

Mrozowski, Przemysław

Aleksander Gieysztor jako badacz i znawca sztuki

Przegląd Historyczny 91/1, 77-92

2000

Artykuł umieszczony jest w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych, tworzonej przez Muzeum Historii Polski w Warszawie w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego.

Artykuł został opracowany do udostępnienia w Internecie dzięki wsparciu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach dofinansowania działalności upowszechniającej naukę.

PRZEMYSŁAW MROZOWSKI
Zamek Królewski
w Warszawie

Aleksander Gieysztor jako badacz i znawca sztuki

Choć Aleksander Gieysztor wśród wielu zajmujących Go dziedzin poznania historycznego cenił sobie bardzo również znajomość historii sztuki, uważał się przede wszystkim za historyka. Trzeba tak sądzić z Jego własnych wypowiedzi, między innymi z wystąpienia wiosną 1992 r. na Międzynarodowym Kongresie Historii Sztuki w Berlinie, które można uznać za próbę podsumowania Jego wieloletnich doświadczeń intelektualnych w obcowaniu z historią sztuki. Już na wstępie swego wystąpienia Gieysztor określił się jako badacz zajmujący się dziejami sztuki z pozycji historyka: „Jeśli historyk waży się dziś na podjęcie trudnego zagadnienia przywołanego tytułem tego wystąpienia — «Sztuka i historia, historia i historycy» — to wynika to z tego, że bardzo go porusza takie podejście do historii sztuki, które zgromadziło nas na tym Kongresie”. Poświęcony on był problemom wymiany artystycznej i dał Gieysztorowi okazję do bardzo wysokiej oceny poznawczego znaczenia faktów artystycznych — doniosłego świadectwa dorobku cywilizacyjnego człowieka: „historyk w żadnym razie nie może pozostawać obojętny wobec sztuki, która w węźle splecionym z inteligencji, uczucia i woli uwięziła świadectwa ludzkiej kreatywności”¹.

Nie ulega wątpliwości, że Aleksander Gieysztor w każdym dziele sztuki, niezależnie od czasu jego powstania, różnorodności formy oraz złożoności funkcji i przesłania ideowego, dostrzegał przede wszystkim wartościowe źródło poznania historycznego, równie dlań ważne, czytelne i wymowne jak narracja dziejopisa, zapiska rocznikarska czy akt prawny. Nie znaczy to jednak, że traktował historię sztuki służebnie — jako naukę tylko wspierającą główny nurt poznania historycznego. Przeciwnie — w pełni uznawał jej suwerenność. Nie uważał jednak, aby możliwe było jej uwolnienie się od związków z historią: „Prawdą jest — mówił w Berlinie — że autonomii sztuki, czy wręcz jej niezawisłości silnie strzeże nie tylko wola artystów, ale też samo misterium tworzenia i techniki jego realizacji oraz szczególne miejsce jakie w systemie wartości zajmuje sztuka — z jej definicjami, które skłonne są sytuować ją poza zasięgiem wpływu czasu, oddzielić od wiedzy od przeszłości — — Jeśli jednak dzieło sztuki dociera do nas poprzez historię sztuki, wiedzę w pełni autonomiczną wśród nauk humanistycznych, istnieje też historia,

¹ A. Gieysztor, *Art et histoire, histoire et historiens* [w:] *Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Berlin, 15.–20. Juli 1992*, Berlin 1993, s. 25.

która chce być globalna, której świadectwo jest analizowane i interpretowane wszechstronnie przez nauki historyczne”².

Za sferę najbardziej owocnego współdziałania historii sztuki i historii uważał Gieysztor ten obszar poznania, który za Janem Białostockim nazwał *contrat social de l'art* — badający genezę dzieła sztuki z perspektywy uwarunkowań społecznych, nie tylko od strony jego funkcji, ale kierujący poznaniem „ku narodzinom dzieła czy faktu artystycznego, narodzinom traktowanym jako odpowiedź na oczekiwania czy potrzeby mniej lub bardziej licznej grupy społecznej lub też jednostki. — — W tej to płaszczyźnie wchodzi w grę badanie przesłań symbolicznych, których nosicielami mogą być artyści, wyzwani jakie są im powierzane i odpowiedzi, których udzielają poprzez swoje wybory artystyczne i środki, jakimi dysponują. Badania socjohistoryczne i poszukiwania ikonograficzne odsłaniają funkcję pierwotną dzieła sztuki, tę, jaką pełniło ono w środowisku współczesnym swemu powstaniu. Funkcje wtórne pojawiają się i nawarstwiają z biegiem lat i stuleci, wypierając lub pomniejszając pierwotne na rzecz innych, przede wszystkim estetycznych — — do których dodać tu należy wiek i rzadkość, wpływające na percepcję dzieła sztuki jako obiektu muzealnego, jako zabytku historycznego, jako symbolu”³.

Funkcje estetyczne dzieła sytuował więc Gieysztor w tej hierarchii na drugim planie, ale choć sztuka interesowała go najżywiej w jej przesłaniu ideowym i aspekcie społecznym, potrafił jak niewielu badaczy dostrzec, ocenić i docenić piękno form właściwych najrozmaitszym tworom ludzkiego rękodzieła. Był obdarzony wrażliwością estetyczną, ugruntowaną niespotykaną erudycją artystyczną — znajomością i pamięcią dzieł najwybitniejszych i ich największych kolekcji. W swych pracach Gieysztor nie zagłębiał się jednak w zagadnienia formalne, nie stawiał przed sobą jako problemów badawczych tych kwestii, które stanowią jedno z podstawowych zadań historii sztuki: dochodzenia poprzez analizę formy do datowania dzieła, do jego genezy artystycznej, prób ustalania jego autorstwa, oceny innowacyjności czy miejsca w łańcuchu relacji stylowych. Pole zainteresowań Gieyszтора usytuowane było na poziomie wszechstronnej interpretacji faktów artystycznych, skupiając się przede wszystkim na relacjach między dziełem sztuki a społeczeństwem.

Wizja historii globalnej, wyznaczającej tak ważne miejsce zabytkom sztuki w procesie dochodzenia do pełnego obrazu przeszłości, a tym samym — historii sztuki wśród nauk humanistycznych, zarysowała się jednak wyraźniej dopiero po drugiej wojnie światowej, skryształizowała zaś jako zagadnienie pierwszoplanowe jeszcze później. Tymczasem zainteresowania Gieyszтора historią sztuki sięgają czasów znacznie wcześniejszych — lat jego studiów na Uniwersytecie Warszawskim, świadcząc tym samym o jego indywidualnym wyborze i zaciekawieniu zabytkiem jako ważnym elementem historycznego poznania. W wywiadzie udzielonym w 1986 r. Marii Koczerskiej, na pytanie o studia uniwersyteckie Gieysztor odpowiedział: „Mój pobyt na historii sztuki był dość krótki, chociaż rzeczywiście uczęszczałem na proseminarium Zygmunta Batowskiego, a także na ćwiczenia z historii sztuki średniowiecznej Michała Walickiego. Studia podwójne, historii i historii sztuki okazały się dla mnie w praktyce jednak trudne do połączenia. Po prostu historia znacznie bardziej mnie zafascy-

² Ibidem, s. 27.

³ Ibidem, s. 27–28.

nowała. Niemniej w czasie studiów i potem zawsze starałem się być stale w kontakcie z zabytkiem”⁴.

Związki z historią sztuki, zainicjowane w latach studiów uniwersyteckich okazały się trwałe. Zaowocowały już w latach powojennych podjęciem 1 lipca 1945 pracy w Instytucie Sztuki i Inwentaryzacji Zabytków, powołanym wówczas do życia przy Ministerstwie Kultury. Nie był to bynajmniej wybór wynikający z braku innych możliwości. Choć już w październiku tego samego roku Gieysztor objął stanowisko adiunkta na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego, nadal uczestniczył w realizacji zadań Instytutu Sztuki i działaniach podejmowanych przez środowisko, angażując się także w prace organizacyjne. Jeszcze na przełomie sierpnia i września 1945 r. wziął udział w pierwszej po wojnie Konferencji Historyków Sztuki i Kultury w Krakowie, której obrady zadokumentował bardzo sumiennym sprawozdaniem⁵. Wśród głównych zadań postawionych wówczas przed środowiskiem znalazła się sprawa przeprowadzenia i opublikowania inwentaryzacji zabytków oraz przygotowania seryjnej edycji źródeł pisanych do dziejów sztuki polskiej. Gieysztor opracował program mający służyć realizacji tego drugiego zadania, o którego celowości decydowała w jego przekonaniu potrzeba szerszego wychodzenia w badaniach nad sztuką poza zagadnienia estetyczno-formalne i uwzględniania także kultury artystycznej, co pojmował jako „zespół wartości wynikających z oddziaływania sztuki na społeczeństwo”⁶. Dążenie do odnowienia metod badawczych, do całościowego oglądu zjawisk historycznych, cechowało już wówczas postawę Gieysztora⁷. Program edycji źródeł zakładał przeprowadzenie gruntownej kwerendy i ich szybkie, niskonakładowe publikowanie, bez aparatu krytycznego, w trzech zespołach tematycznych: twórca, mecenat artystyczny i obrót dziełami sztuki⁸. Niestety, te ambitnie zarysowane zamierzenia doczekały się tylko bardzo wrywkowego urzeczywistnienia. Przed Gieysztoorem stały niebawem inne, bardzo poważne zadania, nie zajmował się więc wydawaniem źródeł. Jego późniejsze publikacje świadczą jednak, że z uwagą śledził działania podejmowane w tym zakresie⁹.

