecydowała. Podczas proseminariów wydawało się, że przysypiała (dojeżdżała rannym pociągiem), ale po skończonych referatach zawsze sensownie włączała się w dyskusję, świetnie wiedziała o czym była mowa. Pamiętam swoją pracę seminaryjną o kolorze, do której – by się przygotować – musiałem przeczytać w języku niemieckim książkę o Tycjanie Theodora Hetzera, a nie bardzo znałem wówczas ten język. Pomógł mi w tym ojciec. Mówiłem wówczas trochę jak ślepy o kolorach, ponieważ znałem to malarstwo jedynie z kolorowych reprodukcji dostępnych w starych wydawnictwach Seemanna lub we współczesnych albumach wydawanych przez Skirę, jakie pojawiały się w księgarniach. Choć były to bardzo drogie rarytasy, to – jak się później przekonałem – kolory na tych reprodukcjach nie były zbyt wierne.

A relacje z kolegami i koleżankami z roku?

Studia zacząłem w 1958 roku, niedługo po reaktywacji kierunku. Na roku było 12 miejsc, ale kolegów i koleżanek było więcej, bo trzeba do tego jeszcze doliczyć wolnych słuchaczy. Urodzony we Lwowie Jan Wrabec przyszedł na studia z historii sztuki z architektury. Studiowali ze mną: Jan Czopik, poeta, Salomea Kapuścińska, także poetka, Teresa Schroeder (późniejsza żona Franciszka Starowieyskiego); z młodszych roczników: Paweł Banaś, Mieczysław Buczyński, który stworzył później kolekcję szkła w Muzeum w Jeleniej Górze, Mariusz Hermansdorfer (wprawdzie mój rówieśnik, ale na historię sztuki trafił po dwóch latach medycyny). Po wykładach chodziliśmy czasem do kawiarni: albo na Kuźniczą, w kamienicy gdzie funkcjonował tylko parter, a reszta była zburzona (byliśmy tam raz nawet z prof. Morelowskim); do „Alibaby” na rogu Mikołaja i Kiełbaśniczej; piło się raczej wódkę, niż wino czy piwo, a gdy chciało się coś zjeść można było wstąpić do „Fonsia”, czyli baru restauracyjnego na rogu Szewskiej i Wita Stwosza w starej, nieistniejącej już kamienicy (dziś jest tam bank). Właściciel Alfons Gąsiorowski pochodził ze Lwowa.

Maria Dąbrowska w Przygodach człowieka myślącego stworzyła postać sędziwego pana Rusieckiego, piewcy „zagrabionych ongi ziem zachodnich”. Rusiecki znał ich historię, statystyki autochtonów, co zachowali polskość mimo prześladowań, metody germanizacji; >wszystko było dla niego żywe i osobiste, jakby sam z Piastami bronił, wydierał, urządzał tamtejsze „praźródła

państwa polskiego”<. Czy odnajdował się Pan kiedykolwiek w Rusieckim?

Dla mnie narracja piastowska nie miała znaczenia, ale oczywiście rozumiem że dla niektórych ludzi była sposobem na oswojenie otoczenia. Na przykład nagrobek wrocławskiego księcia Henryka IV Probusa, z rodu Piastów, był znakomitym dziełem sztuki, ale nie budził we mnie uczuć patriotycznych. Wspaniała sztuka powodowała osłabienie resentymentów antyniemieckich, ale dla mnie nie miało to znaczenia. Ojciec, który chodził do szkoły pod zaborem austriackim, miał całkowicie otwarty i przyjazny stosunek do kultury krajów niemieckojęzycznych i taki wyniosłem z domu. Z postacią Rusieckiego się nie identyfikuję. Byłem oczywiście wychowywany w tym duchu w szkole, ale oddzielałem sprawy wojny, okupacji, hitleryzmu od spuścizny kultury niemieckiej. W szkole średniej we Wrocławiu miałem kolegę, który był Niemcem. Został we Wrocławiu jako autochton, ponieważ jego matka pochodziła z Górnego Śląska. On sam zmienił nazwisko z Werner E. Hasse na Włodzimierz Belda. Bywałem u niego w domu, gdzie mówił z matką po niemiecku. Potem zmienił szkołę i nasz kontakt się urwał. Wiem, że wyjechał do Niemiec, gdzie studiował slawistykę. Niedawno wydał książkę o polskim lotnictwie bojowym (*Achtung alle Flugzeuge: Geschichte der polnischen Luftstreitkräfte 1918 bis heute*). Ten kontakt uświadomił mi, że we Wrocławiu mieszkali również Niemcy i że byli zwykłymi ludźmi, takimi jak my.

W Muzeum Śląskim zajmował się Pan najpierw m.in. katalogowaniem, czyli mierzeniem, opisywaniem, datowaniem, klasyfikowaniem obiektów. Pierwszy katalog zbiorów wydał Pan (wraz z Alicją Bajdor) w wieku 27 lat.

Pracę w Muzeum zacząłem w bibliotece, tak jak wielu kolegów. Potem miałem możliwość wyboru – albo przejść do działu malarstwa, albo do działu rzemiosł. Wybrałem malarstwo i moim szefem została pani Bożena Steinborn. Jednym z pierwszych zadań, jakie dostałem, było opracowanie katalogu malarstwa polskiego. Starłem się opracować pełną bibliografię do poszczególnych pozycji. Katalog został wydany w 1967. Trzon tych obrazów pochodził ze Lwowa. Po wojnie we Lwowie zdecydowano ogólnie, co wziąć a co zostawić. Przyjechały obrazy wybrane przez polskich pracowników (m.in. Jerzego Güttlera), oczywiście przy radzieckiej kontroli. Nie było mowy o obrazach związanych ze Lwowem. Kolekcja wrocławska wzbogacała się następnie przez zakupy, dokonywane najpierw przez centralną komisję; to Warszawa do lat

pięćdziesiątych decydowała, co ma pójść do Wrocławia, np. obrazy Michałowskiego czy Wojtkiewicza). W 1951 r. powstała komisja zakupów na miejscu. Wówczas zaczęto nabywać zabytki śląskie. Dzieła sztuki, pochodzące najczęściej z kościołów, przekazywał konserwator zabytków. Najpierw trafiały do muzeum jako depozyty, a potem przechodziły na własność. Zajmowałem się początkowo sztuką polską. Do najwybitniejszych dzieł malarstwa polskiego w zbiorach wrocławskich należą obrazy Belotta, Bacciarellego, Rodakowskiego, Matejki (*Śluby Jana Kazimierza*), Michałowskiego, lwowskich malarzy biedermeiru (m.in. Alojzego Reichana, tu były też późniejsze zakupy). Specjalnością Wrocławia jest np. duży zbiór dzieł Wilhelma Leopolskiego, choć jego część została we Lwowie, a to znaczy, że w Polsce Leopolski jest prawie wyłącznie w zbiorach wrocławskich. Mamy też całkiem interesujący zbiór obrazów Młodej Polski; trochę Wyspiańskiego, Stanisławskiego i jego szkoły, Wojtkiewicza, Sichulskiego.

Praca w dziale malarstwa była dla mnie bardzo ciekawa, ponieważ była oparta na bezpośrednim kontakcie z dziełem sztuki. Interesująca była rekonstrukcja historii dzieła, umiejscowienie go w ciągu twórczości artysty, datowanie, znalezienie pokrewnych dzieł i analogii. Biblioteki były bardzo niekompletne, co wymagało długich poszukiwań, które były niezwykle interesujące.

