

Wystawa *Wielkopolska plastyka gotycka* (1936) na tle czasowych ekspozycji sztuki średniowiecznej w okresie międzywojennym

Patrycja ŁOBODZIŃSKA

Muzeum Narodowe w Poznaniu

<https://orcid.org/0000-0001-9541-7930>

ABSTRAKT Wystawa *Wielkopolska plastyka gotycka*, zorganizowana w 1936 r. w Muzeum Wielkopolskim, była jednym z najważniejszych wydarzeń kulturalnych międzywojennego Poznania, dotąd nigdy niepowtórzonym w takiej skali. Odnalezione materiały archiwalne (wycinki prasowe, fotografie i dokumentacja) umożliwiają analizę samej ekspozycji oraz jej społecznego odbioru. Źródła te pozwalają również na rekonstrukcję procesu organizacyjnego oraz układu przestrzennego wystawy. Stanowią punkt wyjścia do refleksji nad nowymi perspektywami, jakie wystawa wniosła do badań nad gotyką sztuką Wielkopolski, oraz do uchwycenia jej wyróżników na tle innych prezentacji sztuki średniowiecznej w okresie międzywojennym. Przyjęta w artykule perspektywa metahistorii sztuki, koncentrująca się na paradygmacie narodowym, pozwala osadzić wystawę w szerszym, ideologicznie nacechowanym i nasyconym nacjonalistycznymi treściami dyskursie toczącym się w ramach historii sztuki w XX w.

SŁOWA-KLUCZE wystawiennictwo, sztuka średniowieczna, gotyk, Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu, wystawa *Wielkopolska plastyka gotycka* (1936), Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie, wystawa *Polska sztuka gotycka* (1935)

ABSTRACT *The Exhibition "Wielkopolska plastyka gotycka" (1936) Against the Backdrop of Temporary Exhibitions of Medieval Art in the Interwar Period.* Organised in 1936 at the Greater Poland Museum, the exhibition *Wielkopolska plastyka gotycka* (Gothic art in Greater Poland) was one of the most important cultural events of interwar Poznań, never since repeated on a similar scale. The archival materials that have been found, including press clippings, photographs and documentation, make it possible to analyse both the exhibition itself and its social reception. In addition, these sources help to reconstruct the organisational process and spatial layout of the exhibition. They provide a starting point for reflection on the new perspectives it brought to research on Gothic art in Greater Poland, and for capturing its distinctive features in comparison with other presentations of medieval art in the interwar period. The meta-history of art perspective adopted in the article, focusing on the national paradigm, allows the exhibition to be placed in a broader, ideologically charged and nationalistic discourse within the history of art in the 20th century.

KEYWORDS staging the exhibition, medieval art, Gothic, Greater Poland Museum in Poznań, *Wielkopolska plastyka gotycka* exhibition (1936), Institute for Art Propaganda in Warsaw, *Polska sztuka gotycka* exhibition (1935)

WYSTAWA *Wielkopolska plastyka gotycka* była jednym z ważniejszych wydarzeń kulturalnych w międzywojennym Poznaniu¹, a mimo to nie poświęcono jej dotychczas należytej uwagi w literaturze przedmiotu². Ze względu na znaczenie tego przedsięwzięcia w historii poznańskiego wystawiennictwa, a także na dziesięćdziesiątą rocznicę otwarcia ekspozycji, przypadającą w 2026 r., warto spojrzeć na tę wystawę w szerokim ujęciu.

Moim celem jest omówienie nieporuszanych dotychczas w literaturze aspektów związanych z organizacją ekspozycji i ukazanie jej na tle wystaw sztuki gotyckiej w okresie międzywojennym. Na podstawie odnalezionych materiałów archiwalnych zrekonstruuję prace nad jej realizacją oraz przedstawię nowe jakości, które wystawa ta wniosła do badań. Niebagatelną rolę w omówieniu tego problemu ogrywają dawne dokumenty, wspomnienia studentów historii sztuki i relacje zamieszczane w ówczesnej prasie, która na żywo komentowała zagadnienia związane ze sztuką średniowieczną. Przywołane teksty, mające za zadanie przybliżyć wydarzenie szerszemu gronu odbiorców, należy potraktować z jednej strony jako źródła historyczne, z drugiej – jako dokumenty świadczące o przyjętych historyczno-artystycznych strategiach badawczych. Stąd konieczność wpisania wystawy w narrację historii sztuki XIX i XX w. oraz sięgnięcia po aparat krytyczny, jakim jest metodologia metahistorii sztuki, pozwalająca ujawnić ideologiczną instrumentalizację dyscypliny.

Szczególne miejsce znajdzie tu jedna z najwyższych kategorii historii sztuki w 1. połowie XX w. – paradygmat narodowy wpisany w dwie przeciwstawne wizje historii. Ta optyka pozwoli wychwycić zamysł i stosunek organizatorów poznańskiej wystawy do powszechnych narracji ujawniających się na polu dyscypliny w okresie międzywojennym.

O wystawie *Wielkopolska plastyka gotycka* pisano, że „zasługuje ze wszech miar na baczną uwagę”³ jako pierwsza w Poznaniu, która przedstawia „kwiat wielkopolskiej spuścizny artystycznej”⁴ (il. 1). Doceniano jej „niezwykłą doniosłość w życiu kulturalnym nie tylko Poznania, ale i całej Polski”⁵. Za jej organizację odpowiedzialni byli studenci historii sztuki – członkowie Koła Naukowego⁶, choć, jak przyznawała ówczesna jego członkini Katarzyna Pajzderska-Szczepkowska, „wystawę zrobili właściwie [Gwido] Chmarzyński, [Zdzisław] Kępiński i [Janusz] Rejman”⁷. Przemysław Michałowski, jeden z organizatorów, był zdania, że ekspozycja ta stanowiła największe osiągnięcie studentów, łączyła bowiem ich działalność naukową z praktyką wystawieniczą. Dodawał, że „żadne [inne] seminarium historii sztuki w Polsce się na to nie zdobyło”⁸ (il. 2).

Pod opieką ks. prof. Szczęsnego Dettloffa studenci zrealizowali poznańską wystawę w niespełna cztery miesiące. Wiedza o interesującym ich materiale zabytkowym była wówczas znikoma, czerpana z kilku zaledwie publikacji. Organizatorzy rozpoczęli od rozpoznania literatury, a następnie w marcu 1936 r. podjęli

1. B., „Wystawy poznańskie”, *Arkady*, nr 7 (1936), s. 415.

2. Pewne jej aspekty omówił Adam Soćko, „Kilka uwag o poznańskiej wystawie «Wielkopolskiej Plastyki Gotyckiej» z 1936 roku”, w: *Nikodem Pajzderski. Muzealnik – konserwator – historyk sztuki*, red. Ewa Siejkowska-Askutja (Poznań: Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Poznaniu, 2014), s. 239–258.

3. Nikodem Pajzderski, „Gotyki i renesans w malarstwie wielkopolskim”, *Kultura*, nr 9 (31 V 1936), s. 5.

4. Gwido Chmarzyński, „Twarze sprzed wieków. Gotyckie głowy wielkopolskie”, *Ilustracja Polska*, nr 21 (24 V 1936), s. 495.

5. Przemysław Michałowski, „Wystawa Wielkopolskiej Plastyki Gotyckiej”, *Kultura*, nr 4 (1936), s. 4.

6. Patrycja Łobodzińska, „Argonauci i arcycenne figury gotyckie. O organizatorach wystawy *Wielkopolska plastyka gotycka* (1936)”, *Studia Muzealne* 30 (2025) [w druku].

7. Archiwum Audiowizualne Wydziału Nauk o Sztuce Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (dalej: AA WNoS), Spuścizna Dettloffa (dalej: SD), sygn. AAWNoS_Dok_002_000005, s. 16: Wywiad z p. Katarzyną Pajzderską-Szczepkowską przeprowadzony przez Joannę Oziewicz, oprac. Katarzyna Staniszevska (dalej: Wywiad z KP-S).

8. AA WNoS UAM, SD, sygn. AAWNoS_Dok_002_000005, s. 25: Wywiad z p. Przemysławem Michałowskim przeprowadzony przez Joannę Oziewicz, oprac. Katarzyna Staniszevska (dalej: Wywiad z PM).

badania terenowe⁹. W dwu- i trzyosobowych ekipach przemierzali ponad trzy tysiące kilometrów¹⁰, podróżując po Wielkopolsce różnymi środkami lokomocji, przede wszystkim pociągami. Tam, gdzie nie docierała kolej, dojeżdżali transportem zorganizowanym przez Dettloffa dzięki pomocy kurii. Odwiedzili przeszło sto pięćdziesiąt kościołów diecezji poznańskiej, a w ponad stu z nich odnaleźli zabytki plastyki gotyckiej¹¹. Studenci odkrywali nieznane dotąd nauce rzeźby i malowidła, sporządzając przy tym niemal pełny inwentarz gotyckich zabytków ruchomych na interesującym ich terenie, niestety nieopublikowany i niezachowany w źródłach¹².

Po wytypowaniu odpowiednich dzieł ekipy inwentaryzacyjne zwoziły je do Muzeum Wielkopolskiego. Obiekty mniejsze, które nie przysparzały problemów w transporcie, studenci przywozili ze sobą do Poznania od razu po rozpoznaniu¹³. Większe i cięższe trzeba było przetransportować w sposób bardziej przemyślany¹⁴, ale – powtórzmy za Michałowskim – „znowu – dzięki stosunkom Ks. Dettloffa, Jego autorytetowi oraz poparciu Kurii, nawiązaliśmy kontakty z wieloma czynnikami finansowymi, nawet bankami!”¹⁵. Wówczas studenci poróżowali większymi ekipami według wcześniej ustalonych tras (il. 3).

Obiekty zwożono w marcu i kwietniu¹⁶, tuż przed otwarciem, następnie przygotowywano je do ekspozycji już w Muzeum Wielkopolskim. Choć placówka użyczyla studentom przestrzeni i etalaż, tamtejsza pracownia konserwatorska nie zdołałaby przygotować wszystkich zabytków na wystawę. Dlatego też członkowie koła naukowego sami zabrali się do pracy. Ich zadaniem było przede wszystkim oczyszczenie rzeźb, co czynili pod okiem muzealnego konserwatora Pawła Pogowskiego (il. 4).



1 Józef Ożmin (projekt), plakat wystawy *Wielkopolska plastyka gotycka* w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu, 1936, Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. MNP Pl 250. Fot. Muzeum Narodowe w Poznaniu

Protectorat nad wystawą objęli dostojnicy kościelni i notable polityczni związani z Poznaniem i Wielkopolską¹⁷, licznie obecni na uroczystym otwarciu. Wystawie

9. Michałowski, „Wystawa Wielkopolskiej Plastyki Gotyckiej”, s. 4.

10. (tk), „Wielkopolskie zabytki gotyckie”, *Kurier Poznański*, nr 201 (30 IV 1936), s. 4.

11. Michałowski, „Wystawa Wielkopolskiej Plastyki Gotyckiej”, s. 4.

12. „[...] na jesień przygotowuje się obszerny katalog inwentaryzacyjny, który ukaże się z poparciem księgarni św. Wojciecha”; zob. Edward Woroniecki, „Po wielkiej wystawie gotyckiej w Poznaniu”, *Prosto z Mostu*, nr 34 (1936), s. 5.

13. Michałowski, „Wystawa Wielkopolskiej Plastyki Gotyckiej”, s. 4.

14. Nie odnalazłam relacji dotyczących sposobu pakowania zabytków.

15. AA WNoS UAM, SD, sygn. AAWNoS_Dok_002_000005, s. 25: Wywiad z PM.

16. Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu (dalej: AMNP), Wystawa Wielkopolskiej Plastyki Gotyckiej 1936–1938 (dalej: WPG), sygn. A 1279, s. 34: pokwitowanie nr 21a.

17. *Wielkopolska plastyka gotycka. Katalog wystawy zorganizowanej przez koło historyków sztuki studentów Uniwersytetu Poznańskiego w Muzeum Wielkopolskim, maj–czerwiec 1936. Opracował dr. Gwido Chmarzyński*. Poznań: Z zasiłku Funduszu Kultury Narodowej, nakładem Koła Historyków Sztuki Studentów Uniwersytetu Poznańskiego, 1936, s. nlb. 3.



2 Wystawa Wielkopolska plastyka gotycka, widok południowo-wschodniego narożnika sali trzeciej. Fot. Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Poznaniu, neg. W11-L-19-20-038
Od lewej: Halina Niklewicz, Eugeniusz Krygier, Przemysław Michałowski i Barbara Dembińska.



3 Studenci zwożący eksponaty na wystawę Wielkopolska plastyka gotycka. Fot. Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Poznaniu, neg. W11-L-19-20-034
W oknie szoferki stoi Zdzisław Kępiński, na zderzaku siedzi Eugeniusz Krygier.

4 Wystawa *Wielkopolska plastyka gotycka*, studenci konserwujący rzeźby na tle ściany wschodniej sali trzeciej. Fot. Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Poznaniu, neg. W11-L-19-20-041



patronowały również dwa komitety – honorowy¹⁸ i wykonawczy, w którego składzie znaleźli się: ks. prof. Szczesny Dettloff, dr Gwido Chmarzyński, konserwator dr Witold Dalbor, prezes Koła Historyków Sztuki Studentów Uniwersytetu Poznańskiego Zdzisław Kępiński, dyrektor Muzeum Wielkopolskiego dr Nikodem Pajzderski, dyrektor Muzeum Archidiecezjalnego ks. prof. Józef Nowacki¹⁹ oraz inż. arch. Marian Andrzejewski²⁰.

Nie do końca jasna pozostaje kwestia finansowania ekspozycji. Dettloff deklarował, iż organizatorzy na etapie przygotowań brali pożyczki „od dobrych ludzi”²¹, które zamierzali oddać „z pewnych pomocy pieniężnych” i z wpływów z biletów. Pajzderska-Szczepkowska wspominała po latach: „To była ogromna wystawa, która została zrobiona wyłącznie naszymi siłami i Dettloff stanowił, jak przypuszczam, zaplecze finansowe (choć

nie wiem skąd brał fundusze) [...]”²². Michałowski pisał z kolei o znaczącej pomocy Kurii Arcybiskupiej w Poznaniu i Senatu Uniwersytetu Poznańskiego²³. Dyrekcja Zakładów św. Wojciecha pokryła koszty druku katalogu z zasiłku Funduszu Kultury Narodowej. Z zachowanej korespondencji wynika ponadto, że organizatorzy zwrócili się do Starosty Krajowego z prośbą o subwencję w wysokości 1000 zł. Dyrektor Muzeum Wielkopolskiego stwierdził w jednym z listów, że instytucja jemu podległa nie miała możliwości pokrycia tej zapomogi. Wspomniał także, iż koszty przygotowania wystawy pokrywają jej organizatorzy, przy czym muzeum zobowiązało się pożyczyć na tę okoliczność postumenty i odstąpić połowę ceny za bilety wstępu²⁴. Treść dalszej korespondencji wskazuje, że to Starosta Krajowy wypłacał subwencję po 300 zł (przynajmniej dwukrotnie),

18. Ibid., s. nlb. 4.

19. Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu (dalej: MAdP), depozyt Archiwum Archidiecezjalnego w Poznaniu (dalej: dep AAP), sygn. Gen I, s. 23: pismo S. Dettloffa i Z. Kępińskiego do ks. J. Nowackiego z 12 II 1936.