Z całą pewnością ważnym doświadczeniem badawczym, które w dużym stopniu pogłębiło zainteresowania Gieysztora problematyką artystyczną, było poprowadzenie przezeń badań nad początkami państwa polskiego. Zadanie takie, w perspektywie zbliżającego się milenium, postawili sobie polscy historycy jeszcze w 1948 r. Gieysztor opracował program tych badań. Zakładał on daleko idącą współpracę archeologów, historyków i przedstawicieli innych dyscyplin, skoncentrowaną na kompleksowo poprowadzonych

⁴ *Nauka jako służba. W 70-lecie urodzin i 50-lecie pracy naukowej prof. Aleksandra Gieyszтора*, „Kronika Warszawy” t. LXIII–LXIV, 1985 (wyd. 1986), nr 3–4, s. 122.

⁵ A. Gieysztor, *Ogólnopolska Konferencja Historyków Sztuki w Krakowie 29 VIII–1 IX 1945 r.*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” t. VIII, 1946, s. 128–131.

⁶ Idem, *Stan, potrzeby i plan wydawnictw źródeł pisanych do dziejów sztuki w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” t. VIII, 1946, s. 36.

⁷ Świadczy o tym krytyczne omówienie pracy C. Morazé, *Trois essais sur histoire et culture* — PH t. XXXVIII, 1948, s. 413–415.

⁸ A. Gieysztor, *Stan, potrzeby*, s. 41–47.

⁹ Świadczy o tym recenzja opartej na źródłach pracy T. Mańkowskiego, *Dzieje wnętrz wawelskich* (KH t. LIX, 1952, s. 146–147), czy edycji przygotowanej przez O. Łaszczyską rachunków wawelskich z 1535 r. — KHKM t. II, 1954, s. 257.

badaniach w najważniejszych centrach państwa wczesnopiastowskiego, wyznaczonych na podstawie źródeł pisanych. Właśnie skupienie uwagi na wybranych celach miało umożliwić sformowanie całościowego obrazu dziejów i kultury Polski u progu jej państwowości¹⁰.

Zreferowany przez Gieysztorą program został bardzo wysoko oceniony przez uczonych. Michał Walicki dostrzegł w nim zarys nowej szkoły badawczej¹¹, zaś osoba Autora nadawała mu rangę „największego planowego przedsięwzięcia w zakresie badań humanistycznych”¹². W interdyscyplinarnym podejściu do jasno zdefiniowanych celów badawczych Gieysztor był w istocie nowatorski. Postulował powołanie wyodrębnionej organizacyjnie placówki koordynującej badania. Wychodząc naprzeciw tym oczekiwaniom, powierzono mu Kierownictwo Badań nad Początkami Państwa Polskiego, które sprawował do 1952 r., a następnie, jako wicedyrektor Instytutu Historii Kultury Materialnej PAN, do roku 1955. Rzecz jasna w realizacji programu rolę pierwszoplanową odgrywać miały badania archeologiczne, ale ważny był udział reprezentantów innych dyscyplin, także historii sztuki, przed którą, w miarę odsłaniania nowych relikwów wczesnośrednio-wiecznej kultury artystycznej, przybierało zadań.

W ich rozwiązywaniu uczestniczył również Aleksander Gieysztor, od lutego 1948 r. Sekretarz Generalny Związku Historyków Sztuki i Kultury. Kilka opublikowanych w tym czasie recenzji, omawiających m.in. obcojęzyczne prace poświęcone wpływowi ustawodawstwa cysterskiego i dominikańskiego na architekturę tych zakonów, dowodzi zainteresowania, z jakim Gieysztor śledził literaturę z dziedziny historii sztuki, zaś wnikliwość jego opinii to świadectwo dobrej orientacji w problematyce artystycznej¹³, podobnie zresztą jak kilka drobniejszych rozpraw zamieszczonych jako hasła w „Słowniku historycznym sztuk plastycznych” oraz „Słowniku starożytności słowiańskich”¹⁴.

Zaangażowanie Gieysztorą w badania milenijne zaowocowało także kilkoma obszerniejszymi opracowaniami, poruszającymi ważne zagadnienia kultury artystycznej. Do najbardziej doniosłych publikacji w polskiej mediewistyce lat pięćdziesiątych należy zaliczyć przygotowaną pod kierunkiem Michała Walickiego zbiorową monografię świetnego dzieła polskiego romanizmu — Drzwi Gnieźnieńskich. Wśród autorów tego opracowania znalazł się także Aleksander Gieysztor, a jego artykuł — „Drzwi Gnieźnieńskie jako wyraz polskiej świadomości narodowej” — urzeka sugestywnością interpretacji programu ideowego tego dostojnego zabytku. Poprowadzona przez Gieysztorą analiza dzieła potraktowana została jako droga prowadząca „do trudnej, czasami w inny sposób niedostępnej sfery świadomości społecznej”, zmierzająca do „rozważenia tych składników zamysłu autorskiego Drzwi”, które pozwalały odsłonić „zawartą w ich scenach miarę świadomego

¹⁰ A. Gieysztor, *Polskie millenium. Z zagadnień współpracy historii i archeologii wczesnodziejowej*, PH t. XXXVIII, 1948, s. 391–406.

¹¹ Głos w dyskusji wokół przedstawionego przez Gieysztorą programu — PH t. XXXVIII, 1948, s. 408.

¹² A. Gieysztor, *Program prac nad początkami państwa polskiego*, „Ochrona Zabytków” t. II, 1949, s. 145.

¹³ Idem, *Cisterciensia*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” t. XI, 1946, s. 368–374; ibidem (s. 154–157) zamieszczona recenzja pracy G. M e e r s s e m a n a o ustawodawstwie i architekturze dominikańskiej.

¹⁴ Poświęcone były one także zagadnieniom związanym z kulturą artystyczną, np. *Ikonoklazm* [w:] *Słownik historyczny sztuk plastycznych. Zeszyt dyskusyjny*, Warszawa 1951, szp. 41–45, czy też *Ewangeliarz z Cividale* [w:] *Słownik starożytności słowiańskich. Zeszyt dyskusyjny*, Wrocław 1953, s. 33 (potem także w edycji właściwej z 1961 r.).