Był Pan małym dzieckiem, gdy muzeum pozbyło się w darze dla nowopowstałego NRD niemieckich obrazów (dziś własność Alte Nationalgalerie). A jak to było z rozbiórką Schlesisches Museum der Bildenden Künste i generalnie z podejściem do niemieckiego dziedzictwa?

Początkowo uważano, że sztukę śląską należy chronić; ale niekoniecznie XIX-wieczną. Dlatego obrazy malarstwa dziewiętnastowiecznego z dawnych zbiorów wrocławskich, które znalazły się po wojnie w Muzeum Narodowym w Warszawie, zostały przekazane do berlińskiej Alte Nationalgalerie. Wrocławscy historycy sztuki nie mieli tu nic do powiedzenia; była to po prostu decyzja władz. Wśród przekazanych obrazów znalazły się m.in. dzieła artystów wrocławskich, a także portrety osobistości związanych z Wrocławiem. W 1954 roku była wystawa tych „darów” w Berlinie, wydano katalog, który, jak pamiętam, z żalem oglądaliśmy. W przekazanym zespole był m.in. duży obraz Juliusa Scholtza *Przeгляд ochotników*, pokazujący ochotników antynapoleońskiego poruszenia z 1813 roku. Scena rozgrywa się na tle panoramy Wrocławia; gdzie wówczas przebywał król pruski Fryderyk Wilhelm III,

widoczny na obrazie. Obraz ten w Berlinie nie jest eksponowany. Poza tym straciliśmy na przykład też portret Heinricha von Korna, znanego wrocławskiego wydawcy, a przede wszystkim orędownika powstania Schlesisches Museum der Bildenden Künste i wielkiego dobroczyńcy Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer. Trudno również odżalować wspaniały obraz urodzonego we Wrocławiu Adolpha Menzla, ukazujący spotkanie króla pruskiego Fryderyka II z Józefem, cesarzem austriackim w Nysie (*Begegnung Friedrichs II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769*). Ten piękny obraz jest na szczęście eksponowany w Berlinie.

Rozbiórka dawnej siedziby Schlesisches Museum to był początek lat 60; z żalem obserwowałem, jak znikał ten imponujący gmach. Zobaczyłem wówczas freski Hermanna Prella zdobiące klatkę schodową. Zburzono mury i zniszczono freski, a wszystko było w niezłym stanie. Niszczenie XIX-wiecznego eklektyzmu długo uchodziło za rzecz chwalebna: remontowanie kamienic polegało we Wrocławiu na usuwaniu dekoracji, barwnych posadzkowych płytek, fresków, sztukaterii. To wszystko znikało w ramach remontu. Dokonywano uproszczeń, co było łatwiejsze. Usuwano rzekomo zły gust niemiecki, którego nie warto było kultywować, a na to przekonanie nakładał się modernizm corbusierowski. Tadeusz Broniewski, architekt, profesor Politechniki Wrocławskiej, był świetnym wykładowcą. Ale, co charakterystyczne, gdy koleżanka spytała go podczas zajęć o neogotycki kościółek św. Wawrzyńca na Piwnej, profesor machnął ręką – „to paskudztwo”, dając do zrozumienia, że na to nie ma co zwracać uwagi.

Po wojnie Niemcy krytycznie oceniali własną sztukę okresu III Rzeszy, ale też wcześniejszą niemiecką kulturę XIX wieku. Dopiero w latach 60. XX w. obudziła się świadomość, że nie wszystko należy skazać na zagładę.

Kontynuując temat „odniemczania”: była jeszcze składnica w Bożkowie, dokąd w jego ramach wyeksponowano 500 obrazów. Wiem, że niewiele udało się odzyskać, co się nimi stało?

W czasie wojny Niemcy ewakuowali zbiory wrocławskich muzeów do składnic umieszczonych w pałacach i klasztorach na Śląsku. Po wojnie, w 1946 r. te składnice przeszukiwała ekipa pod kierownictwem prof. Stanisława Lorentza. To, co napotkali zabierali do Warszawy, ponieważ we Wrocławiu nie było wówczas odpowiednich warunków. We Wrocławiu od maja 1945, w zachodnim skrzydle pałacu królewskiego (dziś: Muzeum Miejskie), działała ekipa ministerialna z panem Józefem Gębczakiem. Ta ekipa zajmowała się

zbieraniem pozostałych w mieście dzieł sztuki i tworzeniem nowego Muzeum, do powstania którego doszło w 1947 r. Równocześnie Ministerstwo Kultury organizowało na Śląsku sieć nowych składnic w różnych miejscach, m.in. w pałacu w Bożkowie. Zwożono do nich na tymczasowe przechowanie różne dzieła sztuki. Odgórnie zadekretowana akcja „odniemczenia” spowodowała w roku 1950 niefortunny przekaz do Bożkowa muzealiów wrocławskich; znalazły się w nim bowiem dzieła cenne dla historii miasta i lokalnego muzealnictwa, m.in. ze zbiorów Neisserów i one niestety gdzieś zaginęły. Z czasem składnicę w Bożkowie zlikwidowano, a pozostałe zbiory trafiły do pałacu Zamoyskich w Kozłówce, gdzie utworzono składnicę centralną. Byłem tam trzykrotnie w poszukiwaniu wrocławskich zabytków; coś udało się znaleźć, ale np. portretów Neisserów niestety nie. Składnice służyły przez lata jako rezerwar przedmiotów do dekoracji wnętrz różnych instytucji i urzędów. Państwo zresztą też sprzedawało dzieła sztuki za granicę za pośrednictwem przedsiębiorstwa Desa. Niektóre obrazy odnalazłem w Niemczech.

Czy pierwsza Pana wystawa to wystawa Piotra Michałowskiego w 1965 roku?

To nie była wystawa, to był tylko przewodnik, z większej serii. Pierwszy ukazał się o Leopolskim, napisała go Eleonora Lisowa na podstawie swojej pracy magisterskiej, następnie ukazały się „Piotr Michałowski” (mojego autorstwa) i „Michael Willmann”, opracowany przez Bożenę Steinborn. Pani Steinborn była też autorką pierwszej w powojennym Wrocławiu wystawy Willmanna, którą oglądałem jeszcze w czasie studiów.

Pomysł na wystawę Stanisława Dębickiego w 1966 wynikał, jak rozumiem, z pracy magisterskiej? Z powodu tego pięknego obrazu *Modlitwa* w zbiorach muzeum?

Tak, to była moja pierwsza wystawa w muzeum. Zająłem się Dębickim, bo lubiłem tematy, o których niewiele wiedziałem. Dębicki był następcą Stanisława Wyspiańskiego na katedrze malarstwa dekoracyjnego w krakowskiej Akademii. Jego obrazy znajdowały się wśród przywiezionych ze Lwowa, potem dokupiono jeszcze inne prace. Artysta był malarzem i ciekawym ilustratorem, ale wystawę poświęciłem tylko jego malarstwu sztalugowemu. Tuż przed wojną zorganizowano zresztą we Lwowie wystawę jego ilustracji, m.in. do „Chimery”; *Legend* Andrzeja Niemojewskiego, a ponadto do wielu bajek. Oryginałów tych ilustracji nie ma w naszych zbiorach, niektóre są we Lwowie. Udało się wówczas pożytyć

obrazy ze Lwowa i w związku z przygotowaniem do wystawy byłem pierwszy raz w tym mieście. Dyrektorem tamtejszej Galerii Obrazów był wówczas Borys Woźnicki (zm. 2012). Obraz *Modlitwa* Dębickiego jest nastrojowy i zawiera typowy dla artysty motyw huculski.