20. *Wielkopolska plastyka gotycka*, s. nlb. 5.

21. (aw) [Antoni Wiczorkiewicz], „Nieznane zabytki sztuki polskiego średniowiecza. Rozmowa z ks. prof. dr. Dettloffem, *Kurier Poranny*, nr 115 (26 IV 1936), s. 8.

22. AA WNoS UAM, SD, sygn. AAWNoS_Dok_002_000005, s. 16: Wywiad z KP-S.

23. Michałowski, „Wystawa Wielkopolskiej Plastyki Gotyckiej”, s. 4.

24. AMNP, WPG, sygn. A 1279, s. 8–9: list N. Pajzderskiego do Starosty Krajowego z 1 V 1936.

jednak ostatecznie Ludwik Begale polecił Pajzderskiemu pokryć koszty z budżetu na urządzenie wystaw²⁵. Ten jednak odpisał, że jest to niemożliwe, ponieważ „ta mała kwota została już w wielkiej mierze zużyta”²⁶ i zaproponował pokrycie kosztów z funduszy na zakupy i powiększenie zbiorów. Finał tej sprawy nie znajduje niestety potwierdzenia w zachowanych źródłach i nie wiadomo ostatecznie, kto i w jakich proporcjach finansował ekspozycję. Być może Dettloffowi udało się pozyskać wsparcie poznańskich banków i przedsiębiorców – wszak w komitecie honorowym ekspozycji odnajdziemy nazwiska prezesów takich placówek, a we wspomnieniach studentów pojawiają się informacje o podobnych współpracach w ramach wyjazdów stypendialnych²⁷.

Mimo perturbacji organizacyjnych i finansowych, adepci dyscypliny zdołali zgromadzić w gmachu muzealnym zabytki z terenu Archidiecezji Poznańskiej. Jak odnotowano we wstępie do katalogu wystawy, sąsiednia Archidiecezja Gnieźnieńska nie wykazała się zrozumieniem dla inicjatywy, przez co wśród eksponowanych zabytków zabrakło rzeźb i malowideł z północno-wschodniej Wielkopolski²⁸. W analogiczny sposób wydarzenia te po latach wspominali organizatorzy²⁹. Odnalezione dokumenty podają jednak w wątpliwość kategoryczność tego stwierdzenia. Z listu sygnowanego 8 lutego 1936 r. przez arcybiskupa ks. Augusta Hlonda, skierowanego do kurii arcybiskupich w Gnieźnie i Poznaniu oraz osobno do proboszczów wielkopolskich parafii, dowiadujemy

się, że prymas wystąpił z inicjatywą zorganizowania „dla uwydatnienia bogactwa kultury katolickiej” prezentacji „wybitniejszych dzieł sztuki kościelnej w Poznaniu, Gnieźnie, może też Bydgoszczy”³⁰. Jak informował, pierwszą z wystaw miała być właśnie *Wielkopolska plastyka gotycka* w Poznaniu, której organizację powierzył Dettloffowi. Prosił jednocześnie o ułatwienie profesorowi i jego zespołowi zinwentaryzowania oraz transportu obiektów do Poznania. Z listu Hlonda wynika, że do stolicy Wielkopolski zwieziono jedynie zabytki z Archidiecezji Poznańskiej, ponieważ Archidiecezja Gnieźnieńska miała własne plany związane z działalnością wystawienniczą. W recenzji wystawy Michałowski zapowiadał, że tamtejsze zabytki „zostaną wystawione na specjalnej wystawie w Gnieźnie, urządzonej z okazji otwarcia tamtejszego Muzeum Diecezjalnego”³¹. Jednak po latach, w prywatnym tonie nadmieniał, że „biskup Laubitz, który miał zawsze bardzo indywidualne i niemal «dywersyjne» stanowisko w rozmaitych kwestiach, powiedział, że dla archidiecezji gnieźnieńskiej on sam zrobi taką wystawę i wobec tego nie zgodził się na penetrowanie przez nas terenu”³².

Odnalezione relacje wskazują, że poza wystawą gnieźnieńską planowano także pokaz pomorskiej plastyki gotyckiej. Z nim można powiązać więcej śladów archiwalnych, choć jednoznaczny powód zaniechania jego organizacji nadal pozostaje nierozstrzygnięty. O planach urządzenia takiej wystawy wspominał jeszcze

25. Ibid., s. 23: potwierdzenie odbioru 150 zł podpisane przez S. Dettloffą; s. 24: potwierdzenie wypłaty J. Rejmanowi 100 zł; s. 27: list Sekretariatu Wystawy Wielkopolskiej Plastyki Gotyckiej do Starosty Krajowego z 15 V 1936; s. 28: list Starosty Krajowego do Dyrekcji Muzeum Wielkopolskiego z 9 VII 1936.

26. Ibid., s. 28: list N. Pajzderskiego do Starostwa Krajowego [b.d.].

27. AA WNoS UAM, SD, sygn. AAWNoS_Dok_002_000005, s. 35: Wywiad z PM.

28. *Wielkopolska plastyka gotycka*, s. 8–9.

29. Np. Pajzderska-Szczepkowska: „A ponieważ Laubitz nie pozwolił nam ruszać diecezji gnieźnieńskiej, uważając że gnieźnieńskie jest jego i nic nam do tego, poruszaliśmy się więc jedynie na terenie diecezji poznańskiej”; zob. AA WnoS UAM, SD, sygn. AAWNoS_Dok_002_000005, s. 16–17: Wywiad z KP-S.

30. MAdP, dep AAP, sygn AA III: [bez nazwy], s. 36: list ks. A. Hlonda do Kurii Arcybiskupich w Gnieźnie i Poznaniu z 8 II 1936; s. 37–38: list ks. A. Hlonda do Księży Proboszczów i Rektorów Kościołów z 8 II 1936.

31. Michałowski, „Wystawa Wielkopolskiej Plastyki Gotyckiej”, s. 4.

32. AA WNoS UAM, SD, sygn. AAWNoS_Dok_002_000005, s. 34: Wywiad z PM. Arcybiskup A. Laubitz pozostawał w 1936 r. w konflikcie z pracownikiem Muzeum Wielkopolskiego, prof. J. Kostrzewskim. Spór ten dotyczył rozpoczętych wykopów pod budowę Muzeum Diecezjalnego w Gnieźnie i zniszczenia warstw wczesnośredniowiecznych na Górze Lecha. Zob. Tadeusz Ignacy Grabski, „Muzeum Wielkopolskie pod pieczę dr. Nikodema Pajzderskiego. Skarby nasze muzealne rosną dalej”, w: *Nikodem Pajzderski*, s. 235.

w 1938 r. Chmarzyński³³. Korespondencja kierowana do Dettloffa, przechowywana w zbiorach Biblioteki Kórnickiej, dowodzi, że po zakończeniu poznańskiej ekspozycji profesor podjął starania o organizację wystawy w Bydgoszczy. Z listu Wojewody Pomorskiego wynika bowiem, że na 5 maja 1937 r. zostało zaplanowane spotkanie w tamtejszym Urzędzie Wojewódzkim, dotyczące „rozpoznania możliwości urządzenia wystawy”³⁴. We wrześniu tego roku konserwator pomorski Jerzy Chyczewski pisał do profesora, że biskup chełmiński ks. Stanisław Okoniewski „odniósł się do projektu [...] z całą przychylnością”³⁵, jednak nie mógł zająć się sprawą i wydać proboszczom stosownych poleceń przed początkiem października. Dlatego też konserwator odradzał Dettloffowi rozpoczynanie objazdów inwentaryzacyjnych, zalecił jednak kontakt ze Stanisławem Lorentzem w sprawie „zmontowania” komitetu organizacyjnego i zdobycia funduszy. Niestety, korespondencja poznańskiego profesora z dyrektorem Muzeum Narodowego w Warszawie w tej sprawie nie zachowała się w spuściznach żadnego z nich³⁶. Kolejnym śladem planowanej wystawy pomorskiej sztuki gotyckiej jest zapis dokonany ręką Chyczewskiego w „Spisie spraw” Oddziału Sztuki Urzędu Wojewódzkiego Pomorskiego na 1938 r., w kategorii „Muzea i Zbiory”³⁷. Dowodzi on, że wówczas sytuacja nie była jeszcze przegrana. W świetle tych ustaleń dalszych badań archiwalnych wymagać będzie wyjaśnienie okoliczności, które sprawiły, że odbyła się jedynie pierwsza z trzech zapowiadanych ekspozycji. W Archiwum Diecezjalnym w Pelplinie nie przetrwały dokumenty z okresu międzywojennego³⁸, niemożliwa jest więc kwerenda w korespondencji

biskupa Okoniewskiego. Obecnie możemy jedynie przypuszczać, że pomysł wystawy bydgoskiej upadł w obliczu nadciągającej wojny.

Ekspozycję *Wielkopolska plastyka gotycka* otwarto 29 kwietnia 1936 r.³⁹ Z prasy i zachowanych archiwaliów wiadomo, że wystawę zaaranżowano we frontowych salach I piętra gmachu muzealnego⁴⁰. W liście dyrektora Muzeum Wielkopolskiego do Starosty Krajowego z 1 maja 1936 r. mowa jest o trzech salach⁴¹, natomiast w katalogu – o pięciu. Rozbieżność była wynikiem tego, że w rzeczywistości wystawa zajęła trzy pomieszczenia gmachu muzealnego, z których skrajne dwa podzielono ściankami na mniejsze części.

Podstawą do rekonstrukcji ekspozycji są fotografie, z których żadna nie ukazuje niestety ściany zachodniej, oraz katalog o układzie dość wiernie odzwierciedlającym kolejność prezentowanych zabytków. W dokumentach nie zachowała się informacja na temat autora aranżacji ekspozycji, jednak obecność w Komitecie wykonawczym Mariana Andrzejewskiego, związanego z Poznaniem architekta i doradcy Kurii Arcybiskupiej, może sugerować jego udział w urządzaniu przestrzeni wystawowej. Musiało to wypaść niezłe, skoro Michał Walicki zauważał z entuzjazmem, że w Muzeum Wielkopolskim widział „[s]to kilkadziesiąt wystawionych obiektów, dobrze eksponowanych i umiejętnie określonych”⁴².

W katalogu wystawy nie zawarto przewodniej myśli, zgodnie z którą rozmieszczono dzieła, pewne wskazówki na ten temat odnajdujemy jednak w komentarzu Pajzderskiego opublikowanym na łamach „Kuriera Poznańskiego”⁴³. Wskazywał on, że układ obiektów

33. Gwido Chmarzyński, „Ruch naukowy. Poznań 1936–1938”, *Biuletyn Historii Sztuki* 6, nr 1 (1938), s. 103.

34. Biblioteka Kórnicka Polskiej Akademii Nauk (dalej: BK PAN), Korespondencja ks. Szczęsnego Dettloffa do 1939 r. (dalej: Korespondencja SD), sygn. BK 13942, s. 142: list Wojewody Pomorskiego do S. Dettloffa z maja 1937 r.

35. Ibid., s. 36: list J. Chyczewskiego do S. Dettloffa z 10 IX 1937.

36. Tj. w dokumentach z BK PAN, AA WNoS oraz Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie.

37. Archiwum Państwowe w Bydgoszczy (dalej: APB), Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu (dalej: UWPT), Muzea i Zbiory, sygn. 4/24727, s. nlb.: Rok 1938, Spis spraw. Muzea i Zbiory.

38. Odpowiedź mailowa p. Iwony Cylman-Jażdżewskiej z 28 XI 2024.

39. „Wystawa kościelnej sztuki gotyckiej”, *Dziennik Poznański*, nr 101 (30 IV 1936), s. 7; sk., „Otwarcie wystawy wielkop. sztuki gotyckiej”, *Kurier Poznański*, nr 198 (29 IV 1936), s. 7.

40. Chmarzyński, „Twarze sprzed wieków”, s. 495.

41. AMNP, WPG, sygn. A 1279, s. 8: list N. Pajzderskiego do Starosty Krajowego z 1 V 1936.

42. Michał Walicki, „Gotyki wielkopolskie”, *Arkady*, nr 8 (1936), s. 434.

43. Nikodem Pajzderski, „Przechadzka po ważnej wystawie”, *Kurier Poznański*, nr 236 (21 V 1936), s. 10.



5 Wystawa Wielkopolska plastyka gotycka, widok południowo-wschodniego narożnika sali pierwszej. Fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe, PIC_1-K-327-4 Pośrodku stoją Witold Dalbor i Nikodem Pajzderski, po prawej – Wojciech Świętosławski i Szczesny Dettloff.



6 Wystawa Wielkopolska plastyka gotycka, studenci przygotowujący ekspozycję na tle ściany północnej sali pierwszej. Fotografia ilustrująca artykuł *Wielkopolskie zabytki gotyckie* zamieszczony w „Kurierze Poznańskim” (nr 201, 30 IV 1936, s. 4)

był chronologiczny – od pierwszej sali, w której znalazły się najstarsze zabytki z przełomu XIV i XV w., po ostatnie pomieszczenie, w którym pokazano dzieła z I. połowy XVI stulecia. Łącznie pozyskano dwieście dziewięć

obiektów, przy czym ostatecznie zaprezentowano sto pięćdziesiąt dziewięć z nich, ponieważ pozostałych nie udało się pomieścić w salach przeznaczonych na aranżację⁴⁴. Wśród eksponatów przeważały rzeźby, malarstwo

44. Pomiędzy katalogiem wystawy a tekstem jednego z jej organizatorów pojawia się w tej kwestii rozbieżność. Michałowski odnotował że „[z]dożyto 235 pozycji, z czego 56 to zabytki nieznane. Do tego przeszło 60 pozycji znajdujących się w Poznaniu”; Michałowski, „Wystawa Wielkopolskiej Plastyki Gotyckiej”, s. 4. Nie wiadomo, czy doszło do pomyłki, czy też nie wszystkie zdobyte obiekty wyeksponowano.

7 Wystawa *Wielkopolska plastyka gotycka*, widok południowej ściany sali drugiej, w głębi widoczna ściana wschodnia sali trzeciej. Fot. Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Poznaniu, neg. W11-L-19-20-035
Od lewej siedzą Katarzyna Pajzderska i Przemysław Michałowski.