poczucia polskości¹⁵. Gieysztor nie wątpił bowiem, że większość elementów kształtujących w Polsce poczucie więzi narodowej istniała, w różnych wymiarach, już w XII w. Dostrzegł tedy w scenach rozmieszczonych na Drzwiach program skierowany do szerokiego grona odbiorców: „Každy mógł je odczytać wedle swych umiejętności odczuwania i wynieść to, co zamierzali dla každyego z widzów autorzy scenariusza. Kogóż mieli oni na myśli, układając Wulgatę z żywotów literackich i ustnej tradycji? Zapewne wszystkich wiernych w szerokiej skali społecznej”. Wystawienie Drzwi umacniało ich poczucie więzi: „Nastąpiło wykorzystanie fragmentu historii krajowej do celów dydaktycznych. — — Jednocześnie te właśnie bliskie Polsce w swej przeważającej części sprawy doznały monumentalizacji, nabrały magicznej wagi, przeszły w świętość taką, jak ją ówczesnie pojmowano¹⁶. Dzieło zrodziła, zdaniem Gieysztora, potrzebna społeczna, którą łączył z ożywieniem kultu św. Wojciecha i wzmogoną ekspansją misyjną władców polskich i Kościoła, skierowaną na Prusy. Pozwoliło mu to na datowanie fundacji na lata 1170–1180. Dostrzegł też w programie Drzwi „ślady bardziej wyraźnego zamówienia”. Czytelną dlań wskazówką był tu „swoisty monarchizm upostaciowiony w scenach z władcami na majestacie, wprawdzie obcymi, ale sprawującymi funkcje typowe i zrozumiałe, a przede wszystkim w scenach z Bolesławem Chrobrym, którego legenda znalazła tu po Gallu znakomite poświadczenie¹⁷. Ekspozowanie wątku władzy uznał Gieysztor za ewokację udziału w fundacji księcia Mieszka III. Jednocześnie jednak podkreślał, że wyobrażona na Drzwiach legenda Wojciechowa zapewniła także Kościołowi zrównoważony udział w hierarchii wartości, nie obeszła się bowiem bez sceny napominania księcia przez biskupa, co zdaje się wskazywać na ważną rolę arcybiskupa, najpewniej Zdziszka–Zdzisława, w realizacji dzieła: „W ich otoczeniu zrodziło się poczucie konieczności wypowiedzenia w możliwie wspaniałym kształcie eposu «najświetniejszego Polaków patrona», włączenia do tej opowieści wątków aktualnych i najbliższych, wykazania w języku dostępnym dla každyego, acz w różnym stopniu, że sprawy polskie drugiej połowy XII wieku mają bogaty i czcigodny rodowód¹⁸. Nic bardziej wnikliwego o okolicznościach fundacji Drzwi nie dało się napisać od czasu pracy Gieysztora.

O Drzwiach Gnieźnieńskich pisał Gieysztor raz jeszcze, jako znawca epigrafiki, w związku z odkryciem w 1955 r. fragmentów inskrypcji na ich obramieniu. Gruntowna analiza lepiej zachowanych partii napisu, uzupełniona o mistrzowską interpretację i rekonstrukcję części zachowanych słabo, nie doprowadziła wprawdzie do definitywnego ustalenia lekcji, pozwoliła jednak na uznanie inskrypcji za sygnaturę, analogiczną do ujawnionej jeszcze w XIX w., rozmieszczonej wokół lewej antaby: *Petrus Liutinus me fecit*¹⁹. Skąd pochodził Piotr, jakie dzieła wykonał zanim sporządził Drzwi w Gnieźnie — na te pytania nauka nie znalazła dotąd odpowiedzi.

Po latach, gdy do katedry płockiej wracały, wprawdzie tylko pod postacią kopii, jeszcze jedne monumentalne drzwi z brązu, jakimi ubogaciła Polskę epoka romańska,

¹⁵ A. Gieysztor, *Drzwi Gnieźnieńskie jako wyraz polskiej świadomości narodowościowej w XII wieku* [w:] *Drzwi Gnieźnieńskie*, pod red. M. Walickiego, t. I, Wrocław 1956, s. 1–2.

¹⁶ *Ibidem*, s. 5–6.

¹⁷ *Ibidem*, s. 14.

¹⁸ *Ibidem*, s. 18.

¹⁹ A. Gieysztor, *O napisach na Drzwiach Gnieźnieńskich* [w:] *Drzwi Gnieźnieńskie* t. II, Wrocław 1959, s. 415–420.

także i one stały się dla Gieysztora wezwaniem do trudu odczytania ich artystycznego i ideowego przesłania. Gieysztor osadził tę lekturę w perspektywie przywołującej znaczenie języka symboli: „Ludzie czasu osnutego wokół XII stulecia — — przeżywali głęboko symbolikę łączącą ich z tym co niewidzialne i dalekie. Wyrażane słowem i zapisem w plastyce i muzyce znaki te służyły wspólnocie myśli i odczuć sięgających — — w stronę struktur myślenia najtrwalszych tu na ziemi i w perspektywie transcendentnej”²⁰. Niewielka rozmiarami rozprawa o Drzwiach Płockich to jeden z najlepszych przykładów umiejętności odczytywania tego języka — nasycona bogactwem informacji, które układają się w klarowny wywód, prowadzony od wyjaśnienia symboliki wejścia, przez wyłożenie tematów poszczególnych przedstawień, po zwrócenie uwagi na pomysł „ujęcia wszystkiego — — w wieloboczne obramienia pionowe i poziome zdobione niekończącą się wicią roślinną — — w wieloboczne obramienia pionowe i poziome zdobione niekończącą się wicią roślinną — — Naturze symbolizowanej tym skrótem — — przypadła więc misja przypisywana jej przez prokreację, odnawianie i kontynuację życia”²¹.

Bez wchodzenia w szczególności analizy ikonograficznej, Gieysztor odsłonił złożoność programu: „Z tego co z Drzwi Płockich dziś promieniuje, odczytujemy przecież, że nie były one obrazowym wykładem dla maluczkich”; z dzieła bowiem „czytamy mądrości humanizmu romańskiego kierowane do bardzo świątłych widzów tego monumentalnego dramatu”. Składał się nań „powikłany dialog wątków ze Starego i Nowego Testamentu”, upleciony na osnowie interpretacji chrystologicznej wejścia, dopełniony komentarzem z inskrypcji, który „jakby zaklinał w słowo pisane treści wielkich zdarzeń chrześcijańskich”, oraz wątkami pobocznymi, które „wzbogacają ponad miarę zawartość ideową dzieła”, a niekiedy „umykają nam ze swoją symboliką w świat myśli humanistycznej XII w., skąd trzeba będzie je przywołać”²². Późniejsze, już bardziej szczegółowe próby odczytania programu Drzwi poszły w tym kierunku²³, potwierdzając opinię Gieysztora, iż ta „gęsta, przegęszczona, na pozór przegadana materia zawiera cechy świadomie skomplikowanego zamiaru. Tkwiła w nim wola, aby przemówić czerpiąc słowo z wielu zakresów tematycznych, do kręgu ludzi wysokiej kultury, którzy by umieli czytać znaki na ziemi i na niebie — — Takim był bez wątpienia świątły krąg płocki”²⁴.

Millennium chrztu Mieszka I, obchodzone jako tysiąclecie państwa polskiego, stawiało przed historykami wszystkich specjalności wyzwanie do bilansowania prowadzonych od lat na szeroką skalę badań. Wśród licznych prac Aleksandra Gieysztora związanych z millennium, znalazły się także syntezы poświęcone sztuce i kulturze artystycznej Polski pradziejowej i wczesnopiastowskiej. Zainteresowania te wynikały również z innych powodów — z udziału Gieysztora w przygotowaniu pierwszego tomu wielkiej panoramy „Dziejów sztuki polskiej”, opracowywanego według koncepcji i pod kierunkiem Michała Walickiego. Ogromną zasługą Gieysztora było podjęcie się redakcji tomu i doprowadzenie do wydania tej monumentalnej edycji po śmierci Walickiego 22 sierpnia 1966. Gieysztor, choć uznawany za oczywistego sukcesora Walickiego, od początku bowiem był współ-

²⁰ A. Gieysztor, *Przed portalem katedry [w:] Romańskie Drzwi Płockie. 1154 — ok. 1430–1982*, pod red. J. Chojnackiego, Płock 1983, s. 7.

²¹ Ibidem, s. 9.

²² Ibidem, s. 9.

²³ R. Knapieński, *Credo Apostolorum w romańskich Drzwiach Płockich*, Płock 1992.

²⁴ A. Gieysztor, *Przed portalem*, s. 11.

autorem i współredaktorem dzieła, stanął przed niełatwym zadaniem. Materiały pozostawione przez Walickiego, choć zaawansowane, były w znacznym stopniu rozproszone; wymagały uzupełnienia i przeredagowania, podobnie jak uzupełnienia wymagała część katalogowa i ilustracyjna publikacji²⁵. W pracach nad sfinalizowaniem tomu Gieysztora wspierało grono historyków sztuki: Jerzy Pietrusiński, sekretarz redakcji, Maria Pietrusińska, autorka części katalogowo-bibliograficznej, a także Teresa Mroczko, Zofia Rozanow, Paulina Ratkowska oraz historycy — Tadeusz Lalik, Stefan K. Kuczyński. Ostateczny kształt dzieła zależał wszakże od starań Gieysztora, który skrył swoje nazwisko w nocy redakcyjnej na odwrocie strony tytułowej, wysuwając na plan pierwszy zasługę Michała Walickiego. Zasługę niekwestionowaną, którą dziś wszakże inicjator tomu może dzielić z kontynuatorem, który doprowadził prace do końca.

