

prof. dr hab. Tomasz F. de ROSSET
ul. Wyspiańskiego 21/4
87-100 Toruń


Toruń, 22 lipca 2023 r.

RECENZJA DYSERTACJI DOKTORSKIEJ
MGR ALDONY CHOLEWIANKI-KRUSZYŃSKIEJ
GALERIA RODOWA W REZYDENCJI POTOCKICH W ŁAŃCUCIE
W LATACH 1822-1944

Promotor: dr hab. prof. ucz. Anna Sylwia CZYŻ

Przedstawiona do oceny rozprawa doktorska P. mgr Aldony CHOLEWIANKI-KRUSZYŃSKIEJ poświęcona jest łańcuckiej galerii portretów. Portret jako wizerunek zajmował bardzo istotne miejsce od początku europejskiego nowożytnego kolekcjonerstwa, czy to ze względów genealogicznych, czy to światopoglądowych, czy intelektualnych. Także na ziemiach d. Rzeczypospolitej stanowił jeden z najbardziej pierwotnych i powszechnych obiektów kolekcji. Będące tu przedmiotem badań galerie i zbiory łańcuckie są stosunkowo późne, bo łączą się z okresem władania zamkiem przez Potockich w XIX i XX stuleciu i ich ordynacją. Opiniowana praca jest obszerna, składa się z dwóch części – tekstu analitycznego i katalogu (ogółem w 5 tomach). Część analityczna liczy 312 stron (2 tomy), wzbogacona jest licznymi ilustracjami fotograficznymi i kilkoma rysunkami (plany rezydencji), składa się z 8 rozdziałów poprzedzonych wstępem i zamkniętych zakończeniem, spisu ilustracji oraz bibliografii (w którą włączony został również wykaz archiwalnych materiałów rękopiśmiennych). Katalog liczy 557 stron (3 tomy), obejmuje 352 obiekty podzielone na: I. Portrety rodzinne, II. Portrety władców i osobistości, III. Osoby niezidentyfikowane (25 portretów oznaczonych liczbami rzymskimi).

Pracę otwierają preliminaria w postaci wstępu i pierwszego wprowadzającego rozdziału. We wstępie autorka postawiła niewiele dotąd poruszany przez badaczy problem łańcuckiej “galerii rodowej”, przedstawiła niezwykle skromny stan badań nad nią, wykorzystane materiały archiwalne, tezy i cele swojego opracowania, a także sygnał



informacje odnośnie do obecnego jej stanu. Rozdział 1 obejmuje zagadnienia składające się na swego rodzaju szkielet, podstawę informacyjną dla analizy i refleksji zawartych w dalszych częściach: zarys genealogii rodu Potockich ze szczególnym potraktowaniem jego linii łańcuckiej, krótką i ogólnikową prezentację dziejów zamku wraz z jego galerią oraz b. skrótowny zarys dziejów galerii portretowych w kulturze polskiej oparty przede wszystkim na opracowaniu M. Kałamajskiej-Saed (*Genealogia przez obrazy*, Warszawa 2006).

Rdzeń pracy stanowią rozdziały 2-5, które zawierają dzieje, przemiany i zawartość łańcuckich galerii i zbioru portretów w kolejnych etapach ich rozwoju. Doktorantka wyróżniła tu cztery etapy wedle okresów zarządzania zamkiem przez czterech kolejnych ordynatów (choć sygnalizując rozwój galerii w rozdziale poprzednim, wskazuje jedynie trzy). Narracja każdego z tych rozdziałów została skonstruowana wedle tego samego schematu obejmującego historię zamku w danym okresie jako swego rodzaju wprowadzenie, następnie wnikliwą analizę składających się wówczas na zbiór łańcucki portretów pogrupowanych wg kryteriów genealogiczno-historycznych, a analizowanych przede wszystkim pod względem proveniencyjnym i historycznym, potem omówienie rozmieszczenia obiektów w galeriach i innych wnętrzach zamkowych, w końcu zaś ogólną interpretację ich przesłania i podsumowanie (gdzie na ogół po raz pierwszy pojawiają się szacunki ilościowe portretów znajdujących się na zamku w danym okresie). Dla 1 etapu (za I ordynata Alfreda Potockiego) najważniejsze było utworzenie pierwszej galerii rodowej w Łańcucie, w Korzytarzu Płn 1 piętra, najwięcej uwagi poświęca więc doktorantka zawieszonym tam wizerunkom (przede wszystkim "hetmańskim", ich proveniencji i pierwowzorom), ale także innym obiektom, w tym też portretom pozostałym po marszałkowej Lubomirskiej i zamawianym współcześnie. Etap 2 przyniósł zamkowi w zasadzie jedynie pewne nowe portrety, za to 3 (za III ordynata Romana Potockiego) wiązał się z powstaniem nowych galerii portretowych (w Korytarzu Wschodnim i Zachodnim) i rozbudową zbioru tak pod względem ilościowym jak też jego przesłania – wszystko dzięki aktywności żony ordynata Elżbiety z Radziwiłłów Potockiej; etap 4 – to przede wszystkim włączenie wysokiej klasy dzieł ze spadku po Mikołaju Potockim z Paryża i związane z tym przemiany ekspozycji we wnętrzach.