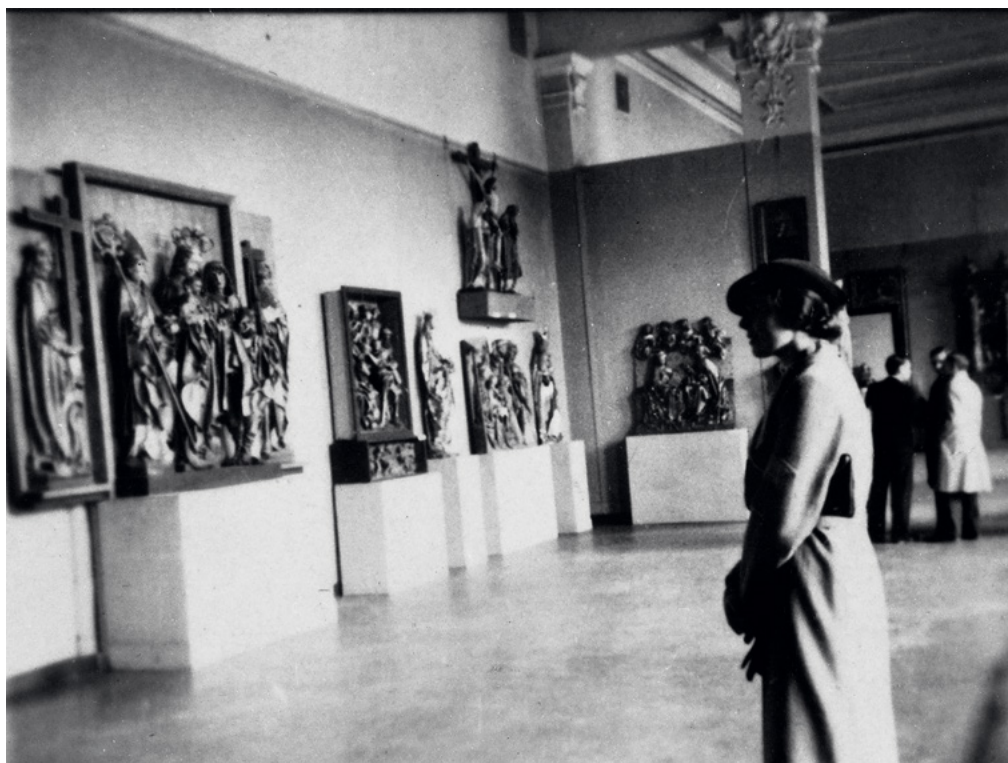
było znacznie skromniej reprezentowane⁴⁵. Zgromadzone zabytki pochodziły przede wszystkim z wielkopolskich parafii (174), ale także ze zbiorów Muzeum Wielkopolskiego (2) oraz zdeponowanych w nim obiektów z kolekcji Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (5), z Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu (26) oraz ze zbiorów prywatnych (2). Warto odnotować, że z muzeum kościelnego wypożyczono wszystkie posiadane przez tę instytucję postumenty⁴⁶, kilkunastu użyczyło organizatorom także Muzeum Wielkopolskie⁴⁷. Różnorodność etalazu potwierdzają fotografie archiwalne.

Wejście do pierwszej sali (il. 5), w której zgromadzono najstarsze zabytki, flankowały (ściana południowa) dwie tronuujące Madonny – jedna ze zbiorów Muzeum Wielkopolskiego (depozyt Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk – dalej: MW-PTPN), druga z Mądrych. Przy nich ustawiono kolejne figury Marii z Dzieciątkiem (Sobótka, Czerlejno, Ołobok), jeszcze inne zaprezentowano przy pozostałych ścianach (Niechlód, Stary Białcz, Chrzypsko Wielkie, Iłowiec, Czempin, ze zbiorów Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu – dalej: MAdP). Jedną z rzeźb

45. Nikodem Pajzderski, „Piękne obrazy na pięknej wystawie”, *Kurier Poznański*, nr 244 (27 V 1936), s. 8.

46. MAdP, dep AAdP, III 10: Muzeum diecezjalne w Poznaniu. Wypożyczenia 1921–1964 (dalej: Wypożyczenia), s. 45–46: Poświadczenie odbioru zabytków i postumentów z Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu z 23 IV 1936.

47. AMNP, WPG, sygn. A 1279, s. 8: list N. Pajzderskiego do Starosty Krajowego z 1 V 1936.



8 Wystawa *Wielkopolska plastyka gotycka*, widok południowo-wschodniego narożnika sali trzeciej. Fot. Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Poznaniu, neg. W11-L-19-20-040
Na pierwszym planie stoi Halina Niklewicz.



9 Wystawa *Wielkopolska plastyka gotycka*, widok północno-wschodniego narożnika sali trzeciej. Fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe, PIC_1-K-327-3
Widocznymi od lewej: Adam Maruszewski i Wojciech Świętosławski.



10 Wystawa *Wielkopolska plastyka gotycka*, widok północno-wschodniego narożnika sal czwartej i piątej. Fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe, PIC_1-K-327-2
Widocznymi od lewej: Walenty Dymek, Nikodem Pajzderski, N.N., Mikołaj Rudnicki.

z Czerwonej Wsi wystawiono w towarzystwie czterech Świętych Niewiast ze Świerczyny. Wśród wizerunków maryjnych w sali tej znalazły się także Piety (Domachowo, Nowe Miasto, Mądre, Borek, Sobiańkowo). Przy ścianie północnej zgromadzono trzy krucyfiksy (Dolsk, Szamotuły i Ołobok; il. 6), a dominantą ściany wschodniej była nastawa ołtarzowa z Grabowa Królewskiego. Ekspozycję dopełniały płaskorzeźby: Pokłon Trzech Króli (MW-PTPN) oraz św. św. Piotr i Paweł (Krobia).

Rekonstrukcja aranżacji drugiego z pomieszczeń ma charakter hipotetyczny, ponieważ zachowała się tylko jedna fotografia wnętrza (il. 7), na której widać rzeźbę określoną w katalogu wystawy jako „Madonna z Trzcinicy”⁴⁸. W sali dominowały grupy rzeźbiarskie św. Anny Samotrzec (Ołobok, Czarnków, Ceraadz Kościelny, Borek, Słupia, Gostyń). Ekspozowano pojedyncze przedstawienia Madonny z Dzieciątkiem (zbiory prywatne, Buk, Poznań – kościół św. Jana), Piet (Siedlemin, Ostrzeszów, Miejska Górka), dwa krucyfiksy

(Jaraczewo, Kamionna) oraz dwie pary Matki Bożej i św. Jana Ewangelisty (Duszniki, Dolsk).

W trzeciej, największej sali zgromadzono zabytki, o których Chmarzyński pisał jako o nieprzeciętnych dla nauki odkryciach, w tym figury krzywińskie oraz płaskorzeźby z Głuchowa i Cieszyńska (il. 8, 9). Przy ścianie zachodniej (?) umieszczono dzieła przedstawiające wątki pasyjne – grupy Ukrzyżowania (Krobia, Ostrzeszów, Środa Wielkopolska) i figurę Chrystusa Bolesnego (Koźmin). W kilku miejscach powtarzały się pojedyncze rzeźby Madonny z Dzieciątkiem (Kostrzyn, Poznań – kościół św. Rocha, Marcinki, Górzno, Gniezno), poszczególnych świętych (Kościan, Wierzenica, Górzno, MW-PTPN, Ostrzeszów) i rodziny NMP (Marcinki, Kotlin, Prochy, Krotoszyn). Dopełnieniem ekspozycji były malowane skrzydła nastaw z Ostrzeszowa i Grębanina.

W czwartej sali dominantę stanowiła nastawa Ześłania Ducha Świętego z Kościana (il. 10). Przy ścianie południowej miejsce znalazł malowany tryptyk

48. Przez inwentaryzatorów z KZSP zidentyfikowana jako „nieznana święta”; zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 5: *Województwo poznańskie*, red. Teresa Ruszczyńska, Aniela Sławska, z. 7: *Powiat kępiński* (Warszawa: Państwowy Instytut Sztuki Dział Inwentaryzacji, 1958), s. 22, il. 48.



11 Wystawa *Wielkopolska plastyka gotycka*, widok ściany wschodniej sali piątej.
Fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe, PIC_1-K-327-1
Widoczni od lewej m.in.: Adam Maruszewski, Szczesny Dettloff, Stanisław Runge, Mikołaj Rudnicki.



12 Wystawa *Wielkopolska plastyka gotycka*, sala 5, widok południowo-wschodniego narożnika sali piątej. Fot. Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Poznaniu, neg. W11-L-19-20-039

z poznańskiego kościoła św. Jana, który zestawiono z predellą z Gostynia ukazującą scenę męczeństwa św. Wawrzyńca. W sali tej zebrano ponadto pojedyncze płaskorzeźby (Brodnica, Ceradz Kościelny), figury Madonny (Kotłów, Wolsztyn, Wałków, Kaźmierz, MW) oraz świętych (Ołobok, Wałków, Kościan, Granowo, MAdP) i dwa krucyfiksy (Siedlec, Gostyń).

W ostatnim z pomieszczeń zgromadzono najwięcej malowanych kwater (il. 12). Przy ścianie wschodniej zestawiono je z płaskorzeźbami ukazującymi scenę Opłakiwania (Poznań – kościół św. Jana, Chwałkowo Kościelne, Jaraczewo). Przy południowej stała – zamykająca oś widokową – nastawa Wniebowzięcia NMP ze Śmigła w towarzystwie predelli z Gostynia z przedstawieniem Drzewa Jessego, flankowana przez malowane skrzydła tryptyku z Szamotuł (il. 13). Przy pozostałych dwóch ścianach ustawiono pojedyncze rzeźby ukazujące Madonnę (Brody, Gostyń, Granowo, Lewice, Niechłód, Ostrzeszów, Stęszew) i świętych (Kaźmierz, MAdP, Proszów, Wyszaków) oraz grupę pasyjną z Czerlejna. Dzieła zebrane w tej sali datowano najpóźniej – na I. połowę XVI w.

Dyspozycja eksponatów ujawniła dokumentacyjny stosunek młodych akademików do dzieł sztuki średniowiecznej, objawiający się zarówno w chronologicznym układzie dzieł, jak i w braku ingerencji konserwatorskich w materię eksponatów. Przed wystawą zabytki poddano jedynie zabiegom oczyszczającym – pełne konserwacje w wybranych przypadkach zaplanowano dopiero po jej zakończeniu. Jednym z głównych powodów takiego działania był najpewniej pośpiech. Dzieła zaprezentowano w stanie, w jakim zastano je w kościołach, w wielu przypadkach z licznymi przemalowaniami oraz osypującą się polichromią i gruntem. Już z wcześniejszych publikacji w prasie wiemy, że średniowieczne dzieła sztuki zachowane w niewielkich kościołach znajdowały się „w mniej lub więcej zniszczonym stanie, od lat dziesiątek bowiem były skazane na zagładę”⁴⁹, często były też uszkodzone przez późniejsze przemalowania⁵⁰. Rozmieszczenie rzeźb i obrazów świadczyło o poszanowaniu integralności dzieł sztuki, na ekspozycję sprowadzono bowiem w miarę możliwości całe zachowane nastawy ołtarzowe, jak w przypadku retabulum Zesłania Ducha Świętego z Kościana, prezentowanego ze skrzydłami i predellą z popiersiami czterech Świętych Niewiast,

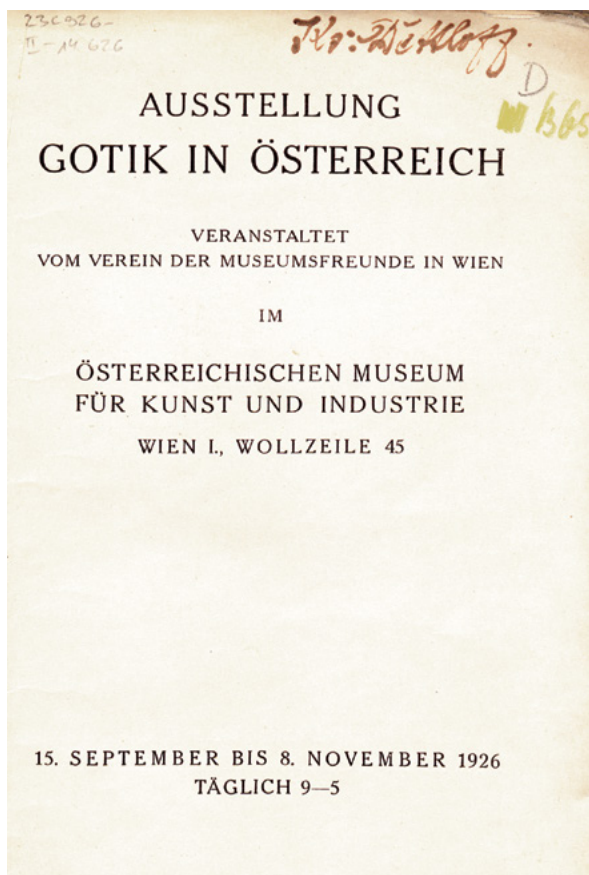


13 Wystawa *Wielkopolska plastyka gotycka*, widok ściany południowej sali piątej. Fot. Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Poznaniu, neg. W11-L-19-20-037

czy barokowego ołtarza Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny ze Śmigła, z późnośredniowiecznymi płaskorzeźbionymi kwaterami. Jednocześnie aranżacja była dowodem swobodnego stosunku do proveniencji obiektów. Dzieła z tego samego kościoła były ekspozowane w różnych salach (jak w przypadku Bagrowa, Borka, Chwałkowa Kościelnego, Gostynia, Granowa czy Jaraczewa), innym razem obiekty o odmiennym pochodzeniu zaaranżowano w tematycznie dobrane grupy (stało się tak w przypadku połączenia w grupy Ukrzyżowania rzeźb Matki Bożej Bolesnej i św. Jana Ewangelisty z Krobi z krucyfiksem z Ptaszkowa czy figur asystujących ze Środy z krucyfiksem z Nowego Miasta oraz zestawienia rzeźby Madonny z Dzieciątkiem z Czerwonej Wsi z figurami Świętych Niewiast ze Świerczyny). Dla organizatorów zebranie tych wszystkich dzieł w jednym miejscu miało cel ewidencyjny, pozwalający na ich opracowanie naukowe. Jednocześnie prezentacja w przestrzeniach muzealnych przyczyniała

49. Alfred Brosig, „Rzeźby gotyckie na Kaszubach”, *Kurier Poznański*, nr 420 (15 IX 1927), s. 8.

50. Witold Dalbor, „Odnaleziono w Wielkopolsce cenne rzeźby gotyckie”, *Kurier Poznański*, nr 558 (3 XII 1931), s. 8.



14 Strona tytułowa katalogu wystawy *Gotik in Österreich* w Österreichischen Museum für Kunst und Industrie w Wiedniu w 1926 r.

Egzemplarz z Biblioteki Muzeum Narodowego w Poznaniu (sygn. HC23C926-II-14626) z autografem i notatkami ks. prof. Szczęsnego Dettloffa.

się do symbolicznego podniesienia rangi plastyki średniowiecznej: nadawała obiektom status dzieł sztuki godnych uwagi i wymagających ochrony.