W zamierzeniu autorów, od wcześniejszych opracowań dzieło to miało odróżniać „szersze uwzględnienie kultury artystycznej na ziemiach polskich przed powstaniem państwa oraz pełniejsze powiązanie jej zjawisk z dziejami kultury społecznej, materialnej i psychicznej, z jakich wyrastała”²⁶. Inspiracja Gieysztora w takim zarysowaniu programu wydaje się czytelna. Gieysztorowi też przypadły do opracowania dwa ważne rozdziały wprowadzające w problematykę sztuki przedromańskiej i romańskiej: omówienie kultury artystycznej Polski przedpaństwowej oraz budownictwa grodowego wraz z rozwojem urbanistyki po wiek XIII.

Było to zadanie niełatwe, wymagało bowiem, aby z wrywkowych wyników badań archeologicznych, odsłaniających przede wszystkim zasoby zabytków kultury materialnej, przedstawić panoramę obejmującą problematykę artystyczną i potrzeby estetyczne społeczności zamieszkujących ziemie Polski przed jej wejściem w bezpośrednią sferę oddziaływania cywilizacji śródziemnomorskiej. Gieysztor przygotowywał tę syntezę bardzo starannie — na kilka lat przed jej opublikowaniem w „Dziejach sztuki polskiej” podstawowe zagadnienia zarysował w artykule zamieszczonym w „Kwartalniku Historycznym”²⁷. Tę złożoną problematykę usystematyzował postawieniem pytania o źródła kultury artystycznej polskiego średniowiecza — „jak dalece korzystało ono z dorobku narosłego w zakresie sztuki w ciągu wielu stuleci miejscowego rozwoju kulturalnego?”²⁸ Omówienie spuścizny dwóch epok poprzedzających dobę wczesnodziejową, okresu wpływów rzymskich i wcześniejszego — oddziaływań celtyckich, zamknął Gieysztor wnioskiem, iż „spadek po kulturze starożytnej był w zakresie sztuki najpewniej dziedzictwem nie podjętym”²⁹. Trudniejsza do oceny okazała się natomiast sztuka wczesnodziejowa, ujęta periodycznie w trzy etapy: od VII do pierwszych dziesięcioleci X w., jej rozkwit w stuleciach X i XI, wreszcie schyłek — aż do zastąpienia rzemiosła „podgrodziowego” twórczością cechową. Odkrywane przez archeologów przedmioty wczesnodziejowej kultury material-

²⁵ Za informacje o udziale prof. Gieysztora w przygotowaniu I tomu *Dziejów sztuki polskiej* autor wdzięczny jest dr. Jerzemu Pietrusińskiemu z Instytutu Sztuki PAN.

²⁶ A. Gieysztor, *Wstęp* [w:] *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku*, pod red. M. Walickiego, t. I, Warszawa 1971, s. 17.

²⁷ Idem, *Podstawy rodzimej kultury artystycznej w Polsce wczesnośredniowiecznej*, KH t. LXX, 1963, s. 583–597.

²⁸ Idem, *Kultura artystyczna przed powstaniem państwa polskiego i jej rozwój w osiedlach wczesnomiejskich* [w:] *Sztuka polska*, s. 22.

²⁹ Ibidem, s. 30.

nej „zadziwiły bogactwem form, mistrzostwem technicznym, a także ujawnionymi pokładami codziennych potrzeb estetycznych”, prowokując niektórych uczonych do stawiania pytania: „Czy nie jest to sztuka płynąca z głębin Słowiańszczyzny starożytnej, sprzed uderzenia w nią wpływów obcych?”. Rozstrzygając tę kwestię, Gieysztor zwrócił przede wszystkim uwagę na odmienne mechanizmy społeczne determinujące rozwój kultury materialnej i artystycznej: „osiągnięcia praktyczne w rozwiązywaniu pytań technicznych istotnie w niejednym szczególe — — nawiązują do tej wiedzy konkretnie, jaką dysponował człowiek w Polsce X i XI w. — — Ale czy inna sfera życia, inna dziedzina świadomych i podświadomych potrzeb człowieka podlega tej samej zasadzie? Ta, do której należy sztuka i religia — — marzenia i upodobania, lęki i pragnienia — — zamykane w mitologii słowną i obrazowanie plastyczne i komunikowane tą drogą współczesnym, czasem i potomnym. Czyż nie wiąże się ona — — przy całej swej oczywistej autonomii — — ściślej niż narzędzia produkcji z każdą kolejną fazą życia społecznego w czasie i przestrzeni?”³⁰ Gieysztor dostrzegał wprawdzie pewne wartości estetyczne „owej geometrycznej, lecz niezorganizowanej ornamentyki”, która cechowała wyroby rzemiosła sprzed X w., ale znamiona przełomu odnalazł dopiero w tych twórcach rękodzieła, które uformowały potrzeby społeczeństwa wychodzącego ze struktur wspólnoty terytorialnej ku nowym formom współżycia, zorganizowanym w ramach organizacji państwowych. Wprawdzie przypuszczał, iż „Słowianom wczesnośredniowiecznym nie była obca obrazowość wyższego rzędu — — ujawniana w kształtowanej ręką ludzką bryle człękkształtnej, mającej zamykać w sobie siły sakralne”, wątpił jednak w dłuższe tradycje sztuki przedstawieniowej: „jej potrzeba społeczna wydaje się rodzić wraz z innymi oznakami nowego życia i nowego ustroju społecznego, w którym hierarchii ludzkiej powinna była odpowiadać nadnaturalna”³¹. Bilansując osiągnięcia kultury artystycznej wczesnego średniowiecza, Gieysztor zwracał uwagę na moment przełomu: „Ze skromnych przed X w. zaczątków, sztuka ta osiągnęła uczestnictwo w szerokiej strefie pulsowania wymiany bałtyckiej”³².

Zainteresowania Gieysztor problematyką urbanistyczną, wprawdzie skupiające się wcześniej na przeszłości Mazowsza i Warszawy, pozwoliły w drugim Jego artykule z tomu otwierającego serię „Dziejów sztuki polskiej”, na zarysowanie szerokiej panoramy osiągnięć wcześniejszego średniowiecza polskiego w zakresie zagospodarowania przestrzennego. Podkreślał, że zakładane w monumentalnej skali osiedla to przed połową X w. „najwybitniejsze dzieła rąk ludzkich na naszych ziemiach”, których konstrukcje „osiągnęły mistrzostwo doceniane przez obcych”³³. Ich formalną klasyfikację dopełnił analizą układu wewnętrznego osiedli, zarysowanego w kontekście ich funkcji społecznych. Miały one decydujący wpływ na dwuczłonowy układ grodów — „zasadę rozplanowania wczesnej urbanistyki polskiej”³⁴. Gieysztor nie pominął też wyrazu artystycznego budownictwa grodowego: „Estetyka tej architektury leżała w sile jej funkcjonalnego oddziaływania na widza i użytkownika”. Grody „gęsto, lecz nie bez planu zabudowane niewielkimi doma-

³⁰ A. Gieysztor, *Podstawy rodzimej*, s. 586–587.

³¹ Idem, *Kultura artystyczna*, s. 34–35.

³² Ibidem, s. 53.

³³ A. Gieysztor, *Najstarsze grody przed X wiekiem. Układ urbanistyczny w wiekach X–XII i początki jego przebudowy w wieku XIII* [w:] *Sztuka polska*, s. 58.

³⁴ Ibidem, s. 60.

mi”, w niewielkim stopniu uzupełniane budynkami murowanymi, dominowały w krajobrazie Polski aż po wiek XIII — czas wielkiej reformy urbanistycznej. Gieysztor wyróżnił jej dwa etapy: przejściowy, charakteryzujący się rozwiązaniami prostymi, o wydłużonych placach targowych, i drugi, wykształcony w ciągu XIII w. — skupiający ludność w osiedlach „o zabudowie zwartej, o regularnym planie ulic, z dość dużym czworokątnym rynkiem”³⁵. Jasno zarysowana charakterystyka elementów określających ramy przestrzenne życia społecznego i artystycznego Polski wczesnodziejowej była ważnym udziałem wniesionym przez Gieysztora w panoramę dziejów sztuki tego okresu.

