

WOJCIECH BAŁUS  
Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki

## „NOWY HAFT NA SŁABEJ TKANCIE PRZESZŁOŚCI” KAROL ESTREICHER I COLLEGIUM MAIUS UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO\*

### I

„Nie było w Polsce bardziej kontrowersyjnego przedsięwzięcia konserwatorskiego niż [...] rekonstrukcja Collegium Maius w latach 1949–1964”<sup>1</sup>. Słowa te napisał kilka lat temu prof. Stanisław Waltoś, następca pierwszego dyrektora Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego i twórcy owej kontrowersyjnej restauracji budowli – profesora Karola Estreichera<sup>2</sup>.

Collegium Maius jest najstarszą częścią krakowskiego uniwersytetu. Z pieniędzy zostawionych przez królową Jadwigę nabyto dom przy ówczesnej ulicy Żydowskiej. Zakupy kolejnych, przylegających do niego realności następowały w ciągu XV w. Po pożarze w 1493 r. w wyniku odbudowy powstał czteroskrzydłowy gmach z wewnętrznym dziedzińcem z ostrołukowymi arkadami na parterze, zachowujący w sylwecie i układzie pomieszczeń ślady pierwotnego rozplanowania. Na początku XVI w. dobudowano jeszcze część mieszczącą nową salę biblioteczną (Libraria). Około 1540 r. gmach uzyskał postać, w jakiej przetrwał kolejne wieki<sup>3</sup>.

\* Artykuł niniejszy powstał w ramach projektu „Od materialnego do niematerialnego medium. Przemiany sztuki w 2 połowie XX wieku a dyskurs historii sztuki”, realizowanego ze środków programu MISTRZ Fundacji na rzecz Nauki Polskiej. W nieco zmienionej formie został przedstawiony 13.12.2017 r. w Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik der Technischen Universität Berlin.

<sup>1</sup> S. WALTOŚ, *Collegium Maius – nieco historii, zbiory, ludzie, obyczaje*, [w:] *Collegium Maius Uniwersytetu Jagiellońskiego. Sfery i cienie*, red. A. Nowakowski, Kraków 2008, s. 19.

<sup>2</sup> A. CHWAŁBA, *Collegium Maius*, Kraków 2009, s. 186–187.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 25–32; A. WŁODAREK, *Architektura średniowiecznych kolegiów i burs Uniwersytetu Krakowskiego*, Kraków 2000, s. 88–138.

Pod koniec XVIII w. stan Collegium Maius był zły. Myślano nawet o jego zburzeniu, jednak ostatecznie podjęto decyzję o kompleksowym remoncie i przeznaczeniu w całości na bibliotekę uniwersytecką. Prace prowadzone były od 1839 do około 1870 r. Do około 1860 r. głównym architektem był Karol Kremer. Dokonał on restauracji części wschodniej i południowej gmachu. Zmienił częściowo dyspozycję wnętrza, w trakcie wschodnim (od strony ul. Jagiellońskiej) wprowadzając wysokie pomieszczenia, zajmujące dawne pierwsze i drugie piętro. Na zewnątrz ujedynolili fasadę, przebijając wysokie trójdzielne okna na wzór późnośredniowiecznego znajdującego się w narożniku północno-wschodnim, a ponad nimi umieszczając oculusy z rozetami. W części mieszczącej oryginalny gotycki wykusz również zmienił okna, rytmizując przy tym ich ułożenie. Dążąc do nadania całemu gmachowi jednolitego i uporządkowanego wyglądu, Kremer pozostawił jednak wyraźne ślady narastania budynku poprzez zróżnicowanie dachów i oddzielenie poszczególnych części należących pierwotnie do różnych kamienic służkami (mieszczącymi rynny) z rzeźbami w górnej części. Architekt odrestaurował też dziedziniec arkadowy<sup>4</sup>. Dalsze prace, prowadzone w latach 60. XIX w. przez Feliksa Księżarskiego według zmodyfikowanych przez niego planów autorstwa Hermanna Bergmanna, postępowały właściwie za Kremerem. Fragment północnego skrzydła od strony ul. św. Anny trzeba było wyburzyć i wznieść na nowo, a elewacja zewnętrzna i dziedziniec otrzymały formy neogotyckie zgodne z wykonanymi wcześniej<sup>5</sup>. Większa część budynku została otynkowana [il. 1].

<sup>4</sup> U. BĘCZKOWSKA, *Karol Kremer i krakowski Urząd Budownictwa w latach 1837–1860*, Kraków 2010, s. 226–249.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 249.





1. Collegium Maius po restauracji Karola Kremera. Fot. w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

Collegium Maius służyło jako biblioteka do II wojny światowej [il. 2], z biegiem czasu coraz gorzej spełniając swoją funkcję z uwagi na brak nowych pomieszczeń magazynowych dla stale powiększającego się księgozbioru i zbyt małą liczbę miejsc w czytelniach. Nowy gmach Biblioteki Jagiellońskiej wzniesiony został w latach 1931–1939. Przeniesienie księgozbioru do tego budynku nastąpiło w czasie okupacji hitlerowskiej w 1940 r., kiedy uniwersytet był już zamknięty, a sama biblioteka nosiła nazwę Staatsbibliothek Krakau<sup>6</sup>. W opróżnionym Collegium Maius rozlokowano Institut für deutsche Ostarbeit. W 1942 r. placówka ta urządziła w trzech salach na pierwszym piętrze propagandową wystawę sztuki „staroniemieckiej” z Krakowa i „krajów karpackich”<sup>7</sup>.