W zakończeniu umieszczone zostały rozdziały niejako uzupełniające i generalna konkluzja wynikająca z pracy. Rozdział 6 poświęcony jest kolekcji miniatur portretowych, którą autorka uważa za "uzupełnienie galerii rodowych wizerunków"; miniatury zostały tu wyszczególnione z sygnalnym omówieniem, w porządku chronologicznym (wedle ordynatów) oraz ze wskazaniem miejsca ekspozycji (dopiero pod koniec tego niedługiego rozdziału podana



została ich liczba – 28). Rozdział 7 natomiast został przeznaczony na omówienie wnętrza kaplicy zamkowej i znajdujących się tu wizerunków oraz elementów wyposażenia z motywami heraldycznymi; w rozdziale 8 omówiona została historia ruchomości łańcuckich (w tym i zbioru portretów) w czasie II wojny światowej i ich rozproszenia w okresie późniejszym. W zakończeniu jako podsumowanie efektów analiz zawartych w pracy autorka powtarza przyjęte na wstępie założenia o czterech etapach rozwoju łańcuckiej galerii portretów, ponadto po raz pierwszy w sposób pełny, chociaż jedynie sygnalnie, przedstawia interpretację jej przesłania, po raz pierwszy przedstawia też kompleksowo historię jej przeobrażeń we wnętrzach zamkowych, kryteria i oczekiwania twórców galerii wobec portretów, zbiorczo przedstawia ich autorów i wreszcie szacunki liczbowe w poszczególnych okresach (wiele z podanych tu informacji pojawiło się już wcześniej, ale w rozbiciu na kolejne rozdziały).

Opracowanie ma charakter opisowy i faktograficzny. Jego tezą jest, że na zamku łańcuckim za Potockich istniała “galeria rodowa o staropolskim charakterze”, celem natomiast stało się “wprowadzenie do historii rezydencji Potockich w Łańcucie i jej zbiorów sztuki jako ‘galerii rodowej’ – trwałego i opartego na ideowym programie zbioru wizerunków kształtujących estetykę zamku, ale też niosącej konkretne znaczenie ideowe” (7). Podstawą musiała tu być więc identyfikacja obiektów. Doktorantka zdołała zrekonstruować pokaźny zbiór łańcuckich portretów, malarskich, rysunkowych oraz rzeźbiarskich. To niełatwe i wymagające mrówczej oraz długotrwałej pracy zadanie zostało zrealizowane w sposób zasługujący na uznanie. Dokonano tu wielokierunkowej kwerendy w publicznych i prywatnych zbiorach archiwalnych w Polsce i zagranicą. Wykorzystano różnorodne materiały, jak inwentarze, spisy mienia, zapisy testamentowe, dokumenty osobiste i korespondencję; na szczególną uwagę zasługują tu trudne do interpretacji źródła ikonograficzne, a głównie historyczne fotografie wnętrz, jakie umożliwiły dopełnienie i potwierdzenie wniosków płynących z analizy materiałów rękopiśmiennych. Odtworzone zostały przede wszystkim wspomniane powyżej etapy tworzenia i późniejszych przemian łańcuckich galerii portretowych, wskazano też ich źródła inspiracji i analogie w innych galeriach na ówczesnych ziemiach polskich. Ustalono proveniencję portretów eksponowanych w galeriach i innych wnętrzach, ustalono dzieje pojawiania się ich na zamku i potem ruchu pomiędzy poszczególnymi wnętrzami i czasem rezydencjami; w tym aspekcie niedosyt budzi jedynie brak analizy formalnej dzieł, szczególnie kiedy pojawia się konieczność ustalenia lub korekty dotychczasowej atrybucji, czego autorka unika.