Po śmierci Michała Walickiego Aleksander Gieysztor podjął się nie tylko poprowadzenia prac nad ukończeniem „Sztuki polskiej przedromańskiej i romańskiej”. Przejął na siebie także zobowiązania akademickie zmarłego uczonego, otwierając przed doktorantami Walickiego swoje seminarium. Przed historykami sztuki pojawiła się możliwość uczestnictwa w dyskusjach wokół problemów, które odsłaniały mediewistyczne nowe perspektywy. Ale także historycy mogli немало skorzystać z obecności na seminariach swych kolegów zajmujących się sztuką, choćby ze względu na poznanie celów i metod badawczych, otwierających drogę do bogactwa informacji, jakie do historycznego poznania mogą wносить źródła artystyczne. Wprowadzenie na seminarium doktorantów Walickiego zapoczątkowało tradycję: wielu odtąd historyków sztuki — także piszący te słowa — zyskało w Aleksandrze Gieysztorze inicjatora, promotora i życzliwego adiustatora swych prac naukowych.

Do książki dedykowanej Michałowi Walickiemu w sześćdziesiątą rocznicę urodzin, złożył Gieysztor niewielką rozprawę metodycznie bliską historii sztuki, poświęconą studziennie z rzymskiego kościoła S. Bartolomeo all’Isola — „najstarszego zabytku plastycznego, znaczącego wejście naszych dziejów do historii powszechnej”³⁶. Przypominał w niej najstarsze dzieje tej świątyni, wzniesionej w 999 r. ku czci św. Wojciecha z fundacji cesarza Ottona III i opatrzonej wówczas także relikwiami św. Pawła z Noli i św. Bartłomieja, których imiona z czasem przyćmiły pamięć pierwotnego wezwania. Do dyskusji nad datowaniem zachowanej w kościele marmurowej studzienki opatrzonej wizerunkami Chrystusa, cesarza oraz pary świętych — zapewne Bartłomieja i młodocianego arcybiskupa — Gieysztor włączył się, wnosząc argumenty natury historycznej, ikonograficznej i artystycznej na rzecz tezy o ottońskim rodowodzie studzienki, a w konsekwencji — na rzecz indentyfikacji postaci *in pontificalibus* ze św. Wojciechem. W wywodzie tym rola rozstrzygająca przypadła przesłankom artystycznym — Gieysztor zwrócił bowiem uwagę na zarysowane w „północnych Włoszech widoki osadzenia naszego zabytku około 1000 r.” na te analogie, które rzeczywiście stanowią „bliski kontekst naszego zabytku — naczynia i dyptyki z kości słoniowej. Ujawniają one niejedyn rys bliski w traktowaniu postaci i ich oprawy ornamentacyjnej ze studzienką rzymską”³⁷. Relacje te, a także przesłanki ikonograficzne i okoliczności historyczne przemawiały zdaniem Gieysztora za ottońską fundacją studzienki i jej związkiem z kultem św. Wojciecha, którego byłaby najstarszym świadectwem ikonograficznym.

³⁵ Ibidem, s. 67.

³⁶ A. Gieysztor, *Rzymska studzienka ze świętym Wojciechem z roku ok. 1000* [w:] *Sztuka i historia. Księga pamiątkowa ku czci profesora Michała Walickiego*, Warszawa 1966, s. 22–29, tu s. 28.

³⁷ Ibidem, s. 27.

Erudycyjna interpretacja skąpych zapisek źródłowych w artykule „Bamberg a Polska”, pozwoliła Gieysztorowi z kolei rzucić snop światła na słabo rozpoznane aspekty wymiany artystycznej między Polską a Niemcami w XI w.³⁸ Wymiany nie do końca jednostronnej, jeśli zważyć przypomniane dary przesyłane przez władców Polski na Zachód. Analiza zapiski nekrologicznej Mieszka II z bamberskiego opactwa na Michelsbergu pozwoliła wszakże tylko na podkreślenie roli Polski jako ewentualnego reeksportera wyrobów luksusowych ze Wschodu. Dalej natomiast poszła interpretacja wzmianki o gotowiźnie przesłanej z Polski, która posłużyć miała do sfinansowania 24 posągów w chórze michelsberskiego kościoła. Artystyczna erudycja Gieysztor przybliżyła też realność daru przekazanego katedrze bamberskiej przez Władysława Hermana — owych wykupionych przez księcia *cruces auree scilicet rotonde*, których zwrot zaowocował najstarszym z zachowanych dyplomów, jakie wyszły z kancelarii władców Polski. Artykuł zamknęło omówienie trzech podobizn Ottona, związanego z polskim dworem biskupa bamberskiego, z czasem kanonizowanego jako apostoł Pomorza. Ujawniły one nie tylko głęboką znajomość kategorii średniowiecznego portretowania, ale też wnikliwość umożliwiającą niemal ikonologiczną interpretację jednego z wizerunków.

Gieysztora niewątpliwie bardzo zajmował fenomen podobizny średniowiecznej. Dołożył starań, aby opublikować po śmierci Walickiego napisaną pod jego kierunkiem pracę magisterską Ewy Łomnickiej — Żakowskiej, poświęconą wizerunkom donatorów w polskim malarstwie gotyckim³⁹. W końcu lat siedemdziesiątych skomentował też świetnym esejem porywające *teatrum* narodowych dziejów — obraz długiego szeregu pokoleń zaprezentowanych na wystawie Marka Rostworowskiego „Polaków portret własny”. Zbiorowy portret poświęcony wizerunkowi Polaka średniowiecznego skreślił Gieysztor, sięgając po opinie dziejopisów, ale opatrzył także celnymi uwagami o samych podobiznach: „Jak na siebie patrzyli książęta i jaki obraz chcieli przekazywać współczesnym, odpowiedzi udzielają ich monety i ich pieczęcie. Jeśli pierwsze zadawały się przeważnie znakiem symbolicznym — — to sfragistykę cechuje większa dbałość o wyobrażenie figuralne władcy — — Oddziaływało ono na widzów jako uprzytomnienie majestatu. Jeżeli nie wszyscy potrafili lub musieli odczytać szczegóły stroju i uzbrojenia, insygniów i emblematów — — to na pewno spływało tędy na odbiorców dokumentu monarszego mocne przekonanie o autorytecie zwierzchności, o dzielnej, rycerskiej lub majestatycznej, sędziowskiej postaci księcia”⁴⁰. Spojrzenie na podobiznę średniowieczną zgodnie z intencjami tych, dla których wyobrażenia tego rodzaju powstawały, to jedyna droga do odczytania ich przesłania. W tej perspektywie Gieysztor sytuował także nagrobki — w nich ujawniała się „samowiedza książąt i królów polskich, którzy potomnym umyślili przekazywać własne hieratyczne obrazy rzeźbiarskie na tumbach”, mające utwierdzać „naczelne ich miejsce w rządzie wartości doczesnych”. Obfitość z kolei wizerunków, jakimi w Polsce późne średniowiecze napełniło dzieła malarstwa tablicowego, książkowego i ściennego także znalazła celne tu podsumowanie: „Przedstawiają one głównie fundatorów adorują-

³⁸ A. Gieysztor, *Bamberg i Polska w XI i XII wieku*, SŻr. t. XV, 1970 (druk: 1971), s. 71–83.

³⁹ E. Łomnicka-Żakowska, *Początki portretu polskiego. Adoranci w polskim malarstwie tablicowym, miniaturowym i ściennym w wieku XV i pierwszych dziesięcioleciach wieku XVI*, SŻr. t. XIV, 1969, s. 13–34, cf. przyp. 1.

⁴⁰ A. Gieysztor, *Polski homo medievalis w oczach własnych [w:] Polaków portret własny*, Kraków 1979, s. 22.

cych osoby święte — — Przemawiają postawą i ubiorem, oznakami, herbem, najmniej własną twarzą”⁴¹.

Począwszy od 1971 r. historia sztuki, a w istocie jeden jej zabytek — Zamek warszawski — zajął miejsce pierwszoplanowe w zainteresowaniach i pracy Aleksandra Gieyszтора. Ale zainteresowania te nie zrodziły się z pamiętnej decyzji komunistycznych władz państwowych i z powołania Obywatelskiego Komitetu Odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie, do którego Prezydium wszedł także Aleksander Gieysztor, jako przewodniczący Komisji Historyczno-Archeologicznej. Gieysztor bowiem należał do grona tych osób skupionych wokół Stanisława Lorentza, którzy od początku podejmowali działania mające na celu odbudowę Zamku: „To oni zabiegali o ratowanie i zachowanie jak największej liczby oryginalnych fragmentów architektonicznych i dekoracyjnych wyciąganych z ruin zamkowych, to oni starali się zgromadzić w jednym miejscu i skatalogować uratowane na przełomie 1939 i 1940 r. fragmenty dekoracji wnętrz zamkowych, to oni dbali o zabezpieczenie materiałów dokumentacyjnych mających stać się podstawą do odbudowy Zamku i jego wnętrza”⁴². Sam Gieysztor swój udział w tych początkowych działaniach ujmował znacznie skromnie: „Byłem rzeczywiście od samego początku świadkiem różnych starań Stanisława Lorentza. Gdy w 1949 r. zaproponował mi także wejście do niewielkiego zespołu autorskiego dla przygotowania monografii Zamku, która miała służyć jako walny argument za jego odbudową, podjąłem się napisania rozdziału o dziejach średniowiecznych”⁴³. „Zamek — dzieje budowy” — to pionierskie dzieło nigdy nie ukazało się drukiem, ale zawarta w nim dokumentacja bardzo przydała się przy odbudowie.