Właśnie sprawdzam w internecie, że w 2003 roku dyrektor Woźnicki został odznaczony Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski. Lwowska Galeria Obrazów nosi od 2013 roku jego imię.

Oczywiście na takim stanowisku trzeba było o odpowiednie poparcie polityczne i dlatego Woźnicki początkowo nie miał zbyt dobrej opinii w Polsce, ale potem to się zmieniło. Pracując na tym stanowisku zrobił wiele dobrego w dziedzinie ochrony zabytków. Odbudował między innymi zamek w Olesku, pracował przy tym dosłownie własnymi rękami, tworząc w zamku oraz w tamtejszych budynkach poklasztornych oddział muzeum. Założył też we Lwowie Muzeum Jana Jerzego Pinzla. Poznałem wówczas również Wołodymira Owsijczuka, profesora w Instytucie Sztuki Dekoracyjnej, dawnej Szkole Przemysłowej, który był również kustoszem Galerii Obrazów. Owsijczuk potem dużo publikował, stał się wybitną postacią w lwowskim środowisku. Dzięki niemu mogłem pojechać kolejny raz do Lwowa, nocowałem wówczas u niego, w bardzo skromnym mieszkaniu bez łazienki, w oficynie na ulicy Ormiańskiej, gdzie mieszkał wraz z matką. Owsijczuk zmarł w 2016 r. Ponieważ był starszy ode mnie, zdążył jeszcze wziąć udział w II wojnie światowej, został ranny na terenie Polski i nie doszedł do Berlina. Pochodził z Ukrainy Wschodniej, nie ze Lwowa.

We Lwowie zostało więcej po Polakach, niż we Wrocławiu po Niemcach...

Ukraińcy starali się włączyć kulturę polską do kultury ukraińskiej. W ten sposób radzili sobie z idiomem obcości, inaczej niż Polacy we Wrocławiu. Tam była trochę inna sytuacja, bo Ukraińcy czyli tzw. Rusini zawsze mieszkali na tamtych ziemiach; a w dawnym Wrocławiu było inaczej – polonia wrocławska była nieliczna. Na Cmentarzu Łyczakowskim znajdowały się też groby Rusinów, dlatego zapewne został zachowany cały cmentarz. Natomiast zachowanie żydowskiego cmentarza we Wrocławiu (podczas gdy zniknęły inne) wynikało właściwie z tego, że był na nim grób Ferdinanda Lassalle’a, założyciela pierwszej europejskiej partii robotniczej, do którego pielgrzymowali oficjele z NRD; ale i na ten

mentarz były zakusy; został uratowany dosłownie w ostatniej chwili.

Nie przeżył Pan osobiście rehabilitacji secesji (Secesja Wallisa wyszła w 1967 roku), bo wychowywał się Pan na rysunkach i typografii „Chimery”. Jednak czy Pana gust artystyczny się zmienił?

Z czasem mój stosunek do sztuki niemieckiej się zmienił. Byłem wychowany w tradycji wielkiego malarstwa francuskiego. W tym paradygmacie Ferdinand Waldmüller to w ogóle nie była sztuka. Z czasem doszedłem do przekonania, że to jest po prostu inny rodzaj malarstwa i że trudno go negować. Poza tym, rola niemieckich akademii była ogromna. Także Grottger jest nie do pomyślenia bez niemieckiej *Kartonkunst*. Na studiach sztuka śląska była uwzględniana do okresu baroku włącznie, XIX wiek był pomijany w edukacji. Tego trzeba było się nauczyć na własną rękę.

Rehabilitacja secesji bardzo mnie ucieszyła; byłem w Krakowie na sesji „Sztuka około 1900” (1967), gdzie Mieczysław Wallis miał ciekawy referat o przemianach w poglądach na ten kierunek w sztuce. Do secesji miałem od dawna pozytywny stosunek. Oczywiście styl ten przejawia się w dziełach bardzo różnego rodzaju i jest wiele przykładów powierzchownego zastosowania nowych form; zwłaszcza mieszanina historyzmu i secesji daje rezultaty mało ciekawe. Pamiętam, że mój ojciec miał stosunek do secesji negatywny, była to dla niego sztuka przebrzmiała, sztuka jego rodziców. Dla mnie uznanie secesji było wzbogaceniem historii sztuki; dostrzeżeniem czegoś innego, co też było wartościowe. Podobnie było potem z historyzmem, którego ocena się zmieniła.

Wystawę lwowskiego Zrzeszenia Artystów Plastyków Artes (1929–1935) zrobił Pan w 1969 roku. Dla nas, wchodzących w zawodowe życie nieco później, książka, jaką przy okazji Pan wydał, stała się niezwykle ważnym wydarzeniem, właściwie – historycznym.

Równocześnie przygotowywałem doktorat i wystawę; wystawa odbyła się przed sfinalizowaniem doktoratu. Wszystko się zaczęło zaraz po wystawie Dębickiego. Staralem się wówczas o stypendium na wyjazd do Lwowa, co przeciągnęło się aż do 1968. Jesienią udało mi się nareszcie wyjechać z zamiarem poszukiwania dzieł na wystawę. Jeśli chodzi o zbiory muzealne we Lwowie – to przeżyłem rozczarowanie, bo były tam tylko pojedyncze prace „artelowców”. Pierwsze kroki skierowałem do Romana i Margit Sielskich, członków „Artesu”, którzy po 1945 pozostali we Lwowie. Poznałem ich

już wcześniej we Wrocławiu, w czasie ich pobytu w Polsce. Ale pierwszym poznanym przeze mnie członkiem „Artesu” był Aleksander Krzywobłocki. Z wykształcenia architekt pracował po wojnie we Wrocławiu jako wojewódzki konserwator zabytków, wówczas był już na emeryturze. To był kontakt znakomity, bo Krzywobłocki zebrał i przywiózł ze Lwowa bogatą dokumentację działalności własnej i kolegów z „Artesu”, m.in. wycinki prasowe, fotografie obrazów i „Ulotkę Artes” z wypowiedziami artystów, wydaną przez zrzeszenie, która była zupełnie nieznana. W jego domu na Księżu Małym, w typowo modernistycznym osiedlu z lat 20, wisił portret gospodarza, autorstwa Mieczysława Wysockiego. Miał oczywiście swoje własne fotomontaże, prawie tylko powojenne. Natomiast te słynne przedwojenne były w formie fotografii, z wyjątkiem jednego oryginału (obecnie w MNWr.). Ale wracając do Lwowa. Udało mi się tam trafić do rodziny Mieczysława Wysockiego (on sam zginął w wypadku już w 1930). Jego brat został we Lwowie, gdzie żył bardzo biednie, pracował jako windziarz, choć miał wyższe wykształcenie. Miał trochę pamiątek po bracie i jego prac, których w polskich zbiorach nie było. Oczywiście ucieszył się, że ktoś z Polski tym wszystkim się interesuje. Roman Turyn, ukraiński malarz, „odkrywca” Nikifora, dostarczył mi różnych informacji, m.in. o przedwojennym środowisku ukraińskim; miał ponadto rysunki Lillego, które kupiło potem Muzeum wrocławskie. Pomogła mi też Jarosława Muzykowa – malarka ukraińska i graficzka, związana nie z „Artesem”, ale z grupą artystów ukraińskich „Anum”, inspirująca się m.in. huculszczyzną.