Wystawa była długo wyczekiwana przede wszystkim przez mediewistów. Pomysł edycji poznańskiej powstał na kanwie regionalnych postulatów wysuniętych po ekspozycji *Polskiej sztuki gotyckiej* w Warszawie w 1935 r.⁵¹, choć praktyka organizowania wystaw sztuki średniowiecznej sięgała jeszcze dalej. O podobną ekspozycję Dettloff zabiegał dekadę wcześniej, przy okazji pokazów urządzonych w 1926 r. we Wrocławiu i Wiedniu. *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters*⁵², zorganizowaną w Pawilonie Wystawy Historycznej, profesor nazwał jedną z najciekawszych wystaw europejskich ostatnich czasów, która udowodniła, że gotyk na Śląsku nie jest zjawiskiem podrzędnym, „lecz stanowi poważny czynnik rozwojowy, bez którego cały szereg zjawisk artystycznych [...] będzie dla nas niezrozumiały”⁵³. Podobnie wiedeńska ekspozycja *Gotik in Österreich* wzbudziła jego podziw swą różnorodnością⁵⁴. W obu docenił nacisk na regionalizm „uprawiany przez najpoważniejszych fachowców w tej dziedzinie”⁵⁵ i przy okazji ich omawiania po dwakroć apelował o podobną wystawę w Polsce.

Obie wspomniane ekspozycje były wyrazem narracji dominujących w historii sztuki od połowy XIX w., opartych na stylistycznej i porównawczej metodzie analizy, zgodnie z którą określone formy artystyczne miały rzekomo odzwierciedlać trwałe cechy narodowe, wywodzące się z biologiczno-rasowych uwarunkowań danego ludu⁵⁶. Nacjonalistyczne tendencje w badaniach nad sztuką uwidoczniły się szczególnie na międzynarodowych kongresach historii sztuki na przełomie XIX i XX w. Podczas spotkania w Wiedniu w 1873 r. dominującym zagadnieniem była problematyka tożsamości narodowych oraz ich związku z definiowaniem narodowego dziedzictwa kulturowego⁵⁷. Z kolei na

51. *Wielkopolska plastyka gotycka*, s. 7; por. Szczęśny Dettloff, „Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie (Pokłosie)”, *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury* 3, nr 4 (1934–1935), s. 387; id., „Muzeum Archidiecezjalne i wystawa wielkopolskiej plastyki gotyckiej”, *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury* 5, nr 1 (1937), s. 98.

52. *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926*, red. Heinz Braune, Erich Wiese (Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1929).

53. Szczęśny Dettloff, „Sztuka polska i zachód”, *Kurier Poznański*, nr 434 (20 IX 1926), s. 8.

54. *Ausstellung Gotik in Österreich. Veranstaltet vom Verein der Museumsfreunde in Wien im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Wien I, Wollzeile 45. 15. September bis 8. November 1926* (Wien: Krystall-Verlag, 1926).

55. Szczęśny Dettloff, „Goty w Austrii”, *Kurier Poznański*, nr 524 (12 XI 1926), s. 8.

56. Adam S. Labuda, „«...eine von sinnvollen Zweckgefühlen erfüllte, herbe und großartige Kolonialkunst...»». Europa Środkowo-Wschodnia w dyskursie historii sztuki”, w: id., *Z dziejów historii sztuki. Polska, Niemcy Europa* (Poznań: Nauka i Innowacje, 2016), s. 44–50.

57. Teresa Maria Costa, „A Transcultural Approach to Art History through the Lens of Its First International Conferences”, *History of Humanities* 7, nr 2 (2022), s. 239.

konferencji rzymskiej w 1912 r., mimo postulatów Aby'ego Warburga, które można uznać za nowatorskie na tle ówczesnego dyskursu, dominująca metodologia narodowa sprawiła, że historia sztuki ujawniła się jako narzędzie polityczne służące legitymizowaniu różnych narracji tożsamościowych⁵⁸. Podczas kongresu sztokholmskiego w 1933 r., pomimo deklarowanego sprzeciwu organizatorów wobec transhistorycznych ujęć podporządkowujących przeszłość XX-wiecznej geografii politycznej, wciąż obecny był język nacechowany ideologicznie i nacjonalistycznie⁵⁹. W obszernym sprawozdaniu z tego wydarzenia Ludwig Heinrich Heydenreich, późniejszy dyrektor Zentralinstitut für Kunstgeschichte w Monachium, jako wspólny mianownik wygłoszonych referatów wskazał metodyczne poszukiwania ukierunkowane na rozwiązanie jednego z fundamentalnych problemów dyscypliny, jakim jest kwestia pochodzenia stylów narodowych. Podkreślił jednocześnie, że idea narodowości znajduje szerokie zrozumienie i akceptację wśród różnych narodów, a sztuka niemiecka oddziałuje w sposób zauważalny na inne tradycje artystyczne⁶⁰. Sztuka średniowieczna odgrywała istotną rolę w tej optyce – stała się na początku XX w. fundamentalnym elementem konstytuującym tożsamość narodową. W okresie międzywojennym perspektywa ta była rozwijana i reinterpretowana⁶¹. W tym

kontekście należy rozpatrywać wspomnianą wiedeńską wystawę *Gotik in Österreich*, która wpisała się w niemiecki dyskurs będący w kontrze wobec francuskiej dominacji kulturowej⁶² (il. 14). Na tym tle – w opozycji – sytuuje się także warszawska wystawa *Polska sztuka gotycka* i monumentalna ekspozycja *Staré umění na Slovensku*, otwarta w 1937 r. w Sali Władysławowskiej na praskim zamku⁶³ (il. 15–17).

Szczególne znaczenie dla pokazu sztuki średniowiecznej w Poznaniu ma Wrocław, w którym narracja towarzysząca wystawie w 1926 r. wynikała z próby zakorzenienia Śląska w świadomości Niemców jako pełnoprawnego, odrębnego i niezależnego ośrodka artystycznego o oryginalnym charakterze⁶⁴. To właśnie u progu XX w. rozpoczęto metodyczne badania naukowe nad śląską sztuką gotycką, które podjęli przyszli kuratorzy wystawy *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters* – Heinz Braune, od 1918 r. dyrektor Schlesisches Museum der Bildenden Künste we Wrocławiu, oraz Erich Wiese, od 1925 r. kustosz tego muzeum (il. 18–20). Kontekstem dla wystawy wrocławskiej jest także Tag für Denkmalpflege und Heimatschutz, odbywający się w tym terminie we Wrocławiu. W jego podsumowaniu podkreślano konieczność wykazywania, że Śląsk jest od dawna krajem kultury niemieckiej oraz że jego dziedzictwo kulturowe zalicza się do tego,

58. Ibid., s. 241.

59. W kongresie tym jako jedyny przedstawiciel środowiska poznańskiego miał wziąć udział Alfred Brosig z referatem *Sztuka kolonialna czy lokalna?*; zob. Dr. J. K. [Józef Kostrzewski], „Polacy na międzynarodowym kongresie historii sztuki”, *Kurier Poznański*, nr 213 (10 V 1933), s. 8.

60. Ludwig Heinrich Heydenreich, „Der XIII. Internationale Kongress für Kunstwissenschaft in Stockholm”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2, nr 6 (1933), s. 411–412.

61. Michaela Passini, „Manufacturing National Boundaries? The Notion of Style Between Identity Constructions and Spatial Approaches”, *Artl@s Bulletin* 13, nr 2 (2024), s. 37.

62. Adam S. Labuda, „Polska historia sztuki i «Ziemie Odzyskane»”, w: id., *Z dziejów historii sztuki*, s. 79.

63. *Výstava Staré umění na Slovensku, 1937* (Praha: Umělecká beseda, 1938). Organizację ekspozycji rozpoczęto w 1937 r., ale nie ma dowodów na to, by jej pomysłodawcy inspirowali się wystawami w Polsce. Tymczasem Republika Czechosłowacka, podobnie jak II Rzeczpospolita, powstała po 1918 r. jako państwo narodowe, a wystawę tę uważano za jedno z najważniejszych wydarzeń kulturalnych i politycznych w czasach wzbierających na sile nacjonalizmów. Jej celem było pokazanie specyficznych cech kultury słowackiej i jednocześnie udokumentowanie jej łączności z Morawami, co miało wówczas duże znaczenie polityczne. Warto odnotować to, co łączy wystawę praską z ekspozycjami w Warszawie i Poznaniu: praca w terenie, która miała stać się podstawą inwentaryzacji zabytków oraz okazją do konserwacji dzieł i tym samym uratowania ich przed zniszczeniem; zob. Martina Orsová, „Návrat k výstave Staré umění na Slovensku v Praze v roku 1937”, *Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave* 19 (2011), s. 72, 78.

64. Agnieszka Patała, „Konserwacja w cieniu wojny. Okoliczności, konteksty oraz przebieg prac konserwatorskich i restauratorskich nad poliptykiem z Góry w latach 1938–1943”, *Biuletyn Historii Sztuki* 84, nr 3 (2022), s. 602–608.



15 Okładka katalogu wystawy *Staré umění na Slovensku* w Sali Władysławowskiej na zamku w Pradze w 1937 r.

co najlepsze w niemieckiej twórczości artystycznej⁶⁵. Niemieckojęzyczna historia sztuki rozwijała i propagowała tezę o kolonizacji wschodu i zależności sztuki zachodniosłowiańskiej od niemieckich przybyszów (kolonizatorów)⁶⁶. Zgodnie z takim rozumowaniem niemiecki styl narodowy miał promieniować za pośrednictwem osadników w Europie Wschodniej i kulturowo ją uzależniać. W 2. połowie lat 30. XX w. dyskurs ten uwidocznił się jeszcze mocniej.

Niedługo po Wrocławiu i Wiedniu, zgodnie z oczekiwaniami Dettloffa, podobna ekspozycja o zabarwieniu

narodowym miała być urządzona nad Wisłą. Wystawę „obrazów polskiego pochodzenia” z XIV–XVI w. zapowiadano w Muzeum Narodowym w Krakowie już w 1928 r. Wieści te musiały wzbudzić niemałe poruszenie w Wielkopolsce, skoro fakt ten odnotowano na łamach „Kuriera Poznańskiego”⁶⁷. Wystawa miała się odbyć na Wawelu z inicjatywy oraz według planów Leonarda Lepszego i obejmować wszystkie działy sztuki średniowiecznej w Polsce, ze szczególnym uwzględnieniem Małopolski, a zwłaszcza Krakowa. Ekspozycja, objęta protektoratem ks. metropolity Sapiehy, miała dać „kompletny obraz sztuki średniowiecznej”. Planowano również zwołanie w czasie jej trwania (być może na wzór Wrocławia) Kongresu Historyków Sztuki⁶⁸. Ostatecznie pokaz krakowski odbył się w 1929 r. i ograniczył się jedynie do malarstwa (il. 21). To wydarzenie także odnotował poznański dziennik⁶⁹. Przedmowę do katalogu rozpoczęto od stwierdzenia: „Obrazy, w książce niniejszej opisane, były, może z małymi wyjątkami, malowane w Polsce, a w każdym razie pochodzą z polskich kościołów. Opublikowanie tych zabytków było koniecznością, albowiem bez inwentaryzacji dzieł sztuki, do której nasza praca jest przyczynkiem, historia sztuki w Polsce nie może być należycie opracowywana”⁷⁰. Słowa te świadczą o ostrożnym odwoływaniu się do zabarwionych nacjonalistycznie idei. Pisano raczej o zabytkach pochodzących z polskich świątyń niż o polskich obrazach. Zaznaczono także początek działalności inwentaryzacyjnej.

Ważną kwestią związaną z wystawami sztuki średniowiecznej w międzywojennej Polsce jest właśnie praktyka badania zabytków w terenie. Inwentaryzacja stanowiła wówczas pilną potrzebę i nierzadko stawała się warunkiem oraz impulsem do urządzenia ekspozycji. Na szczęblu oficjalnym rozpoczęła się po powstaniu centrali przy Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Pierwsza wyprawa inwentaryzacyjna wyruszyła do województwa wileńskiego

65. Ksenia Frąszczak, „Retabulum św. Katarzyny z Góry. Późnośredniowieczne dzieło sztuki i jego dalsze życie” (rozprawa doktorska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 2004), s. 101–104.

66. Labuda, „«...eine von sinnvollen Zweckgefühlen erfüllte, herbe und großartige Kolonialkunst...»”, s. 50–59.

67. (ok), „Wystawa sztuki średniowiecznej”, *Kurier Poznański*, nr 542 (26 XI 1927), s. 8.

68. (ok), „Kongres historyków sztuki odbędzie się w Krakowie”, *Kurier Poznański*, nr 536 (23 XI 1927), s. 8.

69. (Dr. M. G.) [Marian Gumowski], „Średniowieczne malarstwo cechowe w Polsce”, *Kurier Poznański*, nr 151 (30 III 1929), s. 17; (zk), „Rzeźby i obrazy cechowe na wystawie w sukienicach”, *ibid.*, nr 356 (5 VIII 1929), s. 8.

70. *Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie wiek XIV–XVI*, oprac. Feliks Kopera, Józef Kwiatkowski (Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 1929).



16 Wystawa *Staré umění na Slovensku*, fragment ekspozycji. Repr. wg Orsová, „Návrat k výstave Staré umění na Slovensku v Praze v roku 1937”, s. 71



17 Wystawa *Staré umění na Slovensku*, fragment ekspozycji. Repr. wg Orsová, „Návrat k výstave Staré umění na Slovensku v Praze v roku 1937”, s. 85

15 czerwca 1929 r.⁷¹, w poznańskim oficjalnie prace rozpoczęto w czerwcu 1931 r. od powiatu kępińskiego. Z braku funduszy nagle je jednak zatrzymano i nie dokończono nawet inwentaryzacji pierwszego powiatu⁷². Konserwator poznańsko-pomorski Witold Dalbor, który był za nią odpowiedzialny, jeszcze w 1926 r.,

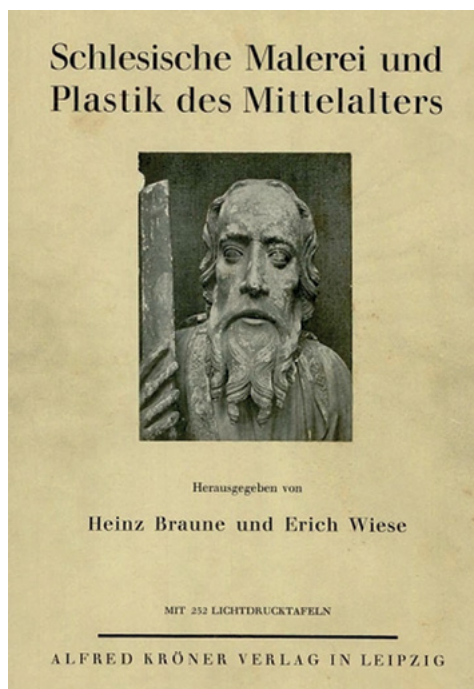
przy okazji odkrycia przez Brosiga rzeźb z Wałkowa, informował, że „przystąpiono do gruntownej inwentaryzacji zabytków wielkopolskich, którą prowadzą: dr. Pajzderski, dr. Brosig oraz ks. prof. Dettloff⁷³ z seminarium historii sztuki i wiele już dzieł zostało dla nauki odkrytych”⁷⁴. Późniejsze publikacje potwierdzają

71. APB, UWP, Inwentaryzacja zab. 1929–1931, sygn. 5/24565, s. 5–6: Okólnik Wojewody Pomorskiego w sprawie prowadzenia rejestru zabytków sztuki i kultury z 11 IX 1929; (g. h.) [Gwido Chmarzyński], „Początek inwentaryzacji zabytków Rzeczypospolitej Polskiej”, *Kurier Poznański*, nr 247, (31 V 1929), s. 10.