Mazowsze, a przede wszystkim Warszawa i jej zabytki, zajmowały od dawna miejsce szczególne w badaniach Gieyszтора. Jeszcze w 1947 r., wraz ze Stanisławem Herbstem i Eugeniuszem Szwanowskim, opublikował pierwszy z prawdziwego zdarzenia, nowoczesny zarys rozwoju urbanistycznego miasta, uwzględniający jego funkcje społeczne i gospodarcze⁴⁴. Nie da się w tym opracowaniu wyodrębnić wkładu Gieyszтора; można tylko przypuszczać, że jego udziałem była, zarysowana na podstawie świadectw archeologicznych oraz analizie źródeł pisanych, panorama dziejów najstarszych — z ustaleniem początków lokacji, z charakterystyką rozplanowania, zabudowy miejskiej i zasięgu pierwotnego założenia zamkowego oraz daty powstania w końcu XIII w. pierwszego grodu.

Gieysztor nie zajmował się wprawdzie później szczegółowo urbanistyką Warszawy, ale prace na ten temat budziły jego zainteresowanie⁴⁵, a i sam dawał świadectwo gruntownej wiedzy w tym zakresie i znajomości nowszych badań, korygujących wcześniejsze ustalenia. W szeroko zarysowanej panoramie „starszych dziejów Śródmieścia” przedstawił rozwój procesów urbanistycznych dawnej Warszawy w perspektywie zmieniających się na przestrzeni stuleci jej funkcji — historia miasta odczytywana z jego układu była dlań przede wszystkim historią ludzi, „a potem dopiero wykształconych przez nich urządzeń,

⁴¹ Ibidem, s. 31.

⁴² A. Rottermund, *Aleksander Gieysztor — pierwszy dyrektor odbudowanego Zamku Królewskiego w Warszawie*, „Nauka”, 1999, nr 3, s. 159.

⁴³ *Nauka jako służba*, s. 122.

⁴⁴ A. Gieysztor, S. Herbst, E. Szwanowski, *Kształty Warszawy*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” t. IX, 1947, s. 148–210.

⁴⁵ Świadczy o tym recenzja monografii E. Szwanowskiego, *Warszawa. Rozwój urbanistyczny*, zamieszczona w „Biuletynie Historii Sztuki” t. XV, 1953, nr 3–4, s. 129–131.

takich jak rozplanowanie przestrzeni i jej zabudowa⁴⁶. Warto w tym miejscu podkreślić, że zajmując się kształtami Warszawy, Gieysztor skupiał się na problematyce średniowiecznej, ale nierzadko śmiało tę barierę przekraczał, obejmując swymi spostrzeżeniami także zjawiska i procesy czasów nowożytnych, a nawet i współczesnych.

Gieysztorowi zawdzięcza powstanie już później także „Warszawa gotycka” — jedna z pierwszych syntez dziejów sztuki warszawskiej, odbiegająca od ujęć standardowych, sumujących szczegółowe omówienia pojedynczych zabytków. Spod pióra Gieysztora wyłonił się bowiem sugestywny zarys dynamicznego zjawiska — procesu wypelniania się średniowiecznej tkanki miejskiej zabudową, gdzie znalazło się miejsce na omówienie architektury zamkowej i jej funkcji, obwarowań miejskich, uznanych za „miarę jakości gospodarczej” Warszawy, budownictwa mieszkalnego, wraz z charakterystyką jego programów użytkowych, wreszcie fundacji sakralnych, z farą, od 1406 r. kolegiatą, w której podkreślona została odrębność przestrzenna chóru i kaplic, służących duchowieństwu i księciu, oraz nawy, która „zapewniała jak wszystkie rozwiązania halowe, poczucie bliskości i solidarności gminy miejskiej⁴⁷. Gieysztor nie miał nadmiernie wygórowanej oceny owych „ułamków budownictwa średniowiecznego” w Warszawie. Uważał wszakże, iż „mimo cech stylowych wyznaczających im miejsce na ogół poza głównym nurtem rozwojowym sztuki gotyckiej — są ważnym składnikiem niezbędnym naszego miasta, jako świadectwo jego wielowiekowej ciągłości i gwarancja jego własnego oblicza⁴⁸.”

Od 1971 r. swój czas i uwagę poświęcał Gieysztor przede wszystkim Zamkowi Królewskiemu. Obok Stanisława Lorentza i Jana Zachwatowicza, należał do najaktywniejszych członków Komitetu Odbudowy Zamku. Działania te i realizowane wówczas prace omówione zostały ostatnio przez następcę Aleksandra Gieysztor na stanowisku dyrektora — Andrzeja Rottermunda⁴⁹. Przypomnijmy tylko w tym miejscu, że pierwsze lata odbudowy wymagały najbardziej intensywnych prac właśnie Komisji Historyczno-Archaeologicznej, której przewodniczył Gieysztor. Jej zadaniem było przebadanie terenu w związku z pracami nad zakładaniem zamkowych fundamentów. Odsłoniły one tak wiele nowego i cennego materiału, że uznano za celowe jego omówienie na sesji, która zgromadziła w czerwcu 1972 r. uczonych różnych specjalności. Gieysztor w swej pracy przedstawił najważniejsze ustalenia i kontrowersje dotyczące chronologii poszczególnych elementów kompleksu zamkowego w epoce piastowskiej⁵⁰. Postulował wszakże rozszerzenie perspektywy: „Na historię Zamku składają się nie tylko jego architektura i wyposażenie wnętrza — tworzą również tę historię zdarzenia i zjawiska długotrwałe, wszystkie wytwarzane dla ludzi a jednocześnie kształtujące ich losy”.

Wyszedł naprzeciw owym oczekiwaniom, pisząc w tym czasie wraz ze Stanisławem Lorentzem, Janem Zachwatowiczem, Stanisławem Herbstem i Władysławem

⁴⁶ A. Gieysztor, *Śródmieście Warszawy dzieje starsze* [w:] *Dzieje Śródmieścia*, pod red. J. Kazimierskiego, Warszawa 1975, s. 30.

⁴⁷ Idem, *Warszawa gotycka* [w:] *Jesteśmy w Warszawie. Miasto dawne i nowe*, pod red. Z. Bartoszewskiej, t. I, Warszawa 1981, s. 79.

⁴⁸ Ibidem, s. 64.

⁴⁹ A. Rottermund, op. cit., passim.

⁵⁰ A. Gieysztor, *Zagadnienia historyczne zamku piastowskiego* [w:] *Siedem wieków Zamku Królewskiego w Warszawie. Materiały z sesji Komisji Naukowej przy Obywatelskim Komitecie Odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie*, Warszawa 1972, s. 11–24.

wem Tomkiewiczem znakomitą, popularnonaukową monografię Zamku — jej rozdział poświęcony epoce Piastów i Jagiellonów. Dzieje budowli, jej przekształceń, funkcji i programu użytkowego, splecione zostały przez Gieysztor z losami zamieszkujących ją dynastów, z wydarzeniami, w których uczestniczyły także osoby z książęcego i królewskiego otoczenia, z dziejami początków polskiego parlamentaryzmu⁵¹.