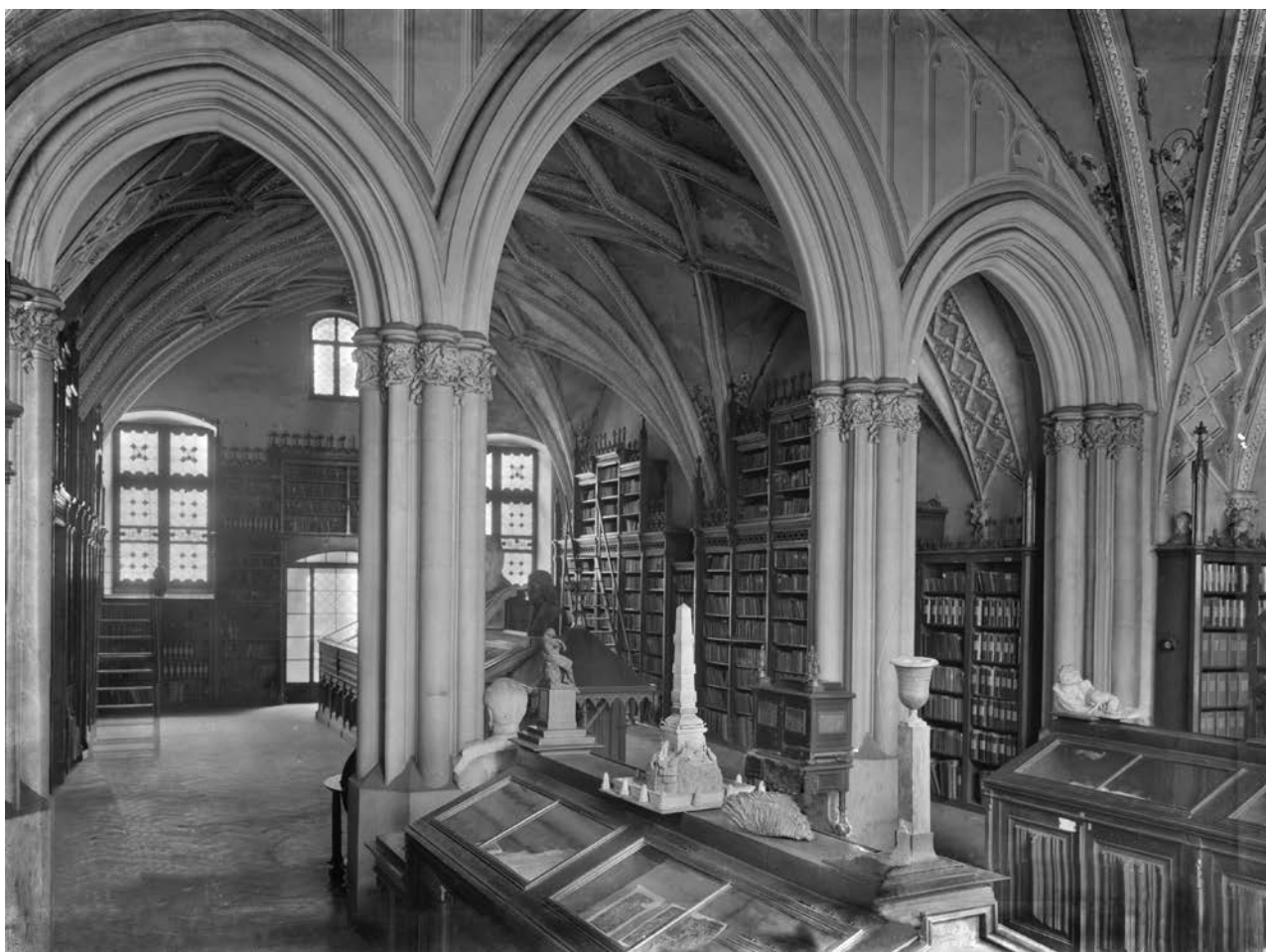
<sup>6</sup> A. CHWALBA, *Collegium Maius*, s. 125–126 (jak w przyp. 2).

<sup>7</sup> S. AREND, *Sekcja Historii Sztuki w Instytucie Niemieckiej Pracy Wschodniej w okupowanym Krakowie (1940–1945)*, tłum.

Gdy po zakończeniu wojny Uniwersytet Jagielloński zaczął na nowo działać, nie było jasne, jaką funkcję ma otrzymać Collegium Maius. I wtedy do akcji wkroczył Karol Estreicher, którego dziadek Karol sen. (1827–1908) był dyrektorem Biblioteki Jagiellońskiej i mieszkał w Kolegium Większym<sup>8</sup>. Karol jun. w 1946 r. rozpoczął starania o przeznaczenie pustego Collegium Maius na Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Instytucję tę senat uniwersytetu powołał do istnienia w roku następnym. Wtedy Estreicher rozpoczął batalię o kompleksową renowację gmachu. Działając z niespożytym uporem i energią, prowadząc rozliczne intrygi, zawierając sojusze

E. Górciel, T. Szybisty, [w:] *Kraków 1940. Kampania fotograficzna Staatliche Bildstelle*, red. W. Walanus, Kraków 2017 (= *Skarby Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, 3), s. 10, 25–28.

<sup>8</sup> A. CHWALBA, *Collegium Maius*, s. 104–111 (jak w przyp. 2).



2. Collegium Maius po restauracji Karola Kremera jako siedziba Biblioteki Jagiellońskiej. Fot. w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

z przedstawicielami władzy komunistycznej i wykorzystując dawną przyjaźń z pochodzącym z Krakowa premierem Józefem Cyrankiewiczem, zdołał nie tylko uzyskać zgodę władz uniwersytetu i urzędu konserwatorskiego na podjęcie prac restauracyjnych, ale też wprowadzić odnowienie budowli do Planu Sześcioletniego. Uznać to należy za niebywały sukces dyplomatyczny, biorąc pod uwagę skalę potrzeb w zniszczonym przez wojnę kraju i stan techniczny Collegium Maius<sup>9</sup>.

Na tym jednak sukces Estreichera się nie skończył: zdołał on bowiem doprowadzić do całkowitej przebudowy gmachu według swoich wizji. Uzasadnieniem dla owych działań było stwierdzenie, że restauracja przeprowadzona w XIX w. zupełnie zmieniła charakter budynku<sup>10</sup>. Estreicher argumentował: „Zamiast gotyku krakowskiego o stromych, prostych liniach, zamiast surowości zewnętrznej, oszczędnej w motywach zdobniczych, jak to np. XV wiek stosował w pałacach florenckich, zbudowano od ul. Jagiellońskiej jednolicie wymierzony gmach,

ubrany ozdobami. W podworcu zmieniono jego sens i funkcję. Wszędzie położono tynki. Można ogólnie powiedzieć, że [...] Kremer zastosował program klasycyzmu do budynku, który był malowniczym zespołem gmachów”<sup>11</sup>. W efekcie powstała budowla „pseudogotycka” (nasz autor używał takiej nomenklatury). Historyzm dziewiętnastowieczny w połowie XX w. oceniano bardzo negatywnie, widząc w nim objaw głębokiego kryzysu kultury<sup>12</sup>, ale Estreicher szedł jeszcze głębiej w swej krytyce. Uznał przebudowę Collegium Maius za symptom czy też – by posłużyć się sformułowaniem Hansa Sedlmayra – „krytyczną formę”, odsłaniającą ukrytą istotę epoki<sup>13</sup>. Jego zdaniem „pseudogotyki” był w Polsce, pozbawionej w latach 1795–1918 własnego suwerennego państwa, stylem

<sup>9</sup> Ibidem, s. 149–155.

<sup>10</sup> Szerzej o restauracji Estreicherowskiej i jej zasadach: A. MARKOWSKA, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*, Katowice 2003, s. 54–58.

<sup>11</sup> K. ESTREICHER, *Collegium Maius – dzieje gmachu*, Kraków 1968 (= Prace z Historii Sztuki, 6), s. 222–223.

<sup>12</sup> W. BAŁUS, *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*, Toruń 2011 (= Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej), s. 9–10.