Z obowiązku recenzyjnego zmuszony jestem wskazać również błędy i niedociągnięcia pracy. Doktorantka nie dostrzega potrzeby wyjaśnienia podstawowych w kontekście jej rozważań pojęć, jak “galeria rodowa”, “galeria staropolska”, “galeria o charakterze staropolskim”. Termin *galeria* ma w tym kontekście znaczenie dwoiste: architektoniczno-ekspozycyjne (wydłużone wnętrze, gdzie eksponuje się dzieła sztuki) i kolekcjonerskie (kolekcja dzieł sztuki, malarstwa lub rzeźby). Analizując strukturę kolekcji nie zawsze konieczne jest odwołanie się do tego rozróżnienia, ale ono samo się narzuca w przypadku Łańcuta, gdzie to podwójne znaczenie uwidoczniło się w pełni, gdzie istniały wydzielone galerie architektoniczno-ekspozycyjne, przy tym o odmiennym charakterze (galerie rodowe w korytarzach płn, zach. i wsch. oraz Galeria Rzeźb), a także cały zbiór dzieł sztuki, głównie portretów, poza nimi. Autorka rozprawy jest tego świadoma, ale nie przeszkadza to jej bezrefleksyjnie łączyć z galerią rodową innych wnętrz, które uważa za “pozyskane dla galerii” lub “włączone w jej program”; trzeba dodać, że nie widzi ona również istotnych pod tym względem różnic pomiędzy wnętrzami recepcyjnymi a prywatnymi (sypialnie, “gotowalnie”, osobiste gabinety) i tymi salami, gdzie z założenia portretów nie było. Jak chodzi o “staropolski” charakter galerii, to odwołując się do publikacji M. Kałamajskiej-Saed, Cholewianka-Kruszyńska charakteryzuje go jedynie poprzez obecność poza wizerunkami rodzinnymi, także “dalekich krewnych, powinowatych, monarchów i osobistości” (30). Nie wydaje się to zgodne z intencją przywołanej autorki, dla której “staropolska galeria rodowa” stanowiła raczej ogólne odbicie tendencji cechujących nowożytną kulturę szeroko rozumianej Rzeczypospolitej (XVI-XVIII) przy dużej różnorodności występujących tu form, a jej cechy swoiste wyznaczałyby nie tyle stopień przynależności do rodziny lub nie portretowanych, ile staropolska hierarchia wartości wynosząca na szczyt urodzenie, rycerski rodowód i zasługi militarne lub rangę urzędową (ponad walory intelektualne czy artystyczne).

Zastrzeżenia budzi także próba odczytania programu ideowego galerii i analizowanego zbioru portretów. Autorka słusznie wskazuje jego ogólne i w sumie oczywiste cechy, jak akcentowanie aspektów rodowych, genealogicznych, heraldycznych i militarnych, co w Łańcutie ma obrazować “rodową tak sarmacką jak i rycerską tradycję” Potockich (35). Podkreślona została tu rola galerii w Korytarzu Płn (“panteon rodowy”), a w niej znaczenie “hetmańskiego i militarne dziedzictwa” (36); w podobny sposób, przy szczególnym akcentowaniu historii rodu i jego koligacji (portrety radziwiłłowskie) charakteryzowane są galerie późniejsze. Najpełniej, chociaż także ogólnikowo, ten program genealogiczny został jednak przedstawiony dopiero w zakończeniu rozprawy (od najodleglejszych pokoleń rodu do