72. Witold Dalbor, „Trzeba zliczyć nasze skarby”, *Kurier Poznański*, nr 546 (26 XI 1931), s. 8; por. id., „Odnalezione w Wielkopolsce cenne rzeźby gotyckie”, *ibid.*, nr 558 (3 XII 1931), s. 8.

73. Dettloff musiał prowadzić taką inwentaryzację, skoro opublikował tekst o odkrytych gotyckich rzeźbach z Wielkopolski; zob. id., „Trochę gotyckiej rzeźby wielkopolskiej”, *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury* 3, nr 3 (1934–1935), s. 218–237. Ponadto zapowiadano jego prelekcję „Zabytki wielkopolskie z ukrycia (z przeźrocami)”, która miała odbyć się 8 III 1935 r. w ramach powszechnych wykładów uniwersyteckich; zob. „Co nowego w kulturalnym Poznaniu? Postna seria Powszechnych Wykładów Uniwersyteckich”, *Kurier Poznański*, nr 107 (6 III 1935), s. 8.

74. Witold Dalbor, „Gotycka rzeźba we Wałkowie”, *Kurier Poznański*, nr 468 (9 X 1926), s. 8. Pięć lat później Dalbor znowu apelował o konieczność przeprowadzenia inwentaryzacji zabytków wielkopolskich w kontekście prac inwentaryzacyjnych oficjalnie rozpoczętych w czerwcu tego roku; zob. id., „Trzeba zliczyć nasze skarby”, s. 8; id., „Odnalezione w Wielkopolsce



18 Okładka katalogu wystawy *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters* przygotowanej przez Schlesisches Museum für bildende Künste we Wrocławiu w 1926 r.

aktywność na tym polu przede wszystkim Brosiga⁷⁵. W 1926 r. pisał on o „smutnej luce w naszej nauce”, której wypełnianie utrudnia nie brak ludzi, lecz reakcja „czynników miarodajnych”, które swój brak zainteresowania tłumaczą niedostatkiem funduszy. Apelowal o zaangażowanie się rządu i społeczeństwa. Pytał retorycznie: „Więc opuścić ręce – aż będą pieniądze? Więc pozwolić buszować Niemcom po kraju [...]?”⁷⁶. Niejako odpowiedzią na tak formułowane pytanie były podjęte przez Brosiga wędrowki po Wielkopolsce⁷⁷, dzięki którym powstały pojedyncze artykuły⁷⁸ oraz książki *Ołtarze gotyckie*⁷⁹ i *Rzeźba gotycka 1400–1450*⁸⁰. Badacz wiązał prace inwentaryzacyjne z ideą urządzenia pokazu sztuki gotyckiej. Przekonywał, że wystawa taka, której organizacja „jest poniekąd obowiązkiem”, byłaby „pod różnymi względami konieczną i owocną”⁸¹.

Apelom tym sprostał wreszcie Michał Walicki, komisarz wystawy *Polska sztuka gotycka*, zorganizowanej w 1935 r. w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki⁸² (il. 22). Przedsięwzięcie to miało swój początek

cenne rzeźby gotyckie”, s. 8. Z kolei jeszcze później Brosig, który wówczas znowu wędrował po Wielkopolsce w poszukiwaniu zabytków, wytykał brak odpowiednich działań dotyczących inwentaryzacji; zob. Alfred Brosig, „Dlaczego marnujemy takie skarby?”, *Kurier Poznański*, nr 456 (6 X 1932), s. 8.

75. Witold Dalbor, „Sztuka gotycka w Muzeum Wielkopolskim”, *Dziennik Poznański*, nr 132 (7 VI 1936), s. 5. W 1936 r. redakcja „Nowego Kuriera” przypomniała zasługi Brosiga na tym polu, pisząc, że „[p]racy pionierskiej, skrzętności i wysiłkom wymienionego [Brosiga] zawdzięczają organizatorzy wystawy bardzo wiele”; Edward Woroniecki, „Rewia gotyku w Wielkopolsce”, *Nowy Kurier*, nr 126 (30 V 1936), s. 10.

76. Alfred Brosig, „Inwentaryzacja wlkp. zabytków sztuki”, *Kurier Poznański*, nr 550 (27 XI 1926), s. 8.

77. O wyprawach tych nie wiemy zbyt wiele, ale na podstawie późniejszej inwentaryzacji prowadzonej przez Brosiga na terenie województwa pomorskiego, gdzie odbywał czterotygodniową wycieczkę (w porozumieniu z konserwatorem Pajzderskim i ks. Okoniewskim), można wnioskować, że podróżował pieszo lub rowerem; zob. Brosig, „Rzeźby gotyckie na Kaszubach”, s. 8.

78. Np. Alfred Brosig, „Nasze rzeźby gotyckie”, *Kurier Poznański*, nr 146, (20 III 1927), s. 8; id., „Poznańskie Madonny”, ibid., nr 220 (15 V 1927), s. 7, il. na s. 3; Br. [Alfred Brosig], „Zabytki sztuki gotyckiej w Mądrzem”, ibid., nr 314 (14 VII 1927), s. 8; id., „Cudowny wizerunek N.P. Marji Tuleckiej”, ibid., nr 412 (10 IX 1927), s. 8; id., „Zaśnięcie N.P. Marji”, *Kurier Literacko-Naukowy*, nr 54 (31 XII 1928), s. IV–V; id., „Pieta z Jeżewa”, *Kronika Gostyńska*, nr 10 (1933), s. 155–158; id., „Obraz i figura Matki Boskiej w Gostyniu”, ibid., nr 5 (1934), s. 68–74; id., „Obraz i figura Matki Boskiej w Borku na Zdzieżu”, ibid., nr 9 (1934), s. 129–133.

79. Alfred Brosig, *Ołtarze gotyckie* (Poznań: Fiszer i Majewski Księgarnia Uniwersytecka, 1927).

80. Alfred Brosig, *Rzeźba gotycka 1400–1450* (Poznań: Rolnicza Drukarnia i Księgarnia Nakładowa Fiszer i Majewski, 1928).

81. Brosig, „Inwentaryzacja wlkp. zabytków sztuki”, s. 8.

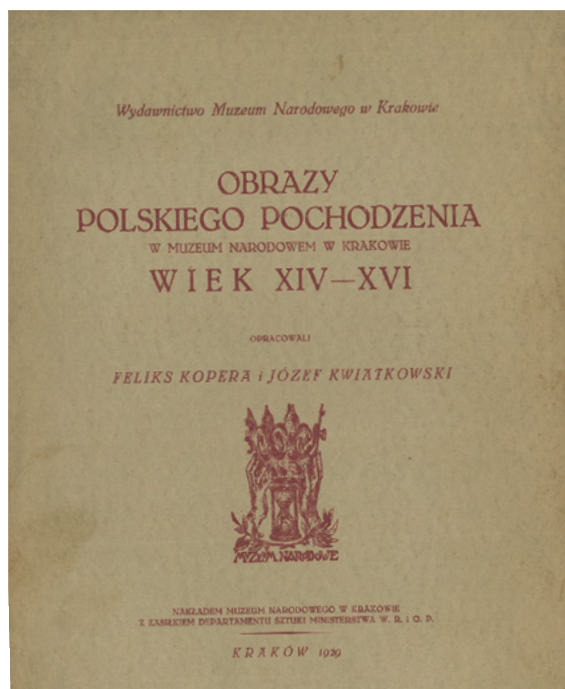
82. *Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy zorganizowanej przez Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie (kwiecień–maj 1935 roku)*. Opracował dr. Michał Walicki,



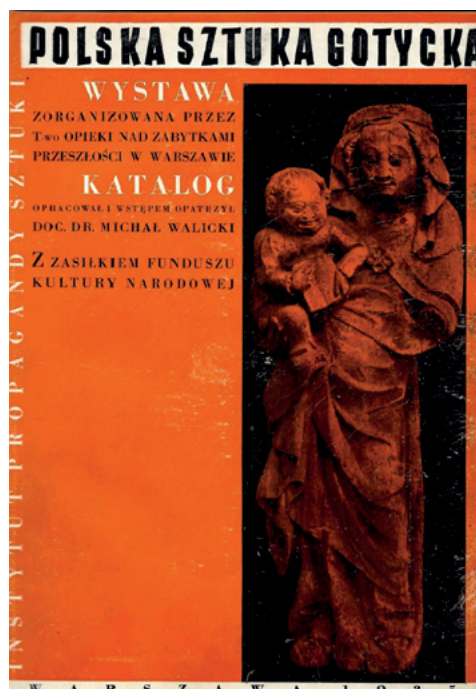
19 Wystawa *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters*, fragment ekspozycji.
Fot. Instytut Sztuki PAN, sygn. 37460



20 Wystawa *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters*, fragment ekspozycji.
Fot. Instytut Sztuki PAN, sygn. 37462



21 Okładka katalogu wystawy *Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie wiek XIV–XVI* w 1929 r.



22 Okładka katalogu wystawy *Polska sztuka gotycka* w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie w 1935 r.

w śmiałym pomysłe rzuconym podczas jednego z posiedzeń Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości⁸³, który dzięki poparciu (także finansowemu) ze strony Instytutu Propagandy Sztuki i Funduszu Kultury Narodowej mógł być zrealizowany. Wydarzenie swoim protektorem objął Prezydent RP Ignacy Mościcki, a patronat sprawowali Prymas Polski ks. August Hlond⁸⁴ i Arcybiskup Metropolita Warszawski ks. Aleksander Kakowski (il. 23, 24). Przy aranżacji wystawy organizatorzy poprosili o pomoc arch. Jana Gołińskiego i inż. Jana Zachwatowicza⁸⁵. Wśród licznych

zaproszonych do Komitetu Organizacyjnego znaleźli się także przedstawiciele środowiska poznańskiego: Dalbor, Dettloff, Pajzderski⁸⁶ i Nowacki, a w Komitecie Wykonawczym również Chmarzyński, wówczas kustosz Muzeum Miejskiego w Toruniu, odpowiedzialny za pozyskanie zabytków z województwa pomorskiego⁸⁷.

Michał Walicki, „główny inicjator i niezmordowany realizator interesującego tego pokazu”⁸⁸, już wówczas doktor habilitowany, docent Zakładu Historii Sztuki Średniowiecznej Uniwersytetu Warszawskiego⁸⁹, w swoich badaniach nad sztuką poszukiwał jej

docent Uniwersytetu Warszawskiego (Warszawa: Instytut Propagandy Sztuki, z zasiłkiem Funduszu Kultury Narodowej, 1935).

83. Michał Walicki, „Po wystawie polskiej sztuki gotyckiej w Instytucie Propagandy Sztuki. (Organizacja. Przegląd materiału i uzupełnienia. Wyniki naukowe. Rezonans społeczny)”, *Nike* 1 (1937), s. 51.

84. Instytut Sztuki PAN (dalej: IS PAN), Zbiory Specjalne (dalej: ZS), Wystawa „Polska sztuka gotycka” (dalej: PSG), sygn. 70/38, s. 411: list Szefa Kancelarii Prymasa Polski do Instytutu Propagandy Sztuki (dalej: IPS) z 11 II 1935.

85. IS PAN, ZS, PSG, sygn. 70/38, s. 392: protokół z V zebrania Komitetu Organizacyjnego z 29 III 1935.

86. IS PAN, ZS, PSG, sygn. 70/38, s. 267: list Komitetu Organizacyjnego do N. Pajzderskiego z 21 XI 1934.

87. IS PAN, ZS, PSG, sygn. 70/38, s. 280: list Komitetu Organizacyjnego do G. Chmarzyńskiego z 30 XI 1934; s. 397: list G. Chmarzyńskiego do Komitetu Organizacyjnego z 6 XII 1934.

88. Dettloff, „Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie (Pokłosie)”, s. 385.

89. IS PAN, ZS, PSG, sygn. 70/38, s. 291: list Komitetu Organizacyjnego do Ministerstwa Spraw Zagranicznych z 31 XII 1934.

23 Wystawa *Polska sztuka gotycka*, fragment ekspozycji.
 Fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe, PIC_1-K-561-1
 Widoczni od lewej: Michał Walicki, Władław Jędrzejewicz,
 Ignacy Mościcki, Francesco Marmaggi, Władysław
 Jaroszewicz, Jan Głogowski.

24 Wystawa *Polska sztuka gotycka*, fragment ekspozycji.
 Fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe, PIC_1-K-561-2
 Widoczni od lewej m.in.: Szczęśny Dettloff, Władysław
 Jaroszewicz, Ignacy Mościcki, Michał Walicki, Władław
 Jędrzejewicz, Józef Hartman, Francesco Marmaggi, Jan
 Huber.





25 Wystawa *Polska sztuka gotycka*, fragment ekspozycji z widocznymi płaskorzeźbą ze sceną Pokłonu Trzech Króli z Muzeum Wielkopolskiego (nad wejściem) i figurami z retabulum z Grabowa Królewskiego z Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu (po lewej od wejścia). Fot. Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, Archiwum osobiste Tadeusza Dobrzenieckiego, sygn. „S” 10/46



26 Wystawa *Polska sztuka gotycka*, fragment ekspozycji z widoczną w centrum rzeźbą Madonny z Ołoboku z Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu. Fot. Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, Archiwum osobiste Tadeusza Dobrzenieckiego, sygn. „S” 10/46



27 Wystawa *Polska sztuka gotycka*, fragment ekspozycji z widocznymi w głębi po prawej stronie rzeźbami św. Bartłomieja i św. Mikołaja z Muzeum Wielkopolskiego. Fot. Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, Archiwum osobiste Tadeusza Dobrzeńickiego, sygn. „S” 10/46

charakteru narodowego i związku z polskością⁹⁰, a także lokalnych odmian. Właśnie taki ton chciał nadać wystawie, choć sam jej tytuł podzielił odbiorców na dwa obozy: jeden gromadził uznających samodzielność polskiego gotyku⁹¹, natomiast drugi – zwolenników stosowania terminu „sztuka gotycka w Polsce”⁹².

W przeddzień wystawy ukazał się obszerny tekst Walickiego poświęcony problemowi narodowości sztuki średniowiecznej w Polsce, w którym pisał on o „rezerwacie polskiego elementu artystycznego”

w Małopolsce⁹³. Stwierdzał też istnienie polskiego malarstwa cechowego, rozwijającego się w średniowiecznej Polsce (przed wszystkim w Mało- i Wielkopolsce). Przyznał jednak, że należy raczej mówić o „gotyckiej sztuce miast polskich” niż o polskiej sztuce gotyckiej⁹⁴. Również w syntezie *Dzieje sztuki polskiej*, wydanej dwa lata później, Walicki i Juliusz Starzyński przedstawili ustalenia kontekstualizowane narodowo⁹⁵. Adam S. Labuda zwrócił uwagę, że układ szeregujący, w jakim na wystawie warszawskiej prezentowano retabula

90. Marek Walczak, „Michał Walicki (1904–1966)”, *Rocznik Historii Sztuki* 35 (2011), s. 130.

91. Walicki, „Po wystawie polskiej sztuki gotyckiej w Instytucie Propagandy Sztuki”, s. 66; por. Dettloff, „Wystawa polskiej sztuki gotyckiej”, s. 385–386.