We Wstępie do Pana książki o „Artesie” wstrząsające są słowa o tym, że przepadł prawie cały dorobek Otto Hahna, Aleksandra Riemera, większość – Mieczysława Wysockiego, Jerzego Janischa, Margit Sielskiej. To było wyzwanie, jakiego nie uczono na studiach: pisać o czymś, co zniknęło.

Miałem świadomość że wiele rzeczy nie można było pokazać, ponieważ zaginęły, dlatego na wystawie był dział dokumentacji fotograficznej, ukazujący przynajmniej część tego, co przepadło. W zbiorach wrocławskich był jeden obraz Romana Sielskiego, podarowany przez pierwszego dyrektora Muzeum Jerzego Güttlera, i teka graficzna „Artesu” zakupiona od prof. Stanisława Dawskiego. W trakcie organizacji wystawy zakupiono kilkanaście prac. Ze Lwowa udało się wypożyczyć z Lwowskiego Muzeum Sztuki Ukraińskiej (obecnie Muzeum Narodowe im. Andrzeja Szeptyckiego) obraz olejny Sielskiej *Karuzela* i z Galerii Obrazów obraz Wysockiego *Notre Dame*.

Sam przywiozłem prace Wysockiego i Lillego, zaopatrzone w zezwolenie wywozu z lwowskiej Galerii Obrazów. Wystawa, otwarta w czerwcu 1969, spotkała się z dużym zainteresowaniem – bo to co pokazywała, było w dużej mierze zupełnie nieznane. Wyjątkiem był oczywiście Włodarski (wł. Henryk Streng, zm. 1960), o którym pisał m.in. Aleksander Wojciechowski. Teraz się zajmuje Włodarskim pan Piotr Słodkowski, który opublikował ciekawy artykuł w katalogu wystawy artysty w Sopocie w 2013 roku. Losy niektórych artystów były tragiczne. Otto Hahn zginął w czasie wojny wraz z całą jego rodziną. Wywieziony do Bełżca, uciekł w trakcie transportu, ale i tak nie udało mu się uratować życia. Aleksander Riemer zginął w Oświęcimiu. Na wystawie można było pokazać tylko prace litograficzne Hahna i Riemera z „Teki Artes” i jeden oryginalny rysunek Hahna, ponadto były tylko reprodukcje zaginionych obrazów. Jeden obraz Hahna widziałem we Lwowie, właścicielem był malarz ukraiński, który obiecywał że przyjedzie z nim na wystawę, ale to się nie udało. Ludwik Lille wyjechał przed wojną do Paryża i tam zmarł w 1957 r. Tadeusz Wojciechowski (zm. 1982) studiował we Lwowie, ale pochodził z Krakowa. Jako jeden z nielicznych uratował swój przedwojenny dorobek i wybrane obrazy wypożyczył na wystawę. Część z nich nabyło Muzeum Sztuki w Łodzi. Ówczesny dyrektor Muzeum Ryszard Stanisławski sam wybierał obrazy na wystawę. Jerzy Janisch (zm. 1962) mieszkał przez jakiś czas w Ziębicach na Śląsku, gdzie jego kolega ze Lwowa był kierownikiem lokalnego muzeum. W latach 60. zorganizował mu wystawę we Wrocławiu Marian Wójciak (również ze Lwowa), kustosz ówczesnego Muzeum Śląskiego. Janisch nie miał rodziny, był gejem. Co ciekawe, zachował się duży zespół jego rysunków w ówczesnym Zakładzie Orientalistyki PAN w Warszawie. Pracujący tam profesor Jan Reyman zgłosił się po ogłoszeniu prasowym, które dało muzeum i w ten sposób zachowana kolekcja została przekazana do muzeum. Ten zbiór trafił do Zakładu Orientalistyki za pośrednictwem Stefana Stasiaka, lwowskiego orientalisty, którego asystentką była fikcyjna żona Janischa, lwowska Żydówka, która notabene zginęła w czasie wojny.

Pewnie zdążył pan poznać osiadłego na krótko we Wrocławiu Leona Dołżyckiego, nauczyciela Romana Sielskiego?

Nie, nie znałem go. We wczesnych latach dwudziestych był związany z formistami lwowskimi. Po II wojnie uczył w akademiach krakowskiej i wrocławskiej (1946–1949). Potem osiedlił się na Górnym Śląsku.

Jak lwowiaci mieszkający we Wrocławiu zareagowali na wystawę? Czy przyjęcie wystawy „Artesu” w Warszawie było inne?

Wrocławscy lwowiaci na wystawie się specjalnie nie wzruszali, bo to była sztuka awangardowa, im raczej obca. Pamięć o „Artesie” nie przetrwała poza wąskim kręgiem profesjonalistów. Janusz Bogucki zaproponował przewiezienie ekspozycji do Warszawy, do prowadzonej przez niego i jego żonę Galerii Współczesnej w gmachu Teatru Wielkiego. Potem wystawę przejęło Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie. W Warszawie wystawa miała żywy odbiór – ukazały się recenzje, m.in. Ignacego Witza w „Życiu Warszawy” i Ewy Garzdeckiej w „Trybunie Ludu”. Wystawa musiała być oczywiście dopuszczona przez cenzurę, ale nie przypominam sobie jakiegoś kłopotów z tym związanych.

Lille jeszcze przed wojną zamieszkał w Paryżu (zm. w 1957), dotarł Pan do rodziny? Wystawę Ludwika Lillego zrobił Pan osobno w 1986 roku. Czy zaszły jakieś okoliczności?

Do rodziny Lillego dotarłem dużo później, bo podczas przygotowań do wystawy nie udało mi się zdobyć ich adresu. Około 1985 r. profesor Juliusz Chrościcki przekazał mi prośbę pani Ireny Lille, bratowej artysty zamieszkałej w Saint Cloud pod Paryżem. Pani Lille opiekowała się spuścizną artystyczną szwagra i postanowiła ją przekazać muzeum polskiemu. Spuścizna ta obejmowała głównie rysunki, ale też obrazy olejne i kameralne rzeźby, powstałe po wyjeździe do Paryża. Po wymianie listów pani Lille zaprosiła mnie do Francji, abym się zapoznał z kolekcją i ją zinwentaryzował. Ludwik Lille wystawiał w Paryżu, choć żył raczej na marginesie życia artystycznego. Władysława Jaworska przypomniała jego postać artykułem w tygodniku „Świat”, opublikowanym w latach pięćdziesiątych. Po mojej wizycie dorobek Lillego został przewieziony do naszego Muzeum, gdzie, uwzględniając również prace z okresu „Artesu”, zorganizowałem pierwszą indywidualną wystawę artysty. Wystawa została następnie pokazana w Muzeum Narodowym w Warszawie. Po wystawie część rysunków trafiła do muzeów narodowych w Warszawie i w Krakowie oraz do Muzeum Sztuki w Łodzi, większość pozostała we Wrocławiu.