czasów współczesnych). Trzeba podkreślić, że pomimo częste odwoływanie się do programu galerii doktorantka poprzestając na ogólnych założeniach, nie podjęła nawet próby jego odczytania. Poszczególne wizerunki są analizowane wyłącznie pod kątem ustalenia ich proveniencji oraz historii w łańcuckich zbiorach i wnętrzach, pominięta jest natomiast ich rola w konkretnych narracjach zamkowej ekspozycji, a także znaczenie wiązanych z przedstawionymi na nich postaciami w historii rodu Potockich i innych skoliigaconych rodzin, ich wzajemnych relacji, a w końcu kryteriów doboru wizerunków tych właśnie osób oraz ich miejsca w dekoracyjno-ideowych układach galerii i innych wnętrz (szczególną wagę miałby tu dobór licznych kopii – bez wątplenia w tym przypadku w pełni świadomy i celowy). Taka swoista opowieść genealogiczna została tu zaledwie bardzo ogólnie zasugerowana (tradycja sarmacka i militarna), bez żadnej próby jej opowiedzenia. Autorka nie wykorzystuje nawet materiałów wręcz narzucających takie postępowanie. Tak jest w przypadku dokumentacji 12 portretów “hetmańskich” zamówionych przez I ordynata, a głównie fotografii rejestrujących projektowe rysunki. Na tej podstawie ustalono jedynie historię portretów i proveniencję ich pierwowzorów oraz wierność wobec nich. Pomijając w zasadzie kwestię atrybucji (może Józef Sonntag, a może Józef Brodowski), odnośnie do ich ideowego przesłania Cholewianka-Kruszyńska pisze tylko, że jest to zespół “wizerunków *en pied* antenatów Potockich zawierający także portrety imaginacyjne legendarnych przodków” (70 i 281) – jednakże informacje o tych “legendarnych przodkach” oraz innych postaciach można znaleźć jedynie w katalogu.

Komentarza wymaga również struktura rozprawy i jej kolejnych rozdziałów. Doktorantka konsekwentnie unika podawania podstawowych informacji o zbiorach łańcuckich, jak szacunki ilościowe i rozmieszczenie dzieł we wnętrzach przed szczegółową analizą b. licznych *case studies* – mini-studiów proveniencyjnych i historycznych poszczególnych obiektów, przez co zdezorientowany czytelnik dowiaduje się o tym na końcu rozdziału, a nawet dopiero w zakończeniu całej rozprawy. Dzieje galerii i zbioru portretów na zamku w Łańcucie ujmuje ona jednolicie, jako liniowy ciąg – od początków za Alfreda Potockiego I ordynata (z niewielkimi odniesieniami do czasów marszałkowej Lubomirskiej) do ich rozproszenia po II wojnie światowej; każdy z wyróżnionych 4 etapów tej historii (równoznaczny z rządami kolejnych ordynatów), jest tu traktowany równorzędnie. Jest to oczywiście uprawnione, ale z lektury tekstu Cholewianki-Kruszyńskiej wynikają inne – w moim przekonaniu korzystniejsze – możliwości spojrzenia na łańcuckie portrety. Nie wszystkie etapy naszej historii mają bowiem to samo znaczenie. Naczelna rola przypada tu działalności I ordynata i stworzeniu przezeń



“rodowej galerii” w Korytarzu Północnym oraz późniejszej działalności Elżbiety z Radziwiłłów Potockiej, która rozbudowując dotychczasową galerię o kolejne elementy (Korytarz Wschodni i Zachodni), rozciągnęła ją na całe pierwsze piętro zamku; etap II miał tu niewielkie znaczenie, IV natomiast – o tyle, o ile łączył się z przejęciem spadku po Mikołaju Potockim z Paryża i z tym związanymi zmianami (Korytarz Zachodni). W ramach tej propozycji galeria rodowa pierwszego piętra stanowiłaby rdzeń struktury opracowania, była właśnie tym “oryginalnym i artystycznie autonomicznym dziełem” (o którym pisze autorka jedynie w odniesieniu do I galerii), powstałym w wyniku stuletnich wysiłków różnych członków rodziny, o niemałym znaczeniu w porzbiiorowej kulturze polskiej. Pozostałe łańcuckie salony, gabinety, komnaty, na ścianach których umieszczono portrety w gruncie rzeczy stanowiły przecież tylko wnętrza dekorowane portretami, zewnętrzne wobec tej galerii, nawet w przypadku zorganizowania w nich złożonych układów dekoracyjno-ideowych o wymowie genealogicznej. Mogły stanowić wprowadzenie do niej, przedłużenie czy uzupełnienie, ale “włączone” w nią byłby tylko, kiedy uzasadniało to ich treściowe przesłanie (np. Sień Wjazdowa o rozbudowanym programie heraldycznym).