<sup>13</sup> H. SEDLMAYR, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Frankfurt am Main–Berlin–Wien 1985<sup>11</sup>, s. 8–10.



3. Collegium Maius po restauracji Karola Estreichera, elewacja od strony ul. Jagiellońskiej. Fot. R. Ochęduszek

narzuconym przez zaborców, elementem germanizacji i wynarodowienia<sup>14</sup>.

Działania podjęte przez Estreichera były bardzo radykalne [il. 3]. W latach 1949–1964 nie tylko skuto tynki z fasad i zrzucano „pseudogotyckie” elementy dekorujące ściany, obramienia okien i portali, ale – wykorzystując zachowane widoki rysunkowe i pomiary architektoniczne gmachu sprzed restauracji Kremera – zrekonstruowano dawne kształty i rozmieszczenie okien, zmieniono dachy na bardziej wysmukłe, przywrócono podział na dwie kondygnacje we wschodnim skrzydle, a części fasady od strony ul. św. Anny nadano wygląd barokowy [il. 4]. O ile

te działania można uznać za w jakimś stopniu zakorzenione w materii budynku i poparte dokumentacją architektoniczną i ikonograficzną, o tyle kolejne były już wyłącznie realizacją pomysłów Estreichera i współpracujących z nim projektantów. Oto bowiem np. w narożniku północno-zachodnim, przy dziedzińcu zwanym Hutą, zainstalowano nieistniejący tam nigdy wcześniej drewniany ganek, wzorowany na znajdującym się w klasztorze Norbertanek na krakowskim Salwatorze, sień przejazdową od strony ul. św. Anny pokryto stiukami, wzorowanymi na barokowych Baltazara Fontany z pobliskiego kościoła św. Anny, z tejże sieni wyprowadzono całkiem nową „barokową” klatkę schodową w stronę mieszczącej się na pierwszym piętrze auli, zaś w dawnej celi św. Jana Kantego, profesora teologii z XV w., zachowanej z pietyzmem już przez

<sup>14</sup> K. ESTREICHER, *Collegium Maius – dzieje gmachu*, s. 223–225 (jak w przyp. 11).



4. Collegium Maius po restauracji Karola Estreichera, elewacja od strony ul. św. Anny. Fot. R. Ochęduszek

Kremera, namalowano „barokowe” freski (m.in. z przedstawieniem modlącego się Estreichera), które następnie częściowo zatarto, by robiły wrażenie dawnych i podniszczonych<sup>15</sup>.

Do budynku sprowadzono też szereg spoliów i elementów trwałego wyposażenia z Krakowa i okolic, m.in. z dworów i pałaców, które straciły właścicieli po nacjonalizacji majątków rolnych. Obok obramień okiennych i portali z czasów gotyku i renesansu z budowli krakowskich (łącznie z fragmentami z Zamku Królewskiego na Wawelu) w Collegium Maius znalazła się np. gdańska kręcona klatka schodowa z pałacu w Krzeszowicach wmontowana

w pomieszczeniu (Stuba communis), z którego nie prowadziła na żadną wyższą kondygnację<sup>16</sup>. W odrestaurowanych wnętrzach urządzono nie tylko wystawę historycznych instrumentów naukowych i dzieł sztuki z dawnego wyposażenia Gabinetu Historii Sztuki i Archeologii, ale też dokupiono lub dorobiono szereg mebli, obrazów i rzeźb, za ich pomocą „rekonstruując” dawne Collegium zarówno jako miejsce odbywania wykładów i uroczystości akademickich (Aula), jak i mieszkanie profesorów.

Niektóre postęпки Estreichera były czystą mistyfikacją. Jak pisał Stanisław Waltoś: „W 1999 r. wybuchła sensacja”, bo w trakcie prac konserwatorskich w niewielkim

<sup>15</sup> A. MARKOWSKA, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata*, s. 55 (jak w przyp. 10).

<sup>16</sup> K. ESTREICHER, *Collegium Maius – dzieje gmachu*, s. 271 (jak w przyp. 11).

pomieszczeniu zwanym Korytarzykiem Drezdeńskim „zaczęły się wyłaniać ślady jakichś malunków. [...] Już ruszała w świat wieść, że w średniowiecznym Collegium Maius odkryto również średniowieczne freski! Na szczęście ktoś z Muzeum przypomniał sobie, że przecież tę ścianę wymurowano na nowo po 1860 roku<sup>17</sup>. Rzekome średniowieczne malowidła naprawdę wykonał na zlecenie Estreichera zdolny malarz-kopista Zdzisław Pabisiak, a następnie na polecenie tegoż Estreichera skrupulatnie zamalował<sup>18</sup>. Twórca muzeum uniwersyteckiego stworzył też pomieszczenie zwane „alchemią”, z piecem do transmutacji i odciskiem diabelskiej dłoni na drzwiach, choć nikt nigdy w Collegium Maius alchemią się nie parał<sup>19</sup>.

## II

Zdaniem Stanisława Waltosia „rekonstrukcja” Collegium Maius „miała charakter ideowy: chodziło o usunięcie z zabytkowego Krakowa brzydkiego i posepnego neogotyckiego płaszcza, jaki przykrywał średniowieczne kolegium<sup>20</sup>. Słowa te trudno uznać za w pełni oddające poczynania, jakich dokonano w gmachu w latach 1949–1964. Sformułowania „rekonstrukcja” i „usunięcie płaszcza” sugerują, że po prostu zdjęto z niego jakąś zewnętrzną powłokę, jakiś kostium jedynie narzucony na niezmiernie jądro budowli. Tak jednak nie było, gdyż ingerencje budowlane i działania artystów-dekoratorów wniknęły w materialną strukturę gmachu, zmieniając ją, modyfikując lub wprowadzając rozwiązania, których przed restauracją Kremera nie było. Słowa o „rekonstrukcji” i „płaszczu” oddają natomiast znakomicie wyobrażenie, jakie o swoich poczynaniach chciał odbiorcom narzucić Estreicher: że wszelkie podjęte przez niego działania były jedynie przywróceniem stanu pierwotnego.