Powiedzmy jeszcze o dysertacji doktorskiej i książce.

Promotorem rozprawy doktorskiej o „Artesie” był prof. Andrzej Ryszkiewicz z Instytutu Sztuki PAN. Recenzowali pracę: Ksawery Piwocki (notabene ze Lwowa, gdzie był przed

wojną dyrektorem Muzeum Przemysłu Artystycznego) oraz Andrzej Jakimowicz. Specjalnie na obronę w PAN-ie przyjechała do Warszawy pani Maria Starzewska, która była wówczas dyrektorem Muzeum, gdzie pracowałem. Obrona odbyła się w 1973, a książka wyszła w 1975 roku w Wydawnictwie Ossolineum. Z recenzji prof. Jakimowicza pamiętam zabawną uwagę, że tytuł obrazu Lillego *Autoportet z namydloną brodą* jest błędny, ponieważ efekt „namydlenia” wynikał ze sposobu malowania pozostawiającego w pewnych partiach niezamalowane białe płótno.

Czy obserwuje Pan jakieś interesujące kontynuacje Pana badań? Czy Pana książka o „Artesie” nie zainteresowałaby dzisiaj obecnych mieszkańców Lwowa?

Z młodych badaczy interesujących się „Artesem” wspominałem Piotra Słodkowskiego. W Muzeum Sztuki w Łodzi w 2017 roku odbyła się ciekawa wystawa *Montaże. Debra Vogel i nowa legenda miasta*, gdzie przedstawiono środowisko awangardy lwowskiej. Jednym z kuratorów tej wystawy był działający we Lwowie Andrij Bojarov. Jest on autorem także artykułu o sztuce lwowskiej, w katalogu wystawy o architekturze modernizmu lwowskiego (*Lwów 24 czerwca 1937: miasto, architektura, modernizm*, 2016), pokazanej we wrocławskim Muzeum Architektury i krakowskim MCK. Sam jest również artystą, autorem różnych projektów z pogranicza fotografii, malarstwa i video-artu. Trzeba wspomnieć ponadto panią Bogdanę Pinczewską, historyczkę sztuki z Kijowa, która przebywała na stypendium w Polsce, również we Wrocławiu, zajmując się artystami żydowskimi. Z tego względu zainteresowała się moją książką o „Artesie” i w rezultacie przetłumaczyła ją na język ukraiński. Nawiązała też kontakt z lwowskim wydawnictwem „Środek Europy” (Centr Ewropy), które planuje jej ukraińskie wydanie. By obniżyć koszty wydania, muzeum we Wrocławiu zgodziło się przekazać bezpłatnie reprodukcje dzieł ze swoich zbiorów, a ja zrzekłem się honorarium. Obecnie pan Andrij Bojarov wspomaga wydanie książki, starając się nadać jej nowoczesną formę edytorską i wzbogacić o ilustracje przedstawiające dzieła później odnalezione, np. obraz Aleksandra Riemera *Martwa natura*, dziś w lwowskiej Galerii Obrazów (reprodukowany w ukraińskim katalogu wystawy *Sztuka lwowska okresu międzywojennego*). Książka dostała dofinansowanie z ukraińskiego Ministerstwa Kultury i mam nadzieję, że wkrótce uda się ją wydać.

Bardzo późno lwowiacy się zainteresowali przedwojenną awangardą...

Interesowali się wcześniej, tylko nie było wówczas możliwości wyjazdów, kontaktów, jakie pojawiły się dopiero po 1989 roku. Oczywiście, oficjalne nastawienie nie dopuszczało do badań nad przedwojenną awangardą.

Czy zdążył pan poznać Janinę Mierzecką? Wyjechała z Wrocławia dopiero w 1970 roku.

Nie, nie znałem jej.

W książce o „Artesie” wspomina pan Jerzego Güttlera, jako „jednego z niewielu kompetentnych krytyków”, w związku z jego recenzją w „Dzienniku Lwowskim” i „Lwowskim Kurierze Porannym”. Nie mógł go Pan poznać, bo zmarł w 1952 roku. Czy mimo tego, miał jakiś wpływ na pamięć o „Artesie” we Wrocławiu?

Jerzy Güttler był kustoszem w Galerii Narodowej miasta Lwowa, uczniem Władysława Podlacha, a kiedy po wojnie przyjechał do Polski, to – po krótkim epizodzie gdańskim – został w 1947 roku pierwszym dyrektorem Muzeum Państwowego we Wrocławiu. Rok później muzeum zostało udostępnione publiczności, równocześnie z otwarciem Wystawy Ziem Odzyskanych (WZO). Bywałem na tej wystawie jako dziecko, bo mieszkałem na terenie wystawowym i miałem na nią wstęp wolny. Pamiętam koncerty zespołów ludowych i tłumy zwiedzających; WZO to było wspaniałe wydarzenie, nagłe pojawiło się życie w opustoszałym i zburzonym mieście. Güttler zmarł bardzo wcześnie, niedługo po tej wystawie. Ale zdążył jeszcze odegrać rolę w przewożeniu dzieł sztuki ze Lwowa do Wrocławia, dokonując wstępnej selekcji dzieł z Galerii Narodowej, którą strona ukraińska zmieniła. Wśród historyków sztuki były różne koncepcje wyboru – niektórzy uważali, że należy jak najwięcej dzieł sztuki przywieść do Polski, inni uważali, że dzieła sztuki powinny zostać na miejscu, aby świadczyły o jego historycznej przynależności. Niektórzy historycy sztuki uważają, że dzieła należą do miejsc, z którymi są związane. Argument, że w muzeach lwowskich powinna być obecna sztuka polska jest dla mnie słuszny, podobnie jak to, że we Wrocławiu powinna być sztuka niemiecka. Obecnie na wystawie *Migracje. Sztuka późnogytycka na Śląsku* pokazywane są m.in. dzieła wywiezione niesłusznie z Wrocławia do Warszawy – m.in. ołtarz św. Barbary Wilhelma Kalteysena von Oche i *Łukasz malujący Madonnę* Jacoba Beinharta. Wcześniej trwała we Wrocławiu głośna dziennikarska akcja pod hasłem *Oddajcie co nasze*, w której obecny dyrektor Piotr Oszczanowski – jeszcze nim został dyrektorem muzeum – mocno się zaangażował. Wracając do

recenzji Güttlera z wystaw „Artesu”, były one rzeczywiście pogłębione, widać, że traktował awangardę poważnie, co wcale nie było wówczas takie oczywiste. Po nim obowiązki dyrektora Muzeum Śląskiego pełnił Józef Gębczak, następnie dyrektorem na krótko został profesor Zbigniew Hornung, który wrócił na to stanowisko po drugiej kadencji Gębczaka i był dyrektorem Muzeum w czasie moich studiów.

Trudno nie zwrócić uwagi na kontekst ukraiński, jaki pojawia się w Pana książce; pisze Pan m.in. o Stowarzyszeniu Niezależnych Artystów Ukraińskich (ANUM). Zwraca Pan uwagę, że Lwowski Zawodowy Związek Artystów Plastyków celowo pominął przymiotnik „polski”, by nie zamykać się na inne narodowości. Przeczytał Pan m.in. ukraińskie recenzje z pisma „Nowi Szljachy” (czyli *Nowe szlaki*).