Katalog portretów łańcuckich zaprezentowany przez doktorantkę nazwę osobliwym. Podstawę jego klasyfikacji wytyczają uporządkowane alfabetycznie przedstawione na nich postaci (bliźsi i dalsi członkowie rodziny, inne osoby i postaci anonimowe) – im przypisane są poszczególne wizerunki, pojedyncze lub bardziej liczne. Nawiązuje to do archaicznego systemu ikonograficznej klasyfikacji grafiki, jednakże nie bardzo da się zastosować w tym przypadku. Zgodnie z zasadami, ale przede wszystkim logiką katalogu kolekcji artystycznej czy artystyczno-historycznych zbiorów muzealnych katalog tworzą przedmioty (dzieła sztuki) kolekcjonowane i eksponowane, jakie tu w dużym stopniu zanikają; nie można też mówić o próbie zbudowania jakiegokolwiek narracji, co wyklucza układ alfabetyczny. Nie narzucając niczego autorce, wydaje mi się że właściwszy i jaśniejszy byłby tradycyjny układ katalogu: alfabetyczny dla dzieł autorskich i chronologiczny dla anonimowych. Odnosnie do not katalogowych – autorstwo dzieła lub jego przybliżona atrybucja są informacją podstawową katalogowanych dzieł sztuki, całkowicie zbędne są natomiast ich opisy formalne tym bardziej, że poszczególne noty są na ogół ilustrowane. Słowa uznania należą się natomiast za sprawnie przeprowadzoną, wnikliwą i sumienną analizę historii dzieł ujętych katalogiem, jaką uzupełnia wykaz materiałów źródłowych i literatury. Ponieważ są one jednak swoistymi mini-artykułami zawierającymi cytaty i prezentacje konkretnych poglądów badaczy, brak konsekwentnie stosowanych odwołań do nich w postaci przypisów lub w nawiasie wywołuje niedosyt.

Język pracy poprawny, o dużych walorach estetycznych. Moim zdaniem jednak często jest zbyt egaltowany, razi wymyślną składnią, zbędną archaizacją, w tym nadużywanymi zwrotami, określeniami, metonimiami, jak np. "antenaci", "po mieczu", "po kądzieli", "stary pan Alfred", "stary dom", do Łańcuta "zjechał". Autorka nadużywa także archaicznnej i paternalistycznej, a tu po prostu pretensjonalnej formy określania kobiet z rodziny (Alfredowa, Arturowa, Romanowa) oraz małżeństw (Alfredowie, Arturowie, Romanowie, Alfredostwo, Arturostwo, Romanostwo). Zwroty takie, sympatyczne z odcieniem nostalgii w swobodnej gawędzie o "dawnych czasach i ludziach", są jednak stylistycznie bardzo niebezpieczne w rozprawie naukowej, a stają się wręcz drażniące, kiedy stosowane są bez umiaru, co ocenianą pracę charakteryzuje. Np. na 84 stronach rozdziału 4 (143-227) 189 razy pada Romanowa, Romanowie lub Romanostwo, czasem do 5 razy na tej samej stronie (nie wspominając już o Antoniowych i Alfredowych). Z perspektywy feministycznej może to być uznane za uwłaczające kobiecej indywidualności, ale w przypadku Elżbiety z Radziwiłłów Potockiej jest również po prostu niesprawiedliwe. Z samego tekstu rozprawy wynika bowiem, że to ona była rzeczywistą autorką koncepcji rozbudowy i modyfikacji łańcuckiej rezydencji i galerii, przy minimalnym lub nawet żadnym udziale jej męża, Romana Potockiego (146).

Jednoznaczna ocena pracy P. mgr CHOLEWIANKI-KRUSZYŃSKIEJ jest trudna. Z jednej strony bowiem stanowi ona dość cenny wkład w badania nad historyczną kulturą polską, a szczególnie kulturą wizualną i kolekcjonerstwem artystycznym (kompleksowa analiza dość istotnego pod tym względem zbioru łańcuckiego), z drugiej jednak uszczerbki metodologiczne są tu niemałe i poważne. Doktorantka wykonała ogromną pracę, dokonała wielu istotnych ustaleń, odkryła wiele nieznanych dotąd faktów z dziejów rodziny i galerii Potockich, wiele innych skorygowała i wyjaśniła, generalne jej wnioski i konkluzje są słuszne, chociaż nie pod każdym względem są one dostatecznie zaprezentowane i uzasadnione. Dlatego uważam, że przy licznych wprawdzie brakach w zakresie umiejętności właściwego budowania interpretacji i jej dowodzenia, co jest ważnym elementem pracy naukowej, przedstawiona do zaopiniowania rozprawa może być oceniona pozytywnie i można ją uznać za spełniającą wymogi stosownych aktów prawnych; taką konkluzję kieruję do Rady Dyscypliny Naukowej Historia UKSW.