Estreicher oczywiście musiał zdawać sobie sprawę, że postępuje wbrew nowoczesnej doktrynie konserwatorskiej, sformułowanej na początku XX w. w Wiedniu i rozwiniętej pod egidą Ligi Narodów w Karcie Ateńskiej z 1931 r., którą sygnowała również Polska<sup>21</sup>. W prywatnym *Dzienniku wypadków* notował: „Przedemną nikt nie wpadł na pomysł, aby kopiować, uzupełniać, podrabiać ikonografię i pamiątki. Przeciwnicy zarzucają mi, że fałszuję. To nie-dobre słowo, bo zawiera w sobie nieuczciwość. Właściwszy wyraz to podrabianie, lub najlepiej rekonstrukcje. Co wieki u nas zniszczyły, to ja rekonstruuje. Nie dla siebie,

nie<sup>22</sup>. W oficjalnej wykładni własnego stanowiska, czyli w monografii Collegium Maius z 1968 r., argumentował natomiast dyplomatycznie, że „założenia wieku XIX, głoszące jedynie ochronę istniejącego stanu, po drugiej wojnie światowej pod wpływem uczuciowego stosunku do zabytków uległy zmianie na rzecz przywrócenia zabytku lub jego odbudowy<sup>23</sup>. Znamienne było już przypisanie nowoczesnej doktryny konserwatorskiej wiekowi XIX, a nie XX, co – zważywszy na ostrą krytykę historyzmu przez Estreichera – uznać można za swoistą próbę deprecjacji owej koncepcji. Twórca odnowienia Collegium przemilczał też prosty fakt, że zgoda na odbudowę i pełną rekonstrukcję podejmowana była głównie tam, gdzie dzieła architektury doznały poważnych uszkodzeń lub w ogóle przestały istnieć, jak to miało miejsce w przypadku kampanili na placu św. Marka w Wenecji, która zawałiła się w 1902 r., lub w przypadku zniszczeń wojennych, czego przykładem w Polsce po II wojnie światowej były odbudowy historycznych centrów Warszawy i Gdańska<sup>24</sup>. Główny teoretyk konserwacji po II wojnie światowej w Polsce, Jan Zachwatowicz, pisał w 1946 r.: „Nie mogąc się zgodzić na wydarcie nam pomników kultury, będziemy je rekonstruowali, będziemy je odbudowywali od fundamentów, aby przekazać pokoleniom, jeżeli nie autentyczną, to przynajmniej dokładną formę tych pomników, żywą w naszej pamięci i dostępną w materiałach<sup>25</sup>. Oczywiście, zdarzały się ingerencje w stojący budynek, jak to miało miejsce przed I wojną światową w Zamku Królewskim na Wawelu, ale tam powrót do renesansowych form dziedzińca arkadowego polegał na zrzuceniu obmurowań wprowadzonych przez armię austriacką i uzupełnieniu detalu architektonicznego na podstawie zachowanych fragmentów<sup>26</sup>. Jednak w przypadku Collegium Maius zmiany nie wynikały z jego zniszczenia czy prostego usunięcia wierzchniej warstwy, pod którą znajdowałyby się nienaruszone części z epok wcześniejszych (do takich działań zachęcał Zachwatowicz<sup>27</sup>), lecz były w większości kreacją nowych form, jedynie wyglądających na pierwotne.

<sup>17</sup> S. WALTOŚ, *Collegium Maius – nieco historii, zbiory, ludzie, obyczaje*, s. 31 (jak w przyp. 1).

<sup>18</sup> Ibidem, s. 31; A. CHWALBA, *Collegium Maius*, s. 180 (jak w przyp. 2).

<sup>19</sup> A. MARKOWSKA, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata*, s. 56 (jak w przyp. 10); A. CHWALBA, *Collegium Maius*, s. 185–186 (jak w przyp. 2).

<sup>20</sup> S. WALTOŚ, *Collegium Maius – nieco historii, zbiory, ludzie, obyczaje*, s. 20 (jak w przyp. 1).

<sup>21</sup> P. DETTLOFF, *Odbudowa i restauracja zabytków architektury w Polsce w latach 1918–1939. Teoria i praktyka*, Kraków 2006, s. 400–401.

<sup>22</sup> K. ESTREICHER, *Dziennik wypadków*, t. 3: 1961–1966, red. A.M. Joniak, Kraków 2003, s. 89.

<sup>23</sup> Idem, *Collegium Maius – dzieje gmachu*, s. 261 (jak w przyp. 11).

<sup>24</sup> M. OMILANOWSKA, *Granice rekonstrukcji. Kwestie odbudowy zabytków w Polsce powojennej*, [w:] eadem, *Kreacja – konstrukcja – rekonstrukcja. Studia z architektury XIX–XXI wieku*, Warszawa 2016, s. 382, 384–380; A. TOMASZEWSKI, *Prehistoria i historia odbudowy Starego Miasta w Warszawie – legenda i rzeczywistość*, [w:] idem, *Ku nowej filozofii dziedzictwa*, red. E. Święcicka, Kraków 2012, s. 167–194; J. FRIEDRICH, *Odbudowa Głównego Miasta w Gdańsku w latach 1945–1960*, Gdańsk 2015.

<sup>25</sup> J. ZACHWATOWICZ, *Program i zasady konserwacji zabytków*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 8, 1946, z. 1/2, s. 48.

<sup>26</sup> P. DETTLOFF, M. FABIĄŃSKI, A. FISCHINGER, *Zamek królewski na Wawelu. Sto lat odnowy (1905–2005)*, Kraków 2005, s. 9–51.

<sup>27</sup> J. ZACHWATOWICZ, *Program i zasady konserwacji zabytków*, s. 59 (jak w przyp. 25).



5. Collegium Maius, inskrypcja NE CEDAT ACADEMIA na portalu w Sali Zielonej. Fot. J. Kozina, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

### III

Koncepcja Estreichera, choć tak sprzeczna ze współczesnym mu postępowaniem konserwatorskim, nie była jednak osadzona w próżni. Max Dvořák próbując wyjaśnić, czym jest opieka nad zabytkami, zarysował przed czytelnikami swego *Katechizmu* obraz miasteczka, w którym stał „spatynowany przez czas gotycki kościół parafialny, z barokową wieżą i pięknym barokowym wystrojem wnętrza, z którym uroczyście i niewymuszenie łączyły się tysiączne wspomnienia”<sup>28</sup>, wokoło niego zaś stare domki. Na placu miejskim, pisał dalej, wznosił się ratusz z XVII w. „z sympatyczną wieżą zwieńczoną cebulastą kopułą”<sup>29</sup>. Plac otaczały domy z różnych epok, niepozbawione „artystycznej harmonii”, we wrażliwym człowieku wywołujące „uczucia podobne do tych, jakie wywołują przytulne pomieszczenia starego domu rodzinnego”<sup>30</sup>. Naokoło miasteczka znajdowały się porośnięte pnączami ruiny obwarowań oraz cztery bramy „tworzące widok nadzwyczaj malowniczy”<sup>31</sup>. Wszystko to następnie zostało „odrestaurowane”. W kościele wieżę barokową zastąpiono nową,

„fałszywą”, w stylu „gotyckim”, ściany wewnątrz pomalowano z użyciem krzykliwej w barwach neogotyckiej ornamentyki, wstawiono też nowe, neogotyckie wyposażenie. Zburzono stary ratusz, mieszczańskie domy, resztki obwarowań i bramy miejskie, wznosząc na to miejsce budowle „według książkowych schematów”<sup>32</sup>.