Korzystałem jeszcze z periodyku „Nazustricz” (pol. *Na spotkanie*), gdzie pojawił się artykuł o Sielskiej; było jeszcze pismo „Mystectvo” (pol. *Sztuka*), gdzie z kolei pisano o Sielskim. Ukraińcy zwracali uwagę na wielonarodowościowy charakter grupy „Artes”. Ukraiński artysta Pawło Kowżun był przecież członkiem zrzeszenia, choć w jego działalności nie miał wielkiego udziału; Sielski też się uważał za Ukraińca. Ta wieloetniczność miała swoje przedłużenie w później powstałym związku plastyków lwowskich, który pominął przymiotnik „polski” w nazwie. To spowodowało, że Władysław Lam powołał do życia osobny związek polskich plastyków, nie mający zresztą większego znaczenia. Twórczość Kowżuna, który zmarł w 1939 r., na mojej wystawie reprezentowały jedynie ekslibrisy (tylko takie oryginalne prace udało się zdobyć) oraz parę reprodukcji jego montażu.

Ujęło mnie, że ukazując „Artes” w kontekście innych grup miasta, wspominał Pan o Związku Artystek Polskich (z Z. Albinowską-Minkiewiczową, J. Nowotnową, J. Kratochwila-Widymską), wyrosłym na bazie feminizmu.

Kratochwilę poznałem osobiście, była wtedy starszą panią, niedługo potem zmarła. Pani Irena Rylska, kustosz działu grafiki w naszym muzeum, prosiła mnie o to, bym się z nią skontaktowałem. Żadna ze wspomnianych artystek nie miała nic wspólnego z „Artesem”, były dużo bardziej tradycyjne w swojej twórczości. W monografii zrzeszenia chciałem pokazać „Artes” na tle całego środowiska artystycznego Lwowa, dlatego wspominałem o wszystkich organizacjach skupiających artystów. Minkiewiczowa była impresjonistką, Nowotnowa

podobnie. Pojedyncze ich prace malarskie i liczniejsze graficzne są zresztą w zbiorach wrocławskiego muzeum.

Rewelacyjne są wspomnienia Janischa (one chyba niestety nie wyszły drukiem?! Wspaniały opis wycieczki do Wiednia, gdzie po oglądnięciu współczesnego malarstwa poczuł się „jak po operacji oka”).

Pierwszy odcinek wspomnień Janischa ukazał się w „Wiadomościach” londyńskich. Dotyczył jego dzieciństwa. Niestety, reszta nie została opublikowana. Maszynopis, który przekazałem Muzeum Narodowemu przepisała z rękopisu Janischa pani Maria Teisseyre, pierwsza żona malarza Stanisława Teisseyre, która też była malarką. Trafiłem do niej dzięki Sielskiej – obie panie artystki się przyjaźniły w czasach „Artesu”. Pani Teisseyre mówiła, że tych wspomnień było więcej, np. cały rozdział o Brunonie Schultzu. Janisch spisywał je prawdopodobnie w ostatnich latach życia. Nie mam pojęcia, gdzie można by szukać oryginału tych wspomnień, zwłaszcza zaginionych części, i czy w ogóle jeszcze istnieją.

Jak było z Pana wyjazdami zagranicznymi? Czy pierwszy raz zagranicą byli Pan we Lwowie czy w Dreźnie?

Do Drezna pojechałem jeszcze w czasie studiów, około 1962 r. Natomiast Lwów pierwszy raz zobaczyłem, jak już wspominałem, w trakcie przygotowań do wystawy Dębickiego, w 1964 roku. Była zima, miasto zachwycało mnie pięknym położeniem i niezwykłą architekturą, jednocześnie zaniedbane, z ulicami wypełnionymi szarym tłumem, budziło niewesołe odczucia. Spędziłem tam niezwykle Boże Narodzenie, w polskim domu. Stało się to dzięki prof. Mieczysławowi Gębarowiczowi, który mieszkał w swoim przedwojennym mieszkaniu, stylowo umeblowanym, z dużą XIX-wieczną kopią Murilla na ścianie. Zaprosił mnie na wigilię do swoich znajomych pań Zielińskich, starszej pani mieszkającej z dwoma córkami w mieszkaniu z dawnych czasów. To było wielkie przeżycie, znaleźć się w polskich domach, tak kontrastujących z otaczającą sowiecką rzeczywistością. Przeżyciem takim było też uczestnictwo w pasterce, odprawionej w przepełnionej tłumem wiernych lwowskiej katedrze. Sam Gębarowicz był osobą samotną, opiekowała się nim zaprzyjaźniona Maria Chmielowska. W związku z moim pierwszym pobylem we Lwowie przypomniałem sobie o moich rodzinnych związkach z tym miastem. Dziadek urodził się we Lwowie, a zmarł w Krakowie w 1931 r. Ojciec często opowiadał o odwiedzinach u jego lwowskich krewnych.

Czyli Drezno było wcześniej... Pana ulubione obrazy z Zwingeru, które zapadły Panu wówczas w pamięć?

Ofiara Manoacha Rembrandta, *Śpiąca Wenus* Giorgione'a, Vermeery.

Czyli jednak nie Cranach...

(uśmiech)

Miał Pan honor i przyjemność poznać Mieczysława Gębarowicza! Na moich studiach na UJ mówiono o nim jak o bohaterze. Został we Lwowie do końca. Jak on wyglądał?

Kiedy go poznałem był już siwy i miał mały wąsik. Był przystojnym, nobliwym starszym panem. Przyjechał do Polski w 1967 lub 1968 roku (był już wówczas po siedemdziesiątce), prawdopodobnie w związku z wydaniem w Polsce jego książek.

Patrzę właśnie do katalogu, że we Wrocławiu wydano jego: *Z dziejów papiernictwa XVI-XVIII w. (1966)*, *Zbiory muzealne w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich (1967)*, z okazji 150-lecia Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich oraz *Portret XVI-XVIII wieku we Lwowie (1969)*.

Kiedy przyjechał do Polski, odwiedził kilka polskich miast. Słyszałem, że we Wrocławiu oferowano mu nawet dyrekturę Muzeum. Ale on stanowczo odmawiał przeniesienia się do kraju. Swoje pozostanie we Lwowie traktował jako misję ochrony polskiego dziedzictwa.

Wiem, że ważne były dla Pana książki urodzonego w Breslau historyka sztuki Ernsta Scheyera (1900–1995).