Wraz z postępowaniem prac budowlanych przybywało w Zamku zadań, wśród których do najpilniejszych należały zagadnienia rekonstrukcji wystroju i wyposażenia wnętrza. W tym celu powołane zostało w lutym 1973 r. tzw. Kuratorium Zamkowe, na którego czele, obok Stanisława Lorentza, przewodniczącego, i Jana Zachwatowicza, stanął także Aleksander Gieysztor. Kuratorium w istocie pełniło kolegiatnie funkcje przyszłej dyrekcji Zamku. Do jego głównych zadań należało analizowanie, ocena i ewentualne aprobowanie projektów wyposażenia wnętrza: „zbieraliśmy się w latach siedemdziesiątych co tydzień, zajmując się nie tylko postępowaniem odbudowy, ale i sprawą przyszłego wyposażenia. Rodziła się tam idea Zamku, która dzisiaj została zrealizowana prawie do końca” — wspominał po latach Gieysztor⁵². Jego udział w tych pracach bardzo wysoko oceniał Stanisław Lorentz: „Od maja 1976 r. Kuratorium Zamkowe, któremu przewodniczę, odbyło szereg niezwykle ważnych posiedzeń, na których ustalono koncepcję każdego z wnętrza zamkowych. Ogromną rolę odegrał w tym prof. Gieysztor”⁵³.

W Kuratorium Zamkowym dyskutowano też kwestię funkcji współczesnych, jakie winna spełniać zgodnie z oczekiwaniami społecznymi odbudowana rezydencja. Funkcje te określono wstępnie jeszcze w czerwcu 1971 r., ustalając na posiedzeniu Komitetu Odbudowy oficjalną nazwę Zamku — Pomnik Historii i Kultury Narodowej. Jednak ta ewokacja programu wymagała jeszcze daleko idącego uściślenia, z czasem też przełożenia na konkretne zadania i urzeczywistnienia, co także było w ogromnej mierze zasługą Gieysztor. Pojmował on funkcje Zamku w kategoriach symbolicznych: „Nazwa tego gmachu wywołuje jednoznaczne skojarzenia z dziejami państwa — z blaskiem i klęskami majestatu Rzeczypospolitej, z jej odradzaniem się, aż po drugą wojnę światową — — Korzenie tych przekonań możemy dostrzec w dość odległej przeszłości. Nie zapominajmy jednak, że swoje pełne nasycenie symboliczne Zamek zdobywa najpierw 17 września 1939, gdy dotknęła go pożoga, a potem w naszych dniach, kiedy szeroko otwieramy jego bramy osadzone na nowych wrzeczadach”⁵⁴.

Przełożenie deklarowanej w nazwie funkcji pomnikowej Zamku — jego roli, jako świadka historii i kultury narodowej — na język ekspozycji muzealnej nie było zadaniem łatwym; polegało „po pierwsze na dziele możliwie najwierniejszej restytucji form, a po drugie na jej wypełnieniu możliwie najbardziej aktualną treścią”. Efektem miało być ukształtowanie Zamku, jako „muzeum wnętrza, ale z poszanowaniem tradycji związanej z każdą salą, izbą i przejściem, urządzone na zasadzie podporządkowania dzieł sztuki wątkowi historii przeżytej przez Zamek i na Zamku — — Zamierzeniem ogólnym powinno być takie osiągnięcie ewokacji wnętrza, która przypominałaby najbardziej udatne osiągnię-

⁵¹ A. Gieysztor, *Zamek Piastów i Jagiellonów* [w:] *Zamek Królewski w Warszawie. Architektura, ludzie, historia*, pod red. A. Gieysztor, Warszawa 1972, s. 11–57.

⁵² *Nauka jako służba*, s. 123.

⁵³ Cyt. za: A. Rottermund, op. cit., s. 163.

⁵⁴ A. Gieysztor, *Zamek Królewski w świadomości narodowej*, „Ochrona Zabytków” t. XL, 1987, nr 1–2, s. 5.

cia polskiej kultury artystycznej w służbie dawnych funkcji gmachu”⁵⁵. Ze względu na owe funkcje, na tradycje władzy zwierzchniej, Gieysztor uważał, że Zamek winien stać się sceną uroczystych aktów państwowych oraz służyć jak ongiś manifestacjom kulturalnym i artystycznym. Wysoko też sam oceniał tak zarysowaną koncepcję: „Powstaje więc układ muzealny — pisał w 1982 r. — który skalą swych założeń i zagadnień, bogactwem zawartości zabytkowej i możliwością oddziaływania społecznego mało znajdzie odpowiedników w kraju i poza krajem”⁵⁶.

Koncepcję tę przyszło mu realizować już indywidualnie, gdy w 1980 r. podjął się zarządzania Zamkiem jako jego pierwszy dyrektor⁵⁷. Pozostawał nim ponad dziesięć lat — do 1991 r. Już wejście w problematykę odbudowy i urządzania wnętrza zamkowych wymagało nie lada wiedzy w zakresie sztuki nowożytnej. Kierowanie Zamkiem już odbudowanym, ale jeszcze nie do końca urządzonym, stawiało przed Gieysztoorem nowe wymagania. Traktował je jako powinność i służbę wobec tradycji i społeczeństwa: „wydaje mi się, że dobrze, aby humanista miał poczucie, że to co robi, jest jakąś służbą wobec większej wspólnoty. Zamek rzeczywiście daje poczucie służebności wobec tradycji historycznej, która w ten sposób doznaje utrwalenia” — mówił w 1986 r.⁵⁸ Ale urządzenie Zamku było niewątpliwie dla Gieysztora także przygodą intelektualną: „Zamek to nie tylko budowa i administracja, ani nawet sprawa wyobraźni. To także konieczność wejścia w podstawy naukowe restytucji. W ostatnich kilku latach stworzyłem sobie jak gdyby drugą specjalność, którą można by nazwać historią kultury polskiej od wieku XVI do XVIII. Skoro to właśnie reprezentuje Zamek, musiałem się w tym zakresie poduczyć i robię to nadal. — Robotą na Zamku jest w dużym stopniu reżyserką — z elementów zastanych i z elementów przez nas tworzonych. Reżyserujemy zatem spektakl, chociaż słowa tego spektaklu zostały już dawno napisane, czy też ubrane w postać znaków symbolicznych — z luźnych elementów powstaje wnętrze, które przekazuje jakiejś treści. — Praca taka stanowi swoistą twórczość i przyłożenie do niej ręki daje dużą satysfakcję”⁵⁹.

Gieysztor zawsze podkreślał, że realizowane przy jego udziale dzieło, to efekt pracy zbiorowej. W kierowaniu Zamkiem wspierali go specjaliści różnych dyscyplin, przede wszystkim znawcy sztuki nowożytnej: początkowo Stanisław Lorentz, któremu dzieło odbudowy zawdzięczało przecież tak wiele, a także Bożenna Majewska-Maszkowska, Andrzej Rottermund, Bożena Steinborn. Ale ogromna erudycja artystyczna Gieysztora była czynnikiem rozstrzygającym i pomogła mu znakomicie odnaleźć się w świecie sztuki nowożytnej. Przekonuje o tym choćby esej świetnie wprowadzający w wystawę „Opus sacrum”, prezentowaną w Zamku w 1990 r. Pulsowanie sztuki sakralnej wśród różnorodnych napięć, jakich doznawała kultura artystyczna doby nowożytnej, znalazło takie oto opisanie: „Poszerzeniu wątków ikonograficznych czerpanych z Pisma Świętego i hagiografii towarzyszyła rozbudowa sposobów plastycznych. Czyhały tam na artystę nie lada pokusy, aby opuszczać powierzone zadanie kierując się w stronę własnej satysfakcji twórczej z pięknego półfaktu, przepysznej tkaniny, rozedrganego lub cieniowanego światła, psycho-

⁵⁵ A. Gieysztor, S. Lorentz, A. Rottermund, *Zamek Królewski w Warszawie jako Muzeum Narodowe*, „Muzealnictwo” t. XXV, 1982, s. 30.

⁵⁶ Ibidem, s. 31.

⁵⁷ O okolicznościach objęcia tej funkcji — cf. A. Rottermund, op. cit., s. 163–165.

⁵⁸ *Nauka jako służba*, s. 125.

⁵⁹ Ibidem, s. 124–125.

logizowanego oblicza ludzkiego, a w późniejszym baroku — z amaterialnej, zaprzeczającej realizmowi formy, jakby wyzywającej prawa grawitacji i rozchodzenia się światła. Przeidealizowana rzeczywistość, ale i wysoce emocjonalna religijność duchowa łączyły się u najlepszych w globalną wizję świata i człowieka, Boga i Jego orędowników w arcybogatym znaku przez Niego stworzonych rzeczy widzialnych i niewidzialnych. Sztuka religijna w swojej warstwie religijnej pełniła tę służbę, o której pisał Adam Fabian Birkowski (1629): «obraz którego nam teraz trzeba jako dojrzałej drabiny, przez którą do niedojrzałego Boga mamy serca wznosić»⁶⁰. Niewielu znawców podołałoby równie celnie zamknąć w kilku wierszach istotę złożonej problematyki *sacrum* w sztuce nowożytnej.