Historyjka owa według Dvořáka miała pokazać na konkretnym przykładzie, że „celem opieki nad zabytkami jest powstrzymanie zniszczeń prowadzących do takich strat i spustoszeń”<sup>33</sup>. Ale za dydaktycznym wymiarem tego obrazka krył się też pewien estetyczny ideał i jego przeciwieństwo. Miasteczko przed niešťęśliwą odnową było mianowicie malownicze, przytulne, złożone z dziejowych nawarstwień, układających się w harmonijną całość, ewokujące pamięć wydarzeń z przeszłości i nastroj czegoś bliskiego. Restauracja wykonana w duchu historyzmu pozbawiła je owych cech, wprowadzając schematyzm, szablonowość, całkowity brak przytulności i malowniczości. Można zatem przyjąć, że dla Dvořáka opieka nad zabytkami powinna nie ograniczać się jedynie do ochrony konkretnych dzieł w ich materialnej strukturze, lecz również dbać o zachowanie wartości estetycznych takich jak nastroj, malowniczość i urok dawności, wynikający z nieregularnej zabudowy i jej spatynowania, a może nawet częściowego zrujnowania – tego wszystkiego zatem,

<sup>28</sup> M. DVOŘÁK, *Katechizm opieki nad zabytkami*, tłum. R. Kasperowicz, [w:] *Zabytek i historia. Wokół problemów konserwacji i ochrony zabytków w XIX wieku*, red. P. Kosiewski, J. Krawczyk, Warszawa 2012<sup>2</sup>, s. 375.

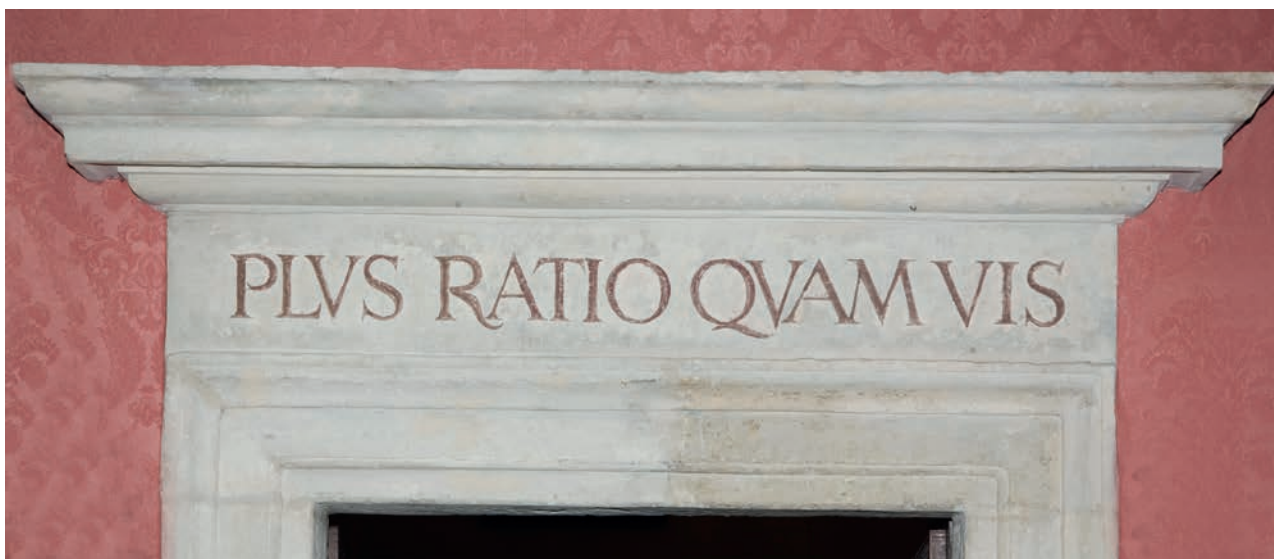
<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 376.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 377.

<sup>33</sup> *Ibidem*.



6. Collegium Maius, inskrypcja PLUS RATIO QUAM VIS na portalu w Auli. Fot. J. Kozina, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

co budziło w odbiorcy zespół afektów i uczuć sentymentalnej bliskości i swojskości miejsca, w którym przebywał i co było propagowane na początku XX w. przez *Heimatschutzbewegung*<sup>34</sup>. Gdzieś na dnie poglądów wiekańskiego profesora kryły się więc ideały estetyczne, formułowane od czasów romantyzmu i szczególnie mocno wyartykułowane przez Johna Ruskina w *Siedmiu blaskach architektury* – o wartości zabytku i jego afektywnym oddziaływaniu decyduje świadomość wydarzeń, jakie rozegrały się w nim w minionych wiekach oraz nastroj dawności, wyrażający się spatynowaniem ścian, bluszczem wijącym się po murach i malowniczym narastaniem kolejnych części, wzniesionych w różnych wiekach<sup>35</sup>.

Za argumentacją Estreichera można się dopatrzeć podobnych poglądów. Jego zdaniem w swojej przebudowie „Kremer [...] dążył do zatarcia malowniczości”; „dach [...] cynkową blachą kryty, jest sztywny [...] fasady przez neogotyckie przebudowy i dodatki zatraciły malowniczy charakter średniowiecza, a nabrały zbyt zimnego i sztucznego wyrazu”<sup>36</sup>. Jeżeli jednak dla Dvořáka powrót do owej malowniczości z okresu sprzed restauracji jakiejś budowli czy ich zespołu był absolutnie niemożliwy, bo sprzeczny z zasadą jak najmniejszej ingerencji w zastaną materialną substancję dzieła, to Estreicher nie widział nic złego w cofaniu czasu i wypadków dziejowych. Dla Dvořáka jakości estetyczne, wzbudzone afekty i nastroje były nierozdzielnie połączone z autentyzmem historycznym obiektów architektonicznych i ich wyposażenia, gdyż – zgodnie

z teorią wartości Aloisa Riegla – ufundowane były one na starzejącej się zgodnie z prawami natury materialnej substancji gmachu, której wymiana pozbawiłaby dzieło podstawowej wartości jaką jest dawność (zwana tradycyjnie po polsku „starożytniczą” – *Alterswert*)<sup>37</sup>. Sprzeciwiał się on więc np. zrzuconiu obmurowań dziedzińca arkadowego na Wawelu, gdyż byłoby to właśnie zafałszowaniem historii, czyli ingerencją w materialną strukturę budowli<sup>38</sup>. Zachowanie wszystkich stojących już murów jako nośnika *Alterswert* traktował dogmatycznie jako podstawę autentyzmu zabytku<sup>39</sup>. Natomiast według krakowskiego profesora wartość dawności można było ewokować za pomocą kopii, pastiszów i murów stylizowanych na dawne. Estreicher pisał, „że patyna wieków na zabytku nie osiada sama, że miękkość, zużycie, ciepło form trzeba umiejętnie wywołać, przybliżyć, przyspieszyć. [...] Rzemieślników [...] trzeba było nauczyć, że nie równa, ostra, sztywna linia, łatwa do osiągnięcia bo idąca za wzorcowym rysunkiem, ale faktura miękka, zużyta, wywołuje dodatnie wrażenie. Wskrzeszenie przeszłości osiągnąć można tylko

<sup>34</sup> B. EULER-ROLLE, *Der „Stimmungswert“ im spätmodernen Denkmalkultus – Alois Riegl und die Folgen*, „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege”, 54, 2005, s. 30.