Schlesische Malerei der Biedermeierzeit (1965) Scheyera zobaczyłem po raz pierwszy w bibliotece Instytutu Sztuki PAN i postarałem się, żeby biblioteka muzealna we Wrocławiu też zdobyła egzemplarz, a to nie było wcale łatwe. Omówienie książki Scheyera zamieściłem w „Rocznikach Sztuki Śląskiej” (1971). Wspomniałem m.in., że autor nie wiedział, iż *Przegląd ochotników* Scholtza nie uległ zniszczeniu i od 1952 roku znajduje się w NRD. Jego książka uświadomiła mi rozmiar wojennych strat, gdy chodzi o śląskie malarstwo XIX w. Do tej problematyki powróciłem przy okazji wydania katalogu zbiorów i towarzyszącej wystawy *Malarstwo niemieckie: od klasycyzmu do symbolizmu* w 2012 r. Źródłem informacji o dziewiętnastowiecznym Wrocławiu była też na przełomie lat 60. i 70. książka *Breslau – so wie es war* (1969), z przedmową Günthera Grundmanna, śląskiego konserwatora zabytków

i kolegi Scheyera. Wiedziałem, że Scheyer, który się urodził i studiował we Wrocławiu, jako pracownik naukowy wrocławskiego Kunstgewerbemuseum, zorganizował wystawę Biedermeieru w 1930 roku oraz dwa lata później wystawę Gerharta Hauptmanna, z okazji jego 70. urodzin, która ukazywała w szerokim zakresie współczesną mu sztukę. Scheyer był Żydem i w 1933 wyrzucono go z pracy i musiał uciekać z Niemiec. Ostatecznie został wykładowcą uniwersyteckim w Detroit, gdzie zmarł. Z książek Scheyera, które mnie interesowały trzeba jeszcze wymienić *Die Kunstakademie Breslau und Oskar Moll* (1961). Tę pozycję i również katalog wystawy *Poelzig, Endell, Moll und die Breslauer Kunstakademie, 1911–1932* w Mülheim an der Ruhr (1965), omówiłem w „Rocznikach Sztuki Śląskiej” (1968). Samej wystawy nie widziałem; chodziło o zwrócenie uwagi na istotne dla Wrocławia pozycje bibliograficzne.

Wygląda na to, że przeszłością Wrocławia zajęł się Pan jeszcze przed wystawą lwowiaków. Wraz z wystawą „arcykrakowskiego” Fryderyka Pautscha z 1978 roku powróciła wyklęta niemiecka przeszłość Wrocławia w dość zaskakujący sposób.

Pautsch, urodzony w Delatynie, był synem leśnika pochodzącego z Niemców sudeckich, ale rodzina była spolonizowana. Malarz miał ukraińskich krewnych czy powinowatych. Do wrocławskiej Akademii sprowadził go ze Lwowa Hans Poelzig. Tutaj uczył w latach 1912–1919. Do jego uczniów należeli Isidor Aschheim, Heinrich Tischler, Georg Nerlich, bracia Scheu. Przygotowałem jego wystawę, bo wynikało to ze specjalizacji lwowskiej wrocławskiego Muzeum; było to równocześnie swego rodzaju przejście ze Lwowa do Wrocławia. Pautsch, obok Kazimierza Sichulskiego i Władysława Jarodzkiego należał do słynnych lwowskich „Huculów”, którzy na Huculszczyźnie poszukiwali nieskażonej cywilizacją pierwotnej kultury, trochę jak Gauguin na wyspach Oceanii. Pautsch był dobrym malarzem mniej więcej do wczesnych lat dwudziestych, a potem strasznie rozczarowuje. Często przemalowywał swoje stare obrazy, chcąc nadać im rozwibrowany światłem postimpresjonistyczny charakter. Ale rezultat był dość okropny. Kiedy zobaczyłem jego płótna huculskie tak przerobione, bardzo się rozczarowałem. Muzeum we Wrocławiu zakupiło w 1913 r. wielkie płótno Pautscha *Flisacy*, ale się nie zachowało. Po wojnie natomiast trafił do zbiorów muzeum z jednej ze składnic obraz *Pod krzyżem*, pochodzący prawdopodobnie z prywatnej kolekcji. Przetrwały wojnę także dwa obrazy ze zbiorów

miejskich przedstawiające sceny z czasów, gdy Pautsch służył jako malarz przy armii austriackiej podczas I wojny światowej.

Wcześniej, na początku lat 70. była jednak stała wystawa malarstwa europejskiego, dzieło Bożeny Steinborn, której Pan asystował. Do tej wystawy „przemycano” artystów niemieckich... Także wystawa i sesja o Arturze Grottgerze, zorganizowane w latach 1987–1988, wygląda na manifestację polityczną.

Grottger łączy się z moją lwowską specjalizacją. To była pierwsza wystawa indywidualna artysty od przed wojny; a jeśli chodzi o dużą wystawę – to nawet pierwsza od czasów sprzed I wojny światowej, bo na ogół wystawiano tylko cykle rysunkowe Grottgera. Na naszej wystawie (była dziełem zespołu pracowników dwóch muzeów) udało się zebrać dostępne *oeuvre* artysty; także dzieła ze zbiorów prywatnych, a nawet te, które potem zaginęły. Zapewne słyszała Pani o kradzieży obrazów Grottgera w lwowskiej Galerii Obrazów w 1992? Podczas strzelaniny rabusie zabili dwóch pracowników – Dymitra Szelesta i Jarosława Wowczeka. Obrazy przepadły i nie zostały znalezione do dzisiaj. Szelesta poznałem osobiście. Był znakomitym historykiem sztuki; chciał ratować Grottgera i zginął. Z Londynu udało się pożyczyć drugą wersję *Warszawy* (z British Museum), od dawna w Polsce nie widzianej. Pamiętam, że kiedy przygotowywałem wystawę, prof. Porębski namawiał mnie, by pokazać wszystkie reprodukcje i multiplikacje jego dzieł, które powstawały jeszcze za życia artysty, z jego inicjatywy, a także później. I to się udało. Wystawie towarzyszył obszerny dział dokumentacji. Równocześnie zorganizowałem osobną wystawę obrazów „W kręgu Grottgera”. Wystawa Grottgera została potem przejęta przez jej współorganizatora Muzeum Narodowe w Krakowie i pokazana w Pałacu Sztuki. Rzeczywiście, trafiła na moment historyczny, końca marazmu pierwszych lat po stanie wojennym i budzących się nowych nadziei. Odbiór był niezwykle żywy; we Wrocławiu wystawa miała najlepszą frekwencję w historii muzeum. Niestety, nie udało się ukończyć katalogu, mimo zebrania odpowiednich materiałów. Ukazały się tylko publikacje o charakterze biograficznym i dodatkowo spis dzieł wystawionych.

Czy był jakiś szczególny moment, kiedy zrozumiał Pan, że nie tylko jest, ale że i chce być wrocławianinem?

We wczesnych latach szkolnych tęskniłem za Krakowem, ale na studiach już bez wątpienia identyfikowałem się

z Wrocławiem. Fascynujące było odkrywanie przeszłości miasta, niby zatopionej Atlantydy – to było wielkie wyzwanie. Stary przewodnik po Wrocławiu, przeczytana historia miasta, wszystko to, każdy drobiazg, miał posmak odkrywania tajemnicy. Usiłowałem dowiedzieć się jak najwięcej, chociaż nie znałem dobrze języka. Zrujnowane mniej lub bardziej zabytkowe kamienice działały na wyobraźnię – przeżywałem to, że usuwano nie tylko gruzy, ale i budowle w stosunkowo niezłym stanie. Pragnąłem zachować je chociaż w pamięci, bo na zachowanie realne nie miałem rzecz jasna żadnego wpływu. Bardzo dużo zniknęło z tego, co można było jeszcze uratować.

Pana ostatnie opus magnum to wystawa *Malarstwo niemieckie: od klasycyzmu do symbolizmu* (2012) z imponującym i niezwykle solidnym katalogiem; dzieło kilku lat życia. Wcześniej zrobił Pan (m. in. !) wystawę Alberta Neissera jako mecenasa sztuki (2005), śląskich pejzażystów II połowy XIX w. (1997 i 2001), artystów breslauskiej Akademii (2002). Jakie to uczucie, gdy się rozmawia z niemieckimi historykami sztuki i widzi się, że się więcej od ich wie na temat niemieckiego dorobku artystycznego na Śląsku?