92. Stefania Podhorska-Okolów, „Polska sztuka gotycka”, *Bluszcz*, nr 15 (1935), s. 448.

93. Michał Walicki, „Z badań nad problemem narodowości i rozwojem indywidualizmu w malarstwie gotyckim”, *Życie Sztuki* 1 (1934), s. 67.

94. Ibid., s. 94.

95. Adam S. Labuda, „Michała Walickiego i Juliusza Starzyńskiego *Dzieje sztuki polskiej* w II Rzeczypospolitej. Zachód, Polska, Wschód”, *Artium Quaestiones* 19 (2019), s. 359.

i pojedyncze kwatery – dzieła „rdzenne i samorodne” – odzwierciedlał rzeczywiste znaczenie epoki późnego średniowiecza dla formowania się sztuki polskiej jako narodowej⁹⁶. Publikacje Walickiego oraz podział na zwolenników i przeciwników tytułu wystawy warszawskiej potwierdzają tezę Labudy, że choć rozważania o polskiej sztuce gotyckiej wypływały z dyskursu narodowego, to jednak w pierwszej połowie lat 30. XX w. nie były one tak agresywne, jak wyższościowy ton niemieckiej historiografii artystycznej⁹⁷.

Celu zebrania w jednym miejscu dzieł polskiej sztuki gotyckiej nie udało się w pełni zrealizować, gdyż nie pozyskano zabytków z Krakowa i Mazowsza. Braki te zdołano częściowo nadrobić użyczeniami z muzeów diecezjalnych w Tarnowie i Kielcach, a także dzięki obiektom restaurowanym wówczas w Państwowej Pracowni Konserwatorskiej (il. 25–27). Przyzwoicie reprezentowana była sztuka terenów Wielkopolski. Z tej okazji wypożyczono z Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu dwadzieścia pięć obiektów⁹⁸, za których transport odpowiedzialny był Dalbor⁹⁹. Również Muzeum Wielkopolskie użyczyło dziesięciu eksponatów, w tym kilku pochodzących ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk¹⁰⁰.

Urządzenie w Warszawie tak ważnej wystawy z licznie reprezentowanymi obiektami wrażliwymi budziło poruszenie wobec niedawnego pożaru Instytutu

Propagandy Sztuki¹⁰¹. Ogień, który strawił większą część magazynów wraz z przechowywanymi tam dziełami sztuki¹⁰², miał swoje źródło w pobliskim śmietniku i rozprzestrzenił się w szopie obok gmachu wystawowego. Zapewniano jednak, że „[n]ad bezpieczeństwem wystawy czuwać będą dzienne i nocne posterunki straży pożarnej i policji, a centralne ogrzewanie zostało wyłączone jeszcze na dzień przed przybyciem pierwszej partii zbiorów. Gmach wystawowy zbudowany z żelaza i betonu – bezpieczny”¹⁰³. Zaręczano ponadto, że ze szczególną starannością przygotowywano obiekty do transportu. Najpierw trafiały one do magazynów Muzeum Narodowego w Warszawie. Rzeźby owijano ligniną, przekładano wiórami i słomą, a obrazy zabezpieczano papierem i usztywniano. Następnie stabilizowano je w pakach o przyśrubowanych wiekach, po czym przewożono koleją, wozami meblowymi i autami ciężarowymi¹⁰⁴. Po zakończeniu wystawy dzieła wypożyczone na podstawie rewersów dostarczano do właścicieli w ten sam sposób, choć niestety zdarzały się uszkodzenia w transporcie¹⁰⁵. Ponadto niektóre zabytki przekazano do Państwowej Pracowni Konserwatorskiej na Zamku Królewskim w Warszawie¹⁰⁶. Również jedna z rzeźb z Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu trafiła do prof. Jana Rutkowskiego celem odnowienia i ks. Nowacki poszukiwał jej jeszcze pod koniec kwietnia 1936 r. – chciał, aby wzięła udział w wystawie poznańskiej¹⁰⁷.

96. Ibid., s. 348–349.

97. Ibid., s. 345.

98. IS PAN, ZS, PSG, sygn. 70/38, s. 370: list Komitetu Organizacyjnego do ks. J. Nowaka [Nowackiego] z 19 III 1935.

99. MAdP, dep. AAP, sygn. III 10, s. 33–34: wykaz rzeźb gotyckich, wypożyczonych z Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu z 27 II 1935; s. 6: list M. Walickiego z 19 III 1935, s. 36.

100. IS PAN, ZS, PSG, sygn. 70/38, s. 274: list N. Pajzderskiego do Komitetu Organizacyjnego z 23 XI 1934; s. 276: list Z. Lisowskiego do Komitetu Organizacyjnego z 11 XI 1934.

101. Obawę wyraziła Emilia Wysocka, która użyczyła na wystawę retabulum z Byczewa; zob. IS PAN, ZS, PSG, sygn. 70/38, s. 371: list M. Walickiego do E. Wysockiej z 19 III 1935.

102. *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930–1939)*, oprac. Joanna Sosnowska (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1992), s. 12.

103. Jan Gralewski, „Otwarto ważną i ciekawą wystawę”, *Kurier Poznański*, nr 163 (7 IV 1935), s. 13.

104. Walicki, „Po wystawie polskiej sztuki gotyckiej w Instytucie Propagandy Sztuki”, s. 52; IS PAN, ZS, PSG, sygn. 70/38, passim.

105. IS PAN, ZS, PSG, sygn. 70/38, s. 500: list ks. M. Siobora z do IPS z 24 X 1935; s. 501: list J. Starzyńskiego do ks. M. Siobora z 18 XII 1935.

106. Ibid., s. 479: list Komitetu Organizacyjnego do ks. proboszcza parafii św. Jana w Toruniu z 8 VIII 1935; s. 480: list Komitetu Organizacyjnego do dyrekcji Muzeum Miejskiego w Toruniu z 8 VIII 1935; s. 486: list Kierownika Oddziału Sztuki Urzędu Wojewódzkiego Lubelskiego do Dyrekcji IPS z 25 IX 1935.

107. MAdP, dep. AAP, sygn. III 10: Wypożyczenia, s. 24: pismo ks. J. Nowackiego do J. Rutkowskiego z 22 IV 1936 r.

Ekspozycja warszawska, trwająca od 5 kwietnia do 16 maja, cieszyła się „niesłabnącym powodzeniem”¹⁰⁸. Zainteresowanych przyciągały, oprócz samych dzieł, także prelekcje towarzyszące wystawie¹⁰⁹. Reakcje na ten pionierski w Polsce pokaz poświęcony sztuce średniowiecznej – „pierwsze to odchylenie rąbka zasłony z tego świata zaczarowanego”¹¹⁰ – były entuzjastyczne. Wystawa odbiła się „wyraźnym echem w prasie, rozmowach i polemikach”¹¹¹. Podkreślano jej odkrywczosć¹¹² i epokowe znaczenie¹¹³, a także przełomowość i „wyjątkową wprost kulturalną doniosłość [...] pod względem naukowym, artystycznym oraz społeczno-wychowawczym”¹¹⁴. Wspomniane nowatorstwo przedsięwzięcia polegało na tym, że historia sztuki po raz pierwszy poświęciła większą uwagę średniowieczu w Polsce¹¹⁵. Doceniano ponadto „niezwykle starannie wydany katalog”¹¹⁶, choć sam Walicki komentował, że był on „pisany w nader krótkim czasie”¹¹⁷. Również w środowisku

poznańskim podkreślano epokowość tego wydarzenia¹¹⁸: „Będzie to pierwszy pokaz tego rodzaju, jeśli nie liczyć fragmentarycznej i mającej charakter raczej historyczny wystawy zabytków epoki jagiellońskiej, jaka była zorganizowana w 1901 r. [1900] w Krakowie”¹¹⁹. Co ciekawe, sięgano pamięcią do początków XX w. i wystawy sztuki jagiellońskiej zorganizowanej z okazji pięćsetnej rocznicy odnowienia Uniwersytetu Jagiellońskiego, nie przywołano jednak wystawy krakowskiej z 1929 r.¹²⁰ Z kolei, już po latach, Dettloff akcentował zainteresowanie wystawą w środowisku naukowym nie tylko polskim, lecz także zagranicznym, ze względu na ogromne znaczenie wystawy dla historii sztuki europejskiej¹²¹. Ekspozycja faktycznie została zauważona za zachodnią granicą Polski, choć tylko w wybranych ośrodkach¹²². Dla redakcji „Frankfurter Zeitung und Handelsblatt” stała się wręcz pretekstem do szerszej refleksji o stosunkach polsko-niemieckich

108. IS PAN, ZS, PSG, sygn. 70/38, s. 455: [odczyt do gazety]. Zwiedziło ją 8865 osób z biletami płatnymi (ibid., s. 516: list J. Starzyńskiego do Zarządu Funduszu Kultury Narodowej z 27 IV 1936) i sprzedano łącznie 576 katalogów (ibid., s. nlb.: Wystawa „Polska sztuka gotycka” [zestawienie]).

109. Jerzy Remer, „O młodości zabytków i ich starych wrogach” (2 V); Michał Walicki, „Oblicze artystyczne polskiego gotyku” (7 V); Szczęsny Dettloff „Wit Stosz a współczesny mu świat artystyczny” (9 V); zob. Walicki, „Po wystawie polskiej sztuki gotyckiej w Instytucie Propagandy Sztuki”, s. 52. Treść prelekcji pozostaje nieznana.

110. Dettloff, „Wystawa polskiej sztuki gotyckiej”, s. 386.

111. Walicki, „Po wystawie polskiej sztuki gotyckiej w Instytucie Propagandy Sztuki”, s. 65.

112. Leokadia Bielska, „Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w I.P.S”, *Droga*, nr 5 (1935), s. 482–484.

113. Wacław Husarski, „Polska sztuka gotycka”, *Czas*, nr 106 (17 IV 1935), s. 3; id., „Polska sztuka gotycka”, *Tygodnik Ilustrowany*, nr 16 (1935), s. 305–306.

114. Juliusz Starzyński, „Wystawa polskiego gotyku w I.P.S.”, *Pion*, nr 16 (1935), s. 6–7.

115. Mieczysław Sterling, „Przed wystawą polskiej sztuki gotyckiej”, *Kurier Poranny*, nr 90 (31 III 1935), s. 10; id., „Polska sztuka gotycka w IPS-ie”, *Świat*, nr 20 (18 V 1925), s. 12–14; Witold Bunikiewicz, „Wystawa polskiej sztuki gotyckiej”, *Kurier Warszawski*, nr 109 (1935), s. 19; por. Dalbor, „Sztuka gotycka w Muzeum Wielkopolskim”, s. 5.

116. Jan Bajkowski, „Polska sztuka gotycka”, *Prosto z Mostu*, nr 15 (1935), s. 8; Mieczysław Wallis, „Polska sztuka gotycka”, *Wiadomości Literackie*, nr 17 (1935), s. 5.

117. Walicki, „Po wystawie polskiej sztuki gotyckiej w Instytucie Propagandy Sztuki”, s. 65.

118. Jan Gralewski, „Polskie średniowiecze prostuje i uczy”, *Kurier Poznański*, nr 179 (17 IV 1935), s. 8.

119. Gralewski, „Otwarto ważną i ciekawą wystawę”, s. 13. Autor tekstu przywoływał wystawę, do której odniósł się Michał Walicki w katalogu i najpewniej za nim podał błędną datę.

120. *Katalog wystawy zabytków epoki Jagiellońskiej: w 500 rocznicę ustanowienia Uniwersytetu Jagiellońskiego zorganizowanej* (Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1900).

121. BK PAN, Rękopisy [Szczęsnego Dettloffa], sygn. 13932, s. 50: oświadczenie [dot. Michała Walickiego] [b.d.].

122. IS PAN, ZS, PSG, sygn. 70/38, s. 453: radiogram z ambasady w Paryżu do IPS z 25 IV 1935; s. 462: list biblioteki Uniwersytetu w Londynie do IPS z 23 V 1935; 493: list z redakcji „Die Weltkunst” do Muzeum Narodowego w Warszawie z 2 VII 1935. Z myślą o zagranicznych odbiorcach przygotowano francuskojęzyczną skróconą wersję publikacji; zob. IS PAN, ZS, PSG, sygn. 70/38, s. 484: *L'Art Gothique Polonais*.

i zaściankowych uprzedzeniach Polaków. Nie omieszkało przy tym wspomnieć o dominującym wpływie niemieckiego gotyku na sztukę w Polsce i zachęcano rodzimych historyków sztuki do intelektualnego zaangażowania się w sprawy wschodniego sąsiada¹²³.

Walicki przy okazji wystawy warszawskiej przyznał, że sztuka Wielkopolski była dość skromnie reprezentowana, dlatego też „[k]rytyczny sąd o zachodzących w niej przemianach należy odłożyć na czas późniejszy”¹²⁴. Rok po stołecznym pokazie można było dogłębniej przeanalizować ten problem. W latach 20. XX w. na łamach „Sztuk Pięknych” pisano, że „Wielkopolska posiada zabytków sztuki i kultury mniej niż inne dzielnice polski”¹²⁵. Opinia ta od razu wzbudziła sprzeciw Wielkopolan¹²⁶, a w latach 30. XX w. poznańscy historycy sztuki zamierzali obalić pogląd o Wielkopolsce jako artystycznych peryferiach, podobnie jak wcześniej zrobili to niemieccy badacze w odniesieniu do Śląska.

Wystawa poznańska, inaczej niż warszawska, miała wymiar nie ogólnopolski, a regionalny, który został doceniony w kontekście ekspozycji we Wrocławiu. Dettloff utrzymywał zresztą koleżeńskie stosunki z profesorem Uniwersytetu Wrocławskiego Dagobertem Freyem¹²⁷, którego oprowadził po ekspozycji 29 maja 1936 r. w towarzystwie Konserwatora Prowincji Dolnośląskiej Güntera Grundmanna¹²⁸. Wystawie

poznańskiej towarzyszył zamysł podkreślenia samodzielności i rodzimej tradycji artystycznej regionu. Profesor podkreślał, że Wielkopolska dysponuje materiały artystyczną, którą należy odkryć i dokonać jej rehabilitacji¹²⁹. Postulował ponadto włączenie „naszego własnego dorobku artystycznego [...] jako równego do sztuki zagranicznej”¹³⁰. W jego badaniach nad sztuką rodzimą europejskie perspektywy humanistyczne spłotyły się z ideologiczno-narodową tradycją regionu¹³¹. Przyjmując dorobek niemieckojęzycznej historii sztuki – jako słuchacz wykładów w Monachium, absolwent wiedeńskiego uniwersytetu i uczeń Maxa Dvořáka – starał się jednocześnie akcentować odrębność i samodzielność polskich i wielkopolskich warsztatów¹³². W odniesieniu do Wielkopolski zarzucał przede wszystkim Juliusowi Kohtemu brak gruntownych i rzetelnych inwentaryzacji¹³³, co spychało ten region na artystyczne peryferia. Aby wypełnić tę lukę – na wzór Wrocławia, w którym od 1913 r. ministerialne zarządzenie nakładało na młodych historyków sztuki obowiązek prowadzenia zajęć dydaktycznych dotyczących sztuki regionu¹³⁴ – w Poznaniu przynajmniej od 1928 r. Dettloff organizował corocznie seminaria o sztuce Wielkopolski¹³⁵.