<sup>35</sup> J. RUSKIN, *Lampa pamięci*, tłum. J. Szczuka, [w:] *Zabytek i historia*, s. 170–171 (jak w przyp. 28).

<sup>36</sup> K. ESTREICHER, *Collegium Maius – dzieje gmachu*, s. 222, 260 (jak w przyp. 11).

<sup>37</sup> A. RIEGL, *Nowoczesny kult zabytków. Jego istota i powstanie*, tłum. R. Kasperowicz, [w:] *Alois Riegl, Georg Dehio i kult zabytków*, red. R. Kasperowicz, Warszawa 2012<sup>2</sup>, s. 49–56. Wydaje mi się, że dosłowne tłumaczenie *Alterswert* jako „wartości dawności” (wartości tego, co dawne) lepiej oddaje sens owego słowa, gdyż przymiotnik „starożytniczy”, w znaczeniu dawny, związany z jakąkolwiek formą pamiątek przeszłości, wyszedł z użycia w języku polskim, zob. hasło *Starożytniczy* w *Słowniku języka polskiego* pod red. W. Doroszewskiego: <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/staro%C5%BCytniczy> [dostęp: 2. 01. 2018].

<sup>38</sup> M. RAMPLEY, *The Vienna School of Art History. Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918*, University Park 2013, s. 196–198.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 209; H. TIETZE, *Denkmalkult*, [w:] idem, *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte*, Wien 1925, s. 71.



przez emocjonalne podejście, a nie przez mechaniczne! Nie jest zadaniem konserwatora ułatwianie rozpoznawania co jest stare, a co nowe w zabytku, bo to jest zadaniem inwentaryzatora<sup>40</sup>.

#### IV

Swą „metodę konserwatorską” Estreicher nazwał „wskrzyszaniem przeszłości”. W koncepcjach Riegla i Dvořáka nie było miejsca na takie działanie, gdyż wartość dawności była według nich wyłącznie świadectwem powolnego umierania. Patyna czy malownicze kruszenie się murów pokazywały, że nieuniknionym prawem przyrodniczym panującym w całym świecie jest rozpad prowadzący do ruiny budowli wzniesionych przez człowieka, który to proces można jedynie hamować, ale tak naprawdę nie da się go nigdy całkowicie zatrzymać<sup>41</sup>. Wskrzyszanie musiało się zatem oprzeć na innych zasadach.

Na obramieniach dwóch portali wewnątrz Collegium Maius znajdują się inskrypcje, które uznane zostały za ważne dla Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pierwsza (w Sali Zielonej – il. 5), NE CEDAT ACADEMIA głosi, że uniwersytet nigdy nie ustępował przed siłą, druga (w Auli – il. 6), PLUS RATIO QUAM VIS, zaczerpnięta z wiersza rzymskiego poety Maximianusa, jest apologią rozumu, roztropności i sprzeciwu wobec wszelkiej przemocy. Oba napisy wyglądają na pochodzące z okresu wczesnej nowożytności, szczególnie PLUS RATIO QUAM VIS, wykonany humanistyczną antyką, przypominającą krój liter z XVI w. na nadprożach w Zamku Królewskim na Wawelu. W rzeczywistości są pomysłem Estreichera zrealizowanym w 1955 r. (pierwszy napis) i 1952 r. (drugi)<sup>42</sup>.

W 1975 r. pod tytułem *Ne cedat Academia* wydano książkę o tajnym nauczaniu na Uniwersytecie Jagiellońskim<sup>43</sup>, zaś pod koniec XX w. druga z sentencji wpisana została do statutu uniwersytetu. Fakt, że obie łacińskie inskrypcje przyjęte zostały przez wspólnotę akademicką za zgodne z duchem i historią Uniwersytetu Jagiellońskiego dowodzi, że Estreicher znakomicie utrafił w zbiorowe wyobrażenia o roli uczelni w dziejach Polski, panującym w niej w ciągu wieków etosie i okupacyjnej przeszłości<sup>44</sup>. Jego postępek można za Erikiem Hobsbawmem nazwać „wynalezieniem tradycji”<sup>45</sup>. Choć angielski histo-

ryk pisał o wymyślaniu rytuałów, świąt i obrzędów szybko uznawanych w różnych państwach za dawne, można chyba też tym terminem określić restaurację zabytkowego gmachu w taki sposób, by stał się on kwintesencją jakiejś instytucji: jej dziejów, obyczajów, dokonań, jej narodowego zakorzenienia i pamięci o tworzących ją ludziach.

Działanie konserwatorskie polegające na „wskrzyszaniu przeszłości” byłoby więc rodzajem „wynajdywania tradycji”. Oksymoroniczny charakter owego określenia bardzo dobrze pasuje do sposobu myślenia Estreichera o odnowie Collegium Maius: gmach miał być kwintesencją „tradycji”, ale powstała w wyniku daleko posuniętej ingerencji w jego zabytkową tkankę. Ta ingerencja, czyli „wskrzyszenie”, była możliwa dlatego, że „tradycję” należało dopiero *wynaleźć*, czyli stworzyć na nowo na kanwie elementów z przeszłości. Liczył się nie autentyzm dawnych murów, nie wartość dawności, lecz – jak pisał Estreicher w *Dzienniku wypadków* – unaocznienie przeszłości uniwersytetu<sup>46</sup>. „To nie jest rekonstrukcja”, wyznawał w tych samych prywatnych zapiskach, „to jest, na słabej kanwie przeszłości, nowy haft”<sup>47</sup>.

Viollet-le-Duc rozpoznał hasło *Restauration* w swym *Słowniku rozumowanym architektury francuskiej* od stwierdzenia, że „odrestaurować budowlę to nie to, co utrzymywać ją, naprawić bądź odnowić, ale odtworzyć ją w kompletnym stanie, takim, jaki mógł nigdy nie istnieć”<sup>48</sup>. Konstatację tę można uznać nie tylko za kwintesencję purystycznej wizji odnowy zabytków<sup>49</sup>, ale też za wyraz dążności do wynajdywania tradycji. Dla francuskiego architekta owo wynajdywanie było równoznaczne z kreacją budowli jednolitej stylowo, dla Estreichera zaś ze stworzeniem wizji gmachu odpowiadającej wyobrażeniom o historii i etosie Uniwersytetu Jagiellońskiego.