Przekonałem się, że z wyjątkiem niemieckich Ślązaków, Niemcy szczególnie nie interesują się sztuką śląską XIX i XX w. Moje badania wzbudzały zainteresowanie jedynie stowarzyszeń ziomkowskich. Istnieją oczywiście w Niemczech muzea, które również badają i propagują sztukę śląską tego czasu: Schlesisches Museum w Görlitz, otwarte dopiero w 2006 roku; ponadto Haus Schlesien w Königswinter czy Oberschlesisches Landesmuseum w Ratingen, oba w Nadrenii Północnej-Wesfalii.

Bardzo mnie to zaskakuje!

Przyjeżdżający do Wrocławia Niemcy pytają się raczej o obrazy członków grupy Die Brücke czy Der Blaue Reiter, natomiast śląscy artyści nie bardzo ich interesują.

A zatem nasz narodowy obowiązek to nie tylko pamięć o kulturze jidysz, ale także dawnej kulturze Śląska. Muszę powiedzieć, że polscy historycy sztuki stanęli na wysokości zadania.

Tak, pamięć o kulturze Śląska jest naszym obowiązkiem.

Podobno obraz *Adopcja Ferdinanda Waldmüllera* to Pana ulubione dzieło z tej wystawy?

Na pytanie dziennikarza odpowiedziałem, że jest to moje ulubione dzieło, ponieważ chciałem podkreślić, że jest to dobre malarstwo wbrew krytycznym uwagom jednej z koleżanek.

A Naganiacz Ferdinanda von Rayskiego?

To na pewno jest znakomity obraz! Coś zupełnie innego niż dzieło Waldmüllera, z jego akademickim fini.

A gdybym spytała, który artysta i które dzieło „Artesu” wywarło na Panu szczególne wrażenie?

Marek Włodarski był zdecydowanie najwybitniejszym malarzem; zwłaszcza jego rysunki są fantastyczne. Na wystawie „Artesu” odgrywały ważną rolę; także jego obrazy i „surrealistyczne” obrazy Tadeusza Wojciechowskiego. Związki z surrealizmem łączyli lwowscy artyści z lokalnymi inspiracjami – sztuką naiwną i jarmarczną, prowincjonalnymi formami reklamy. Hahn i Włodarski wystawiali swoje obrazy we Lwowie w 1928 r., jeszcze przed powstaniem „Artesu”, łącznie z tzw. prymitywami (pod tym pojęciem kryły się anonimowe rzeźby, różne dziwne przedmioty, a nawet prowincjonalne ikony). Artyści jeździli na jarmarki w okolicach Lwowa, kopiowali szyldy, zachwycali się amatorskimi malowidłami w Pasażu Mikolascha; Sielska się fotografowała na tle dekoracji jarmarcznego fotografa.

Czystkę muzealną, wyrzucając prace artystów nowoczesnych z kolekcji, zrobili jeszcze Niemcy w latach 30. Niestety!

Olbrzymia szkoda, zbiory naszego Muzeum, nawet uwzględnivszy straty wojenne, wyglądałyby z pewnością inaczej. Dzisiaj Niemcy badają migracje dzieł „zdegenerowanych”. Istnieje specjalna komórka na berlińskim Freie Universität, która zajmuje się czystkami nazistowskimi w niemieckich kolekcjach sztuki. Prowadzone są także badania proveniencji zrabowanych przez nazistów dzieł sztuki, które były własnością żydowską. Zgodnie z zasadami sformułowanymi na konferencji waszyngtońskiej w 1998 r. wiele takich dzieł, głównie w Niemczech i Austrii zwrócono spadkobiercom. W Polsce również bada się pochodzenie zbiorów pod tym względem, ale do restytucji dochodzi wyjątkowo. We wrocławskim muzeum jest, o ile się orientuję, tylko jeden obraz takiego pochodzenia – zakupiony za czasów nazistowskich portret pędzla Waldmüllera.

Czy wydaje się Panu, że bycie historykiem sztuki dzisiaj to zupełnie inna bajka, zawód jak zawód, bez etosu, inaczej niż kiedyś?

Zdecydowanie nie mam takich nostalgicznych obserwacji i odczuć. Mnie wręcz denerwowało, że ten zawód traktowane jako przeznaczone dla ludzi z tzw. dobrych domów, jako element wychowania. Wynikał bowiem z tego specyficzny stosunek do sztuki, całkowicie powierzchowny, niepogłębiony, rozumiany jako obcowanie z pięknymi przedmiotami.

Jak studiowałam, historyczki sztuki traktowano jako dobry, kulturalny „materiał” na żony.

Gdy ja studiowałam, na roku większość stanowiły kobiety; mężczyzn było tylko czterech na 12 studiujących na roku. Więc etosu jakoś nie widzę, po prostu jak ktoś chciał się czymś głębiej zająć, to musiał się dużo uczyć.

Pana zasługi dla konstruowania tożsamości wrocławian, ich kulturowego zakorzenienia są wręcz ogromne i nie do przecenienia. Czy czuje Pan satysfakcję, że brał Pan udział w takim definiowaniu kultury polskiej, które dzisiaj uznane zostało za osiągnięcie takich miast jak Wrocław i Gdańsk, że wyprzedził i kształtował czas? Mówiąc żartobliwie, że był Pan trendsetterem?

Nie wiem czy to było w pełni uświadomione. Wynikało po prostu z podjętego tematu. Jeśli chodzi o sprawy narodowościowe, to nigdy nie myślałem, że trzeba się zajmować tylko sztuką etnicznie polską. Byłoby to dla mnie wręcz absurdalne. Choć np. profesor Hornung uważał, że sztuką żydowską powinni się zajmować Żydzi; gdy w pewnym momencie zaproponowałem twórczość Maurycego Gottlieba na temat pracy magisterskiej to usłyszałem, że to nie jest odpowiedni temat dla mnie. Malarstwo niemieckie XIX-wieku, którym zająłem się później, też było na liście tematów niepożądanych.

Summary

“Look carefully, before it all disappears”. Piotr Łukaszewicz in an interview with Anna Markowska

Dr Piotr Łukaszewicz is a distinguished curator emeritus in the National Museum in Wrocław, a museologist and an author. In an interview with Anna Markowska, he recalls his childhood spent first in Kraków, and then his relocation to Wrocław due to his father's (Karol Łukaszewicz) employment – he was appointed director of the Wrocław Zoo (1947–1966). Dr Łukaszewicz talks about the post-war attitude of the authorities towards German monuments and culture. With regret he mentions the moment of demolition of the impressive Schlesisches Museum and the methods of alleged renovation of tenement houses, consisting in removing traces of the former presence of German inhabitants in Wrocław. Dr Łukaszewicz's first tasks after graduation

from the University, as a museum worker, was preparation of the catalogue of the Polish painting collection, published in 1967 (with Alicja Bajdor). One of his most important achievements as curator in the Painting Department was the exhibition of the “Artes” Association of Artists operating in Lviv in the years 1929–1936, which he organized in 1969. Majority of the members of the association died during the World War II and their legacy was dispersed or vanished without trace. The art of the “Artes” group was the topic of his doctoral dissertation and its publication was an important cultural event in 1975. In 2012 he prepared a groundbreaking show *German Painting: From Classicism to Symbolism*.