Konkurujące dyskursy interpretacyjne wokół sztuki gotyckiej na terenach pogranicza polsko-niemieckiego dały o sobie znać również przy okazji otwarcia wystawy

123. „Polnische Kultur-Chronik”, *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*, nr 315 (23 VI 1935), s. 2.

124. Walicki, „Po wystawie polskiej sztuki gotyckiej w Instytucie Propagandy Sztuki”, s. 61; por. Tadeusz Dobrowolski, „Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie”, *Rocznik Krakowski* 26 (1935), s. 215–217, 221–224.

125. „Gospodarka konserwatorska w Wielkopolsce”, *Sztuki Piękne* 2, nr 7 (1925/1926), s. 322.

126. „Sprawy konserwatorskie”, *Sztuki Piękne* 2, nr 8 (1925/1926), s. 361.

127. Po II wojnie światowej Dettloff piętnował karierowiczowskie zachowanie swojego kolegi z ławy uniwersyteckiej Dagoberta Freya; zob. Szczęśny Dettloff, „Upadek nauki niemieckiej”, *Głos Wielkopolski*, nr 167 (14 VIII 1945), s. 3.

128. AMNP, WPG, sygn. A 1279, s. 11: list D. Freya z 10 V 1936; s. 12: list D. Freya z 27 V 1936; por. Frąszczak, „Retabulum św. Katarzyny z Góry”, s. 115.

129. Szczęśny Dettloff, „Madonna z Buku”, *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury* 3, nr 4 (1934–1935), s. 372.

130. Szczęśny Dettloff, Recenzja *Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV. Jahrhundert*, Michał Walicki, *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury* 3, nr 3 (1934–1935), s. 264.

131. Elżbieta Gieysztor-Milobędzka, „Polska Historia Sztuki – jej konserwatyzm i próby jego przewyciężenia”, *Kultura Współczesna* 7, nr 4 (2000), s. 63–64.

132. Nieobce mu były takie stwierdzenia jak „polski duch twórczy”; zob. Dettloff, „Wystawa polskiej sztuki gotyckiej”, s. 385–386.

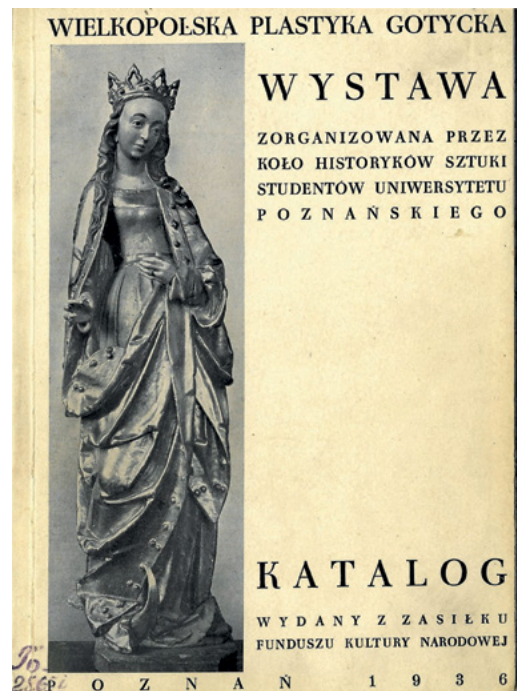
133. Szczęśny Dettloff, „Historia Sztuki. Posnaniana”, *Przegląd Warszawski*, nr 25 (1923), s. 134; id., „Czego nie ma w urzędowych inwentarzach zabytków kościelnych”, *Wiadomości dla Duchowieństwa*, nr 4–5–6 (1933), s. 149.

134. Frąszczak, „Retabulum św. Katarzyny z Góry”, s. 98–99.

135. Łobodzińska, „Argonauci i arcycenne figury gotyckie”.

w 1936 r., kiedy to we Wrocławiu na zaproszenie Freya gościł z wykładem Brosig. W referacie poświęconym sztuce gotyckiej na ziemiach polskich poznański uczony przedstawił polską perspektywę badawczą, kwestionując tezę niemieckich historyków sztuki o dominującym wpływie sztuki niemieckiej na polską¹³⁶. Fakt to o tyle ciekawy, że Brosig popadł w konflikt z organizatorami wystawy *Wielkopolska plastyka gotycka* właśnie ze względu na swoje tezy o silnym wpływie średniowiecznej sztuki śląskiej na plastykę gotycką w Wielkopolsce¹³⁷, którym poza środowiskiem poznańskim przeciwstawił się także Walicki. Organizator warszawskiej ekspozycji sugerował nawet, że poglądy Brosiga miała podchwycić nauka niemiecka, która przyczyniła się do „zdezorientowania opinii”¹³⁸. I choć Chmarzyński w katalogu poznańskiej wystawy częściowo przyznał rację Brosigowi, zasadniczy spór dotyczący wpływów średniowiecznej sztuki śląskiej na wielkopolską wpisywał się w szerszą strategię udowodnienia artystycznej autonomii tego obszaru.

Wymiar regionalny ekspozycji poznańskiej pozytywnie komentowali jej organizatorzy. W opinii Michałowskiego stanowiła ona źródło cennego materiału badawczego i „była początkiem nowej ery, jeśli chodzi o badanie sztuki gotyckiej w Polsce”¹³⁹. Wystawa zgromadziła po raz pierwszy średniowieczne rzeźby i obrazy z terenu południowej części Wielkopolski w jednej przestrzeni. To z kolei umożliwiło postawienie pewnych ogólnych wniosków, choć – jak zaznaczył autor katalogu Chmarzyński – precyzyjny osąd był wówczas niemożliwy ze względu na zbyt świeżą konfrontację z zabytkami, ich wyczuwalną inkoherencję, a nieraz jednorazowość zjawisk formalnych¹⁴⁰ (il. 28). Opinię tę potwierdził na łamach poznańskiej prasy Dalbor, pisząc, że „obraz tych przemian formalnych jest dla nas jeszcze dość niejasny. Pierwsze datowania eksponatów wystawy, zaznaczone na karteczkach [przy eksponatach], były jeszcze dość powierzchowne, w katalogu jednak podczas wystawy wydanym, znajdujemy już pewne poprawki”¹⁴¹.



28 Okładka katalogu wystawy *Wielkopolska plastyka gotycka* w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 1936 r.

Gwido Chmarzyński odwołał się do tekstów autorów, którzy stworzyli podwaliny pod badania rzeźby i malarstwa z terenu Wielkopolski: Brosiga, Dalbora, Dettloffa, Pajzderskiego i Walickiego. Wpisał zgromadzone na wystawie zabytki w style i okresy wyodrębniane w ówczesnej historii sztuki. Do kręgu Madonn na lwach włączył rzeźby z Chrzypiska Wielkiego, Inowrocławia, Starego Białcza, Krobi i Zieleńca. Echa formalne stylu pięknych Madonn na terenie Wielkopolski ocenił jako skromne i wskazał jedynie na figury z Wągrowca i Domachowa. Styl miękki dostrzegł w rzeźbach z Czerwonej Wsi, Świerczyny i Krzywina, a łamany – w zabytkach z Niechłodu, Mądrego i Ostrzeszowa. Zwrócił przy tym uwagę na bogactwo cykli ikonograficznych, w tym mariologicznych (wyobrażenia Rodziny NMP, Wniebowzięcie), pasyjnych (Oplakiwanie, Pietà) i grupy św. Anny Samotrzeć reprezentowanej

136. „Odczyt poznańskiego uczonego we Wrocławiu”, *Nowy Kurier*, nr 49 (28 II 1936), s. 9; „Odczyt o «Gotyku polskim» we Wrocławiu”, *Kultura*, nr 3 (1936), s. 8; „Uczony poznański we Wrocławiu”, *Kurier Poznański*, nr 194 (26 IV 1936), s. 8.

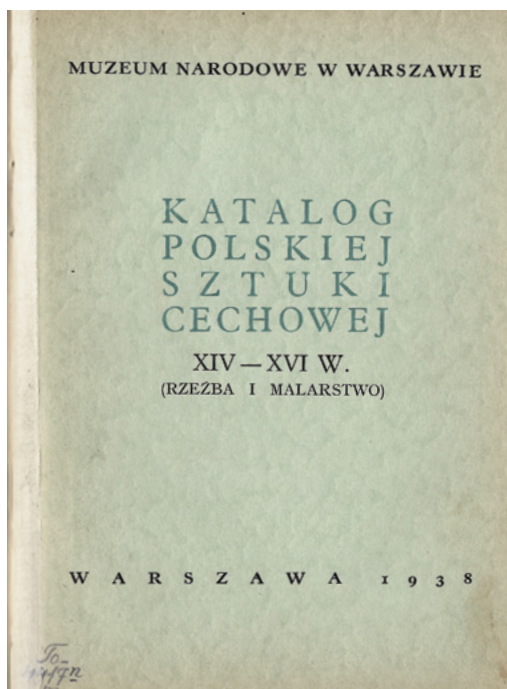
137. Soćko, „Kilka uwag o poznańskiej wystawie *Wielkopolskiej Plastyki Gotyckiej* z 1936 roku”, s. 251–255.

138. [Michał Walicki], „Wstęp”, w: *Polska sztuka gotycka*, s. 12.

139. AA WNoS UAM, SD, sygn. AAWNoS_Dok_002_000005, s. 34: Wywiad z PM.

140. *Wielkopolska plastyka gotycka*, s. 10.

141. Witold Dalbor, „Skarby gotyckie Wielkopolski”, *Dziennik Poznański*, nr 137 (14 VI 1936), s. 5.



29 Okładka katalogu *Wystawy polskiej sztuki cechowej XIV–XVI w. (rzeźba i malarstwo)* w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1938 r.

w Wielkopolsce w wielu odmianach. Dzieła malarstwa, nieliczne prezentowane na wystawie, zaledwie wymienił, choć wyróżnił zależność niektórych od produkcji śląskiej (Donaborów, Jaraczewo).

Poznański uczony postawił ponadto kilka lakonicznych tez dotyczących środowisk artystycznych. Nie miał wątpliwości co do tego, że Poznań w wiekach średnich był siedzibą warsztatów snycerskich, – poznańskie pochodzenie przypisał np. krucyfiksom z Szamotuł i Dolska. Z pewną ostrożnością wskazał także na Kościan, Kalisz i Ostrzeszów, sugerując się zagęszczeniem zabytków w tych miejscach. Zwrócił ponadto uwagę na „artystyczne środowisko klasztorne”, z którym powiązał krucyfixs z Ołoboku. W jego przekonaniu większość zgromadzonych na wystawie zabytków była „przeciętnej roboty snycerskiej”, choć

w kilku obiektach, zgromadzonych przede wszystkim w środkowej sali – w tym w płaskorzeźbie z Cieszyna i scenie Zmartwychwstania z Brodnicy – zauważył „wysoki poziom”.

Co warte podkreślenia, żaden z twórców średnio-wiecznych rzeźb i malowideł nie doczekał się w katalogu przydomka. W przeciwieństwie do chwalonej przez Dettloffa wystawy *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters*, która dała początek istnieniu wielu śląskich „mistrzów”¹⁴², na kanwie przygotowań do poznańskiej ekspozycji i opracowywania obiektów żadnemu twórcy nie nadano pomocniczego imienia. Być może nie taka była intencja Chmarzyńskiego, a być może rozpoznanie wielkopolskiej plastyki gotyckiej znajdowało się wówczas zaledwie w początkowej fazie, bo – jak pisał autor opracowania – „[k]onkretniejsze – jak sądzę – wnioski [...] umożliwi dopiero systematyczny inwentarz o charakterze rozumowanego katalogu malarstwa i rzeźby gotyku wielkopolskiego”¹⁴³. Nadmienił, że opracowywano go wówczas w Zakładzie Historii Sztuki Uniwersytetu Poznańskiego w łączności z Pajzderskim. Zamiar dalszej pracy w tym zakresie – jako jeden z głównych zadań naukowych koła – potwierdził Dettloff w 1937 r.¹⁴⁴ Jeszcze w 1938 r. odnotowano w prasie, że studenci historii sztuki inwentaryzowali zabytki powiatu szamotulskiego we współpracy z Dalborem. Wiemy ponadto, że Rejman w 1939 r. objeżdżał Wielkopolskę na motorze w celu inwentaryzacji rzeźby gotyckiej, ale zbliżająca się wojna nie pozwoliła mu dokończyć dzieła¹⁴⁵. Pracami prowadzonymi w latach 1938–1939 miał kierować Chmarzyński, jednak w styczniu 1949 r. deklarował, że materiały naukowe zostały zniszczone wskutek wypadków wojennych¹⁴⁶. Systematyczną inwentaryzację rozpoczęto dopiero po II wojnie światowej z inicjatywy Polskiej Akademii Nauk.

Przyjęte w ekspozycjach warszawskiej i poznańskiej perspektywy – odpowiednio: narodowa oraz narodo-wo-regionalna – na gruncie wystawienniczym były pojedynczymi głosami sprzeciwu wobec utrwalanej

142. Agnieszka Patała, „Masters without Names in Medieval Silesia: the Master of the Years 1486–1487, the Master of the Gießmandorf Polyptych and the Wilhelm Kalteysen von Oche”, *Journal of Art Historiography* 22 (2020), s. 1–18.

143. „Odkrywanie skarbów dawnej sztuki. Poznańscy studenci-historycy sztuki zabrali się do ważnej pracy”, *Kurier Poznański*, nr 308 (10 VII 1938), s. 16.

144. Dettloff, „Muzeum Archidiecezjalne i wystawa wielkopolskiej plastyki gotyckiej”, s. 97.

145. Aniela Sławska, „No i co teraz zrobimy?” *Pamiętnik z pewnej wycieczki* (Poznań: Instytut Historii Sztuki UAM, 2019), s. 21, 96.

146. Archiwum Akt Nowych, Ministerstwo Edukacji Narodowej w Warszawie, sygn. 2/2521/0/1/426, s. 36: [życiorys Gwidona Chmarzyńskiego].

w niemieckojęzycznej historii sztuki narracji o dominującej roli Niemiec i ich artystycznym oddziaływaniu na obszary zachodniosłowiańskie. Fakt ten nabiera szczególnego znaczenia wobec odzyskania przez Polskę niepodległości w 1918 r. Niemiej dynamiczna sytuacja polityczna w okresie międzywojennym rzuciła cień na sposób prowadzenia dyskusji na polu historii sztuki, która zaogniła się w obliczu zbliżającej się wojny. Punktem docelowym po stronie niemieckiej była propagandowa wystawa fotograficzna *Kunstwerke und Kunstdenkmäler im ehemaligen Polen* otwarta pod koniec października 1939 r. w Schlesisches Museum der Bildenden Künste, która była efektem wycieczek śląskich naukowców do Polski i przedstawiała artystyczne wpływy ziem rdzennie niemieckich na polskim obszarze¹⁴⁷.