#### V

Hobsbawm stwierdzał, że wynajdywanie tradycji często ma miejsce tam, „gdzie gwałtowna transformacja społeczeństwa osłabia lub niszczy wzory społeczne, zgodnie z którymi zaprojektowane zostały «dawne» tradycje”<sup>50</sup>. Przejęcie w powojennej Polsce władzy przez komunistów było niezwykle silną cezurą w dziejach politycznych

<sup>40</sup> K. ESTREICHER, *Collegium Maius – dzieje gmachu*, s. 270 (jak w przyp. 11).

<sup>41</sup> A. RIEGL, *Nowoczesny kult zabytków*, s. 50–52 (jak w przyp. 37).

<sup>42</sup> A. CHWAŁBA, *Collegium Maius*, s. 156–157 (jak w przyp. 2).

<sup>43</sup> *Ne cedat Academia. Kartki z dziejów tajnego nauczania w Uniwersytecie Jagiellońskim 1939–1945*, red. M. i A. Zarębowie, Kraków 1975.

<sup>44</sup> R. GODULA-WĘCŁAWOWICZ, „Plus ratio quam vis” i „Ne cedat Academia”. *Uniwersyteckie dewizy z wojną w tle*, „Journal of Urban Ethnology”, 12, 2014, s. 7–24.

<sup>45</sup> E. HOBBSAWM, *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*, [w:] *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, tłum. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008, s. 10–11. Nieco inaczej kwalifikuje działalność Estreichera Maciej Zborek w pracy magisterskiej *Mit*

*uniwersytetu: przypadek Uniwersytetu Jagiellońskiego*, obronionej w 2017 r. w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ, widząc w niej przejawy tworzenia mitu uniwersytetu. Interpretacja ta w bardzo ciekawy sposób poszerza zaproponowane przeze mnie odczytanie Collegium Maius.

<sup>46</sup> K. ESTREICHER, *Dziennik wypadków*, t. 2: 1940–1960, Kraków 2002, s. 516.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 513.

<sup>48</sup> E. VIOLETT-LE-DUC, *Słownik logiczny architektury francuskiej od XI do XVI wieku*, tłum. B. Spieralska, [w:] *Zabytek i historia*, s. 123 (jak w przyp. 28).

<sup>49</sup> J.-M. LENIAUD, *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Paris 1994, s. 90–91.

<sup>50</sup> E. HOBBSAWM, *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*, s. 13 (jak w przyp. 45).



7. Malownicza sylweta Collegium Maius. Fot. W. Bałus

i społecznych kraju. Choć początkowo zachowano pozory ustroju demokratycznego, już krwawa pacyfikacja manifestacji studenckiej w Krakowie 3 maja 1946 r. nie pozostawiała wątpliwości co do kierunku działań nowej władzy. Pod koniec lat 40. dyktatura komunistyczna stała się faktem. W Krakowie, postrzeganym jako główne siedlisko burżuazyjnego wstecznictwa i politycznej reakcji, panowała ciężka atmosfera, a rozpoczęcie wznoszenia w 1949 r. Nowej Huty jednoznacznie wskazywało na chęć pozbycia dawnej stolicy kraju dotychczasowego znaczenia<sup>51</sup>.

Estreicher pisał w 1951 r. w *Dzienniku wypadków*, że „celem odnowy Collegium Maius nie jest zbudowanie w Krakowie jednego więcej muzeum [...]. Celem jest nadanie Uniwersytetowi takiej siedziby, która w tych głupich, antyhistorycznych czasach podkreślałaby rolę Uniwersytetu w kulturze polskiej”<sup>52</sup>. A kilka lat później dodawał: „Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Collegium Maius pomieszczone, to jedna z odpowiedzi na próby zniszczenia kultury Krakowa”<sup>53</sup>. Restauracja gmachu byłaby więc kreacją tradycji przeciwnej oficjalnej doktrynie.

<sup>51</sup> J. PURCHLA, *Miasto niepokorne. Znaczenie okresu 1945–1956 dla rozwoju Krakowa po drugiej wojnie światowej*, [w:] idem, *Kraków: prowincja czy metropolia?*, Kraków 1996, s. 126–137.

<sup>52</sup> K. ESTREICHER, *Dziennik wypadków*, t. 2, s. 280 (jak w przyp. 46).

<sup>53</sup> Ibidem, s. 621 (podkreślenie w oryginale).

Na przekór reżimowemu niszczeniu dotychczasowej wizji polskiej kultury, miała ona pokazać bogactwo historii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Malowniczość gmachu, użycie detali z dawnej architektury Krakowa, wreszcie połączenie elementów gotyckich z barokowymi tak, by całość robiła wrażenie stanu „z końca XVIII wieku”<sup>54</sup> [il. 7], miały ewokować poczucie swojskości – wartości szczególnie istotnej tak dla *Heimatschutzbewegung*, jak i zbliżonych do tego ruchu dążeń w Polsce przed I wojną światową<sup>55</sup>. Estreicher posługiwał się tą kategorią *explicito*: swojska była dla niego architektura gotycka i barokowa – „zimny” i obcy (bo „niemiecki”) zaś neogotyck<sup>56</sup>. Poprzez swojskość, spreparowaną w toku prac budowlanych likwidujących działania Kremera, Collegium Maius zyskać miało wyraz miejsca bliskiego i całkowicie oczyszczonego z naleciałości „germanizacyjnych”<sup>57</sup>.

Ta bliskość osiągnięta być miała także przez uczynienie z Collegium Maius wnętrza „żywego”<sup>58</sup>. Anna Markowska pisała, że „najważniejsze w koncepcji muzealnej Karola Estreichera jun. było położenie nacisku na ożywienie wnętrza, stąd minimalizowanie roli gablot i – jeśli było to możliwe – taki układ przedmiotów, który sugerował, że użytkownik przed chwilą opuścił wnętrze. Szczególnie widać to w stubie – jadalni profesorskiej – gdzie spora kolekcja naczyń cynowych ułożona jest raczej po gospodarsku niż według jakiegoś systemu”<sup>59</sup>. Dzięki takim zabiegom gmach przestawał być naukowo uporządkowaną i zdystansowaną względem odwiedzających ekspozycją martwych „obiektów”<sup>60</sup>.

O *Lebendigkeit* zabytków pisano już w okresie międzywojennym w Wiedniu. Zdaniem Hansa Tietzego ważniejsze były myśli i afekty, jakie „żywe” dzieło budziło w nowoczesnym odbiorcy, niż często „martwa”, bo jedynie zachowana w surowym stanie, i tym samym pozbawiona mocy oddziaływania, autentyczność materialnej substancji budynku, czyli jego *Alterswert*<sup>61</sup>. W Polsce po ostatniej

<sup>54</sup> Ibidem, s. 279.

<sup>55</sup> J. SZ. WROŃSKI, *Pojęcie „swojskości” w sztuce i architekturze Młodej Polski*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 263–279.

<sup>56</sup> K. ESTREICHER, *Collegium Maius – dzieje gmachu*, s. 225 (jak w przyp. 11).