Jako dyrektor Gieysztor zabiegał o najwyższy poziom artystyczny zbiorów Zamku, wiedział jednak, że „upodobania estetyczne powinny być podporządkowane pewnej idei kultury staropolskiej jako całości — — Na Zamku nie można zrobić galerii arcydzieł, tak jak to się robi w muzeum; byłoby to niesłuszne z punktu widzenia stanu kultury artystycznej w wiekach XVI, XVII i XVIII, gdzie z dziełami bardzo dobrymi sąsiadowały gorsze”⁶¹. Jego wieloletnia praca jako przewodniczącego zamkowej Komisji Wnętrz czy Komisji Zakupów polegała, między innymi, na tym właśnie, aby zgromadzone w Zamku dzieła prezentowane były zgodnie z właściwą im funkcją, jak też funkcją wnętrz, do których były przeznaczone.

Praca w Zamku i dla Zamku przez ostatnie niemal trzydzieści lat, od 1991 r. w roli Przewodniczącego Rady Naukowej, była niewątpliwie najpoważniejszym wkładem Aleksandra Gieyszтора w historię sztuki polskiej. Zajmowała też ogromną część Jego czasu. Nie tyle jednak, aby poniechał zainteresowań kulturą średniowieczną. Rozwijały się one głównie w stronę mitologii słowiańskiej, ale także kultury artystycznej. Praca o przejawach ikonoklazmu w Polsce w dobie husyckiej przypominała ważki, barwny, a nieznanymi fragment dziejów kultury artystycznej, ewokując — tak ważny w zainteresowaniach Gieyszтора — problem percepcji dzieła sztuki w jego warstwie symbolicznej⁶². Z symboliką władzy, której Gieysztor poświęcał od lat wiele uwagi, łączą się wnikliwe recenzje prac Barbary Miódnińskiej i Anny Różyckiej-Bryzdek⁶³. Przygotowana przez Tadeusza Dobrzeńckiego edycja faksymilowa Złotego Kodeksu Gnieźnieńskiego zyskała cenny komentarz, sytuujący to dzieło pośród insygniów władzy pozostawionych przez polskie wczesne średniowiecze⁶⁴. Także dorobek kulturalny benedyktynów, zwłaszcza opactwa tynieckiego, zyskał z racji wawelskiej wystawy kilka stron cennych uwag, podobnie jak słynne znalezisko korony ze Środy Śląskiej⁶⁵.

⁶⁰ A. Gieysztor, *Wprowadzenie do wystawy w Zamku Królewskim [w:] Opus Sacrum. Wystawa ze zbiorów Barbary Piaseckiej-Johnson w Zamku Królewskim w Warszawie*, pod red. J. Grabskiego, Warszawa 1990, s. 13.

⁶¹ *Nauka jako służba*, s. 126.

⁶² A. Gieysztor, *Lassitude du gothique? Reflets de l'iconoclasme hussite en Pologne au XV^e siècle [w:] Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, s. 223–226.

⁶³ Idem, *On the Polish Iconography of supreme Authority in the late Middle Ages*, „Polish Art Studies” t. VI, 1985, s. 247–250; idem, *Within the Iconography Circle of King Władysław Jagiełło*, „Polish Art Studies” t. VIII, 1986, s. 249–251.

⁶⁴ Idem, *Rękopisy insygnia monarchii polskiej w XI wieku [w:] Codex Aureus Gnesnensis*, wyd. T. Dobrzeńcki, t. II, Warszawa 1988, s. 7–8.

⁶⁵ *Tyniec. Kultura i sztuka benedyktynów od wieku XI do XVII. Katalog wystawy w Zamku Królewskim na Wawelu*, pod red. K. Żurawskiej, Kraków 1994, s. XXXII–XXXV; *Klejnoty monarsze. Skarb ze Środy Śląskiej*, Wrocław 1996, s. 7–8.

Nie były to prace obszerne, ale nasycone niezwykle celnymi obserwacjami, mistrzowsko wyłożonymi językiem odsłaniającym zawsze istotę problemu.

Sumując tę próbę zarysowania roli, jaką odegrał Aleksander Gieysztor jako badacz i znawca sztuki, trzeba stanowczo podkreślić, że nie da się jej w żaden sposób zamknąć ani w omówieniu prac, które napisał, ani dzieł, które wyrosły przy jego staraniu i wytężonej pracy. Gieysztor wywarł ogromny wpływ na wielkie grono tych, dla których przeszłość stanowi ważny punkt odniesienia dla teraźniejszości. Cechowało Go bowiem niezwykle, ale zawsze życzliwe zaciekawienie drugim człowiekiem; zarówno tym dawnym, którego warunki życia, lęki, aspiracje i upodobania starał się poznać, jak też tym współczesnym, w którym niezależnie od statusu naukowego dostrzegał partnera w rozgrywaniu przygody, jaką było dlań ujawnianie rozmaitych aspektów przeszłości. Dzięki temu udało się Gieysztorowi stworzyć środowisko — inspirować szeroką rzeszę ludzi różnego wieku, specjalności i stopnia naukowego, którzy gotowi byli przełamywać rutynę swych przyzwyczajzeń badawczych i ramy swego warsztatu, aby móc spojrzeć z lepszej perspektywy na oblicze Klio.

Stefan Krzysztof Kuczyński — Aleksander Gieysztor and Auxiliary Historical Sciences

The author discusses the research activity and accomplishments of Professor Aleksander Gieysztor in auxiliary historical sciences. Emphasis is placed on the fact that Aleksander Gieysztor always attached great importance to such studies and that his work in this domain was pursued throughout the entire period of his activity, from the 1930s to the 1990s, including the Nazi occupation, and encompassed archive studies, Latin and Ruthenian palaeography, diplomatic, chronology, sphragistics, heraldic, historical genealogy, the history of art, the history of script, mediaeval Latin philology and the editing of sources. Prof. Gieysztor developed all those branches and thanks to his efforts some of them were included into the canon of the auxiliary historical studies taught at Polish universities.

Ryszard Kiersnowski — Reminiscences about Aleksander Gieysztor: „Millennium”

The article considers the activity of Aleksander Gieysztor as the head of the Chief Office for Studies on the Beginnings of the Polish State — an institution which in 1949–1953 planned, conducted and coordinated scientific research dealing, on a national scale, with the early mediaeval history of Poland. The author accentuates especially the role played by Prof. Gieysztor in the transformation of Polish mediaeval studies from a traditional discipline, based on written sources, into a domain of interdisciplinary investigations, which resorts to archaeological, linguistic, palaeobotanical and other sources on par with their written counterparts. R. Kiersnowski recalled the merits of Aleksander Gieysztor as the head of an institution composed of an almost 100-strong staff and collaborators as well as his contribution to the protection of scientific research against intervention on the part of the communist authorities. The article is based on the author's reminiscences.

Elżbieta Kowalczyk — Professor Aleksander Gieysztor — a Friend of Archaeology and Archaeologists

The author accentuates the fact that although Professor Aleksander Gieysztor was not a trained archaeologist and personally did not conduct excavations, he played an extremely important part in the development of Polish archaeology from the end of the 1940s to the 1990s. Fulfilling head functions in institutions dealing with archaeological research (Chief Office for Studies on the Beginnings of the Polish State, Institute of the History of Material Culture at the Polish Academy of Sciences) and participating in the issuing of publications devoted to archaeology Prof. Gieysztor inspired and supervised numerous excavations, and took part in discussions on their results. The Professor rendered nearer contact between archaeology and other historical sciences, increasing its role in becoming familiar with history, especially the Early Middle Ages. The article is based on pertinent literature and the author's reminiscences.

Przemysław Mrozowski — Aleksander Gieysztor as an Art Researcher and Expert

The author shows that lifelong interest in the history of art goes back to the university studies of Aleksander Gieysztor. It embraced a wide gamut of problems concerning the history of art and material culture from the Early Middle Ages to the end of the eighteenth century, revealed, alongside numerous publications, in participation in the reconstruction and outfitting of the interiors of the Royal Castle in Warsaw. P. Mrozowski underlines that Aleksander Gieysztor, predominantly an historian, was concerned mainly with the social determinants of artistic creativity; its aesthetic function tended to remain in the background. The author recalls that the Professor's characteristic feature was his capacity of integrating the scientific environment around great research targets and inspiring scientific studies; hence, so many of his ideas were continued in the publications of assorted authors.