Mimo że ekspozycja *Wielkopolska plastyka gotycka* trwała zaledwie dwa miesiące (do 17 czerwca)¹⁴⁸, stała się czymś więcej niż tylko wyrazem oporu wobec niemieckiej narracji narodowej w historii sztuki. Choć

akcentowano, że była kontynuacją regionalnych postulatów wysuniętych przy okazji wystawy *Polska sztuka gotycka*, to wniosła zupełnie nową jakość do badań średniowiecznej sztuki w Wielkopolsce. Wyróżnił ją nie tylko lokalny charakter, lecz także organizacja, którą powierzono młodemu adeptowi dyscypliny – przedstawicielowi rodzącego się wówczas poznańskiego środowiska historyków sztuki. Pokaz stał się punktem zwrotnym w opracowywaniu dziejów plastyki średniowiecznej w regionie. Stanowił także ważny moment w historii losów zabytków ruchomych¹⁴⁹. I choć Walicki, przygotowując w 1938 r. pokaz polskiej sztuki cechowej z XIV–XVI w. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (il. 29), konkludował, że oblicze polskiego gotyku poznane jest nadal tylko fragmentarycznie¹⁵⁰, to poznańska *Wielkopolska plastyka gotycka* była jedyną wystawą, która przyczyniła się w tym czasie do opracowywania dziejów sztuki gotyckiej w wymiarze lokalnym i stworzyła tym samym podwaliny pod przyszłe badania mediewistyczne.

147. Tadeusz Zadrozny, „Okiem Freya i Grundmanna. O wystawie *Kunstwerke und Kunstdenkmäler im ehemaligen Polen* otwartej w październiku 1939 roku”, *Biuletyn Historii Sztuki* 70, nr 3–4 (2008), s. 513–540.

148. Dettloff, „Muzeum Archidiecezjalne i wystawa wielkopolskiej plastyki gotyckiej”, s. 96.

149. Wiele zabytków po zamknięciu ekspozycji trafiło nie do kościołów, a do Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu, dzięki czemu możliwe stało się otwarcie wystawy stałej w tej placówce 30 VI 1936; por. Leszek Wilczyński, „Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu w okresie II Rzeczypospolitej”, *Poznańskie Studia Teologiczne* 15 (2003); autor błędnie podał datę wystawy poznańskiej – 1935.

150. *Katalog polskiej sztuki cechowej XIV–XVI w. (rzeźba i malarstwo)* (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1938).

BIBLIOGRAFIA

Ausstellung Gotik in Österreich. Veranstalter vom Verein des Museumsfreunde in Wien im Österreichern Museum für Kunst und Industrie (15. September – 8 November 1926). Wien: Krystall-Verlag, 1926.

Brosig, Alfred. *Ołtarze gotyckie*. Poznań: Fiszer i Majewski Księgarnia Uniwersytecka, 1927.

Brosig, Alfred. *Rzeźba gotycka 1400–1450*. Poznań: Rolnicza Drukarnia i Księgarnia Nakładowa Fiszer i Majewski, 1928.

Chmarzyński, Gwido. „Ruch Naukowy. Poznań 1936–1938”. *Biuletyn Historii Sztuki* 6, nr 1 (1938): 103–106.

Costa, Teresa Maria. „A Transcultural Approach to Art History through the Lens of Its First International Conferences”. *History of Humanities* 7, nr 2 (2022): 235–250.

Dalbor, Witold. „Nieznane późnogotyckie zabytki rzeźby i malarstwa w Wielkopolsce”. *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury* 3, nr 3 (1934–1935): 238–252.

Dettloff, Szczęsny. „Madonna z Buku”. *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury* 3, nr 4 (1934–1935): 364–374.

Dettloff, Szczęsny. „Muzeum Archidiecezjalne i wystawa wielkopolskiej plastyki gotyckiej”. *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury* 5, nr 1 (1937): 96–98.

Dettloff, Szczęsny. „Ołtarz św. Apolonii w Głuchowie”. *Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk* 10 (1936): 126–127.

Dettloff, Szczęsny. „Ołtarz św. Jana Chrzyciela z Cieszyna”. *Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk* 10 (1936): 127–129.

- Dettloff, Szczęśny. Recenzja *Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV. Jahrhundert*, Michał Walicki. *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury* 3, nr 3 (1934–1935): 264–269.
- Dettloff, Szczęśny. „Trochę gotyckiej rzeźby wielkopolskiej”. *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury* 3, nr 3 (1934–1935): 218–237.
- Dettloff, Szczęśny. „Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie”. *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury* 3, nr 4 (1934–1935): 385–388.
- Dobrowolski, Tadeusz. „Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie”. *Rocznik Krakowski* 26 (1935): 208–230.
- Gieysztor-Miłobędzka, Elżbieta. „Polska Historia Sztuki – jej konserwatyzm i próby jego przewyciężenia”. *Kultura Współczesna* 7, nr 4 (2000): 58–76.
- Grabski, Tadeusz Ignacy. „Muzeum Wielkopolskie pod pieczę dr. Nikodema Pajzderskiego. Skarby nasze muzealne rosną dalej”. W: *Nikodem Pajzderski. Muzealniki – konserwator – historyk sztuki*, redakcja Ewa Siejkowska-Askutja, 209–237. Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2014.
- Heydenreich, Ludwig Heinrich. „Der XIII. Internationale Kongress für Kunstwissenschaft in Stockholm”. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2, nr 6 (1933): 410–414.
- Katalog polskiej sztuki cechowej XIV–XVI w. (rzeźba i malarstwo)*. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1938.
- Labuda, Adam S. „«...eine von sinnvollen Zweckgefühlen erfüllte, herbe und großartige Kolonialkunst...»». Europa Środkowo-Wschodnia w dyskursie historii sztuki”. W: Adam S. Labuda, *Z dziejów historii sztuki. Polska, Niemcy Europa*, 39–67. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje, 2016.
- Labuda, Adam S. „Michała Walickiego i Juliusza Starzyńskiego *Dzieje sztuki polskiej* w II Rzeczypospolitej. Zachód, Polska, Wschód”. *Artium Quaestiones* 19 (2019): 339–365.
- Labuda, Adam S. „Polska historia sztuki i «Ziemie Odzyskane»”. W: Adam S. Labuda, *Z dziejów historii sztuki. Polska, Niemcy Europa*, 69–104. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje, 2016.
- Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930–1939)*. Opracowanie Joanna Sosnowska. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1992.
- Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie wiek XIV–XVI*. Opracowanie Feliks Kopera, Józef Kwiatkowski. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 1929.
- Orsová, Martina. „Návrat k výstave Staré umění na Slovensku v Praze v roku 1937”. *Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave* 19 (2011): 71–87.
- Passini, Michaela. „Manufacturing National Boundaries? The Notion of Style Between Identity Constructions and Spatial Approaches”. *Artl@s Bulletin* 13, nr 2 (2024): 29–38.
- Patała Agnieszka. „Konserwacja w cieniu wojny. Okoliczności, konteksty oraz przebieg prac konserwatorskich i restauratorskich nad polipytkiem z Góry w latach 1938–1943”. *Biuletyn Historii Sztuki* 84, nr 3 (2022), s. 593–626.
- Patała Agnieszka. „Masters without Names in Medieval Silesia: the Master of the Years 1486–1487, the Master of the Gießmannsdorf Polyptych and the Wilhelm Kalteysen von Oche”. *Journal of Art Historiography* 22 (2020): 1–18.
- Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy zorganizowanej przez Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie (kwiecień–maj 1935 roku)*. Opracował dr. Michał Walicki, docent Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa: Instytut Propagandy Sztuki, z zasiłkiem Funduszu Kultury Narodowej, 1935.
- Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog des Ausstellung in Breslau 1926*. Redakcja Heinz Braune, Erich Wiese. Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1929.
- Soćko, Adam. „Kilka uwag o poznańskiej wystawie *Wielkopolskiej Plastyki Gotyckiej* z 1936 roku”. W: *Nikodem Pajzderski. Muzealniki – konserwator – historyk sztuki*, redakcja Ewa Siejkowska-Askutja, 239–258. Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2014.
- Sławska, Aniela. „No i co teraz zrobimy?” *Pamiętnik z pewnej wycieczki*. Poznań: Instytut Historii Sztuki UAM, 2019.
- Výstava Staré umění na Slovensku, 1937*. Praha: Umělecká beseda, 1938.
- Walczak, Marek. „Michał Walicki (1904–1966)”. *Rocznik Historii Sztuki* 35 (2011): 127–136.
- Walicki, Michał. „Po wystawie polskiej sztuki gotyckiej w Instytucie Propagandy Sztuki”. *Nike* 1 (1937): 51–71.
- Walicki, Michał. „Z badań nad problemem narodowości i rozwojem indywidualizmu w malarstwie gotyckim”. *Życie Sztuki* 1 (1934): 67–100.
- Wielkopolska plastyka gotycka. Katalog wystawy zorganizowanej przez koło historyków sztuki studentów Uniwersytetu Poznańskiego w Muzeum Wielkopolskim, maj–czerwiec 1936*. Opracował dr. Gwido Chmarzyński. Poznań: Z zasiłku Funduszu Kultury Narodowej, nakładem Koła Historyków Sztuki Studentów Uniwersytetu Poznańskiego, 1936.
- Wilczyński, Leszek. „Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu w okresie II Rzeczypospolitej”. *Poznańskie Studia Teologiczne* 15 (2003): 191–209.
- Zadrozny, Tadeusz. „Okiem Freya i Grundmanna. O wystawie *Kunstwerke und Kunstdenkmäler im ehemaligen Polen* otwartej w październiku 1939 roku”. *Biuletyn Historii Sztuki* 70, nr 3–4 (2008): 513–540.

The Exhibition "Wielkopolska plastyka gotycka" (1936) Against the Backdrop of Temporary Exhibitions of Medieval Art in the Interwar Period by Patrycja Łobodzińska

The exhibition *Wielkopolska plastyka gotycka* (Gothic Art in Greater Poland) was opened on 28 April 1936 in the front rooms on the first floor of the Greater Poland Museum in Poznań. The initiator of the project, Rev. Prof. Szczesny Dettloff, involved his students, members of the Poznań University Students' Club of Art Historians, in its implementation. Staging such a large museum event required a considerable financial outlay, which, according to extant archival materials, came from various sources: from the local government and the Greater Poland Museum subordinate to it, through the curia and the Archdiocesan Museum in Poznań, to banks. The documents indicate that Archbishop August Hlond expressed his unequivocal support for the project and planned further exhibitions of Gothic art of a regional nature, focused on Gniezno and Bydgoszcz. In the end, however, only the exhibition at the Greater Poland Museum was staged.

The students began their preparations by studying the historical material in the literature on the subject, which at the time was still scarce, and then set off into the field. During their expeditions, they travelled throughout the archdiocese of Poznań and found medieval sculptures and paintings previously unknown to scholarship, which they brought to the Greater Poland Museum. Just before the opening of the exhibition, future art historians cleaned the sculptures, supervised by the museum conservator Paweł Pogowski. Afterwards, 159 of the 209 artefacts brought in were arranged in five rooms in chronological order.

An exhibition of this type had long been awaited, especially by medievalists, although press releases confirm that the general public was no less interested. The prospect of such an exhibition had been discussed already in the 1920s, when the exhibition *Gotik in Österreich* (1926) opened in Vienna, and the *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters* (1926) opened in Breslau (now Wrocław). The two exhibitions reflected a national paradigm that had dominated art history since the middle of the 19th century and were a testimony to the ideological appropriation of medieval art. The exhibition in Vienna was positioned in opposition to the cultural dominance of France; the Breslau one was intended to show that Silesia was not on the artistic periphery, but has long been part of German culture.

Staging a similar project in Poland required a solid foundation in the form of an inventory of art monuments. Before this was started at the official level, art historians travelled around Poland on their own in search of medieval monuments. The result of these efforts was the exhibition *Wystawa obrazów polskiego pochodzenia* (Exhibition of Paintings of Polish Origin) in the Cloth Hall in Cracow in 1929. In the Poznań Province, the inventory work was started by Alfred Brosig, Szczesny Dettloff and Witold Dalbor. Their research was the basis and starting point for the activities of Poznań students in 1936.

The idea for the Poznań exhibition was inspired by the exhibition *Polska sztuka gotycka* (Polish Gothic Art), opened in 1935 at the Institute for Art Propaganda in Warsaw. Its curator was Michał Walicki, whose research focused on the national character of art, its connection with Polishness, and its local variations. Some of

the future organisers of the Poznań exhibition were involved in this project. Several dozen artefacts were borrowed from museums in Greater Poland at that time, and some of them were shown again a year later in Poznań.

The nationwide success of the Warsaw exhibition prompted Prof. Dettloff to organise a similar event on a local scale. The exhibition was the result of an inventory carried out in the late 1920s, the professor's own research methods and interests, and research undertaken by the emergent Poznań community of art historians. It was to be distinguished not only by its regional character, but also by the way it was organised, with the burden falling on young adepts of the discipline. The gathering of medieval artefacts from the archdiocese of Poznań in one space constituted another important step towards compiling the history of medieval art in this region.

The Poznań exhibition, like the one in Warsaw, was methodologically opposed to exhibitions held a decade earlier in German-speaking countries. The exhibition in the capital, which was national in character, sparked a debate among experts and the general public on the "Polishness" of medieval art. The Poznań exhibition, in turn, with its national and regional focus, aimed to showcase the artistic independence of Greater Poland and recognise local works as equal to foreign ones. Despite the presence of nationalist accents in the Polish discourse, their tone was much milder than the clearly superior approach of German art historiography.

BIOGRAPHICAL NOTE

Patrycja Łobodzińska PhD graduated from the Institute of Art History of the Adam Mickiewicz University in Poznań. She is the curator of the Gallery of Medieval Art at the National Museum in Poznań. She has authored the book *Średniowieczne rzeźby z Pomorza Zachodniego w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu* (2023) awarded at the Rev. Prof. Szczęśny Dettloff Competition, and co-authored the exhibition *Powiadacze. Dialog między sztuką współczesną i średniowieczną* (National Museum in Poznań, 2023).

NOTA BIOGRAFICZNA

Patrycja Łobodzińska, doktor historii sztuki, absolwentka Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, kuratorka Galerii Sztuki Średniowiecznej Muzeum Narodowego w Poznaniu. Autorka nagrodzonej w konkursie im. ks. prof. Szczęśnego Dettloffa książki *Średniowieczne rzeźby z Pomorza Zachodniego w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu* (2023), współautorka wystawy *Powiadacze. Dialog między sztuką współczesną i średniowieczną* (Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2023).