<sup>57</sup> Estreicher do tego ostatniego aspektu przywiązywał dużą wagę, traktując odnowę Collegium Maius jako prywatną zemstę na Niemcach za zamordowanie ojca w obozie Sachsenhausen. W *Dzienniku wypadków* pisał: „Zabili mi wówczas Niemcy ojca. Chcę, aby widzieli, gdzie i jak postępowali”, K. ESTREICHER, *Dziennik wypadków*, t. 2, s. 280 (jak w przyp. 46). Zob. też A. MARKOWSKA, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata*, s. 50–51, 66–69 (jak w przyp. 10).

<sup>58</sup> K. ESTREICHER, *Dziennik wypadków*, t. 2, s. 279 (jak w przyp. 46).

<sup>59</sup> A. MARKOWSKA, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata*, s. 75 (jak w przyp. 10).

<sup>60</sup> Ibidem, s. 88–91.

<sup>61</sup> P. MAHRINGER, *Der Alterswert als Narrativ für traumatische Erfahrungen des 20. Jahrhunderts. Denkmalkultur, lebendige*

wojnie w podobnym duchu wypowiadał się Zachwatowicz: „Zabytki bowiem nie są wyłącznie dokumentami. Niemniej ważny niż ich statyczny, pomnikowy charakter jest ich siła sugestywna, wyrażająca się w kilku formach. Najważniejsze będą: oddziaływanie bezpośrednie, emocjonalne, artystyczne, lub starożytnicze, wynikające ze swoistej zdolności człowieka doznawania, często nieświadomego, wzruszeń z zetknięcia z dziełami przeszłości”<sup>62</sup>. Ożywiając Collegium Maius Estreicher chciał sugerować (czyli faktycznie wynajdować na nowo) trwanie form życia i obyczajów dawnej Akademii Krakowskiej aż do współczesności, wbrew dziejowym i politycznym zawichom.

Dokładnie wtedy, gdy Karol Estreicher przekształcał krakowskie collegium, Gaston Bachelard pisał o domu jako miejscu, które jest dla człowieka jego prywatnym kosmosem i przestrzenią marzeń. Wywody francuskiego filozofa uznać można za przejaw „nastroju” dominującego w latach powojennych<sup>63</sup>. Natomiast zdaniem Hansa Ulricha Gumbrechta w tym okresie powszechne było „marzenie o spokoju w wąskiej, ograniczonej przestrzeni”, którą badacz nazywał kruchym „naczyniem”<sup>64</sup>. Według Bachelarda prawdziwy dom z pomieszczeniami o zróżnicowanych kształtach, ułożonymi na różnych poziomach, tak że trzeba się do nich wspinać lub opuszczać po kilku stopniach, ze skrzypiącymi podłogami, ze światłem tylko częściowo rozjaśniającym panujący w nich półmrok; dom rozrastający się niczym drzewo, z „korzeniami” w piwnicach i z „koroną” w partii strychu, a jednocześnie stanowiący centrum, do którego człowiek powraca we wspomnieniach, pragnieniach i w realnym życiu, jest jednym z najważniejszych archetypów ludzkiej kultury<sup>65</sup>. Choć Collegium Maius jest budynkiem uniwersyteckim, nie zaś wyłącznie mieszkaniem, niewątpliwie miało ono być w koncepcji Estreichera rodzajem archetypalnego domu<sup>66</sup>. Malownicza sylweta gmachu, swojska gotycko-barokowa stylistyka, nieregularne wnętrza usytuowane to nieco wyżej, to znów niżej, oświetlone rozproszonym światłem wpadającym przez zróżnicowane w formach

okna, podłogi zrobione z różnych materiałów (parkiety, posadzki, surowe deski), wreszcie wyposażenie ewokujące zarówno nastrój wykładów, jak i powagi uniwersyteckich uroczystości, a także prostych uroków życia mieszkającej tam wspólnoty, miały dawać poczucie obcowania z czymś bliskim i jednocześnie uruchamiającym wspomnienia i marzenia, szczególnie w „antyhistorycznych czasach”.

Wykreowanie w Collegium Maius wrażenia swojskości, domowej bliskości i zakorzenienia w niezmiennej tradycji miało w latach powojennych jeszcze jeden wymiar. Przywołana już przeze mnie, wydana po raz pierwszy w 1948 książka Hansa Sedlmayra *Verlust der Mitte*, zyskała popularność nie tylko dzięki – od razu ostro krytykowanemu – konserwatywnemu spojrzeniu na kulturę nowoczesną<sup>67</sup>. Niezależnie od (niemożliwych do zaakceptowania) poglądów autora, trafieniem w sedno doświadczeń społeczeństw europejskich po Holokauście, barbarzyństwach i zniszczeniach wojennych, była tytułowa *utra ta środka*. To nie przypadek, że dokładnie w tym samym czasie, choć w całkowicie innym środowisku intelektualnym, Mircea Eliade pisał o *symbolice środka*. Przeświadczenie o porządkującej ludzki świat roli centrum, którego wyznaczenie nadaje rzeczywistości sens i właściwą hierarchię wartości, uznał on za jeden z podstawowych archetypów, występujący we wszystkich kulturach na całej kuli ziemskiej<sup>68</sup>. Jednocześnie dowodził, że „destrukcja ustalonego porządku, rozbicie archetypowego obrazu” byłoby równoważne „z powrotem do chaosu, do poprzedzającego kosmogonię stanu bezkształtu i niezróżnicowania”<sup>69</sup>. Restaurację Collegium Maius można więc ostatecznie postrzeć jako próbę wyjścia z chaosu, ze stanu, w którym *środek* został utracony – mało tego, w którym po katastrofie wojny ów *środek* nadal był niszczonej przez kolejną ideologię. Działania Karola Estreichera byłyby w takim przypadku odpowiedzią na *Verlust der Mitte à la polonaise*.

## VI

Czy odnowienie Collegium Maius należy uznać za udane? Z jednej strony tak, gdyż gmach robi do dziś wrażenie budowli „autentycznej”, pozbawionej znamion rekonstrukcji konserwatorskiej. Pastisze, podróbki i fałszerstwa projektowane były ze smakiem i wykonane z taką biegłością rzemieślniczą, że nie rażą oka swą nowością i niezgodnościami ze stylami historycznymi, co tak często było udziałem powojennej „tragedii fałszu konserwatorskiego”<sup>70</sup>.

*Geisteswissenschaft, Postmoderne und neue Zugänge in Theorie und Praxis der Denkmalpflege*, „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege”, 67, 2013, s. 7–8; H. TIETZE, *Denkmal-kult*, s. 69–73 (jak w przyp. 39).

<sup>62</sup> J. ZACHWATOWICZ, *Program i zasady konserwacji zabytków*, s. 48 (jak w przyp. 25).

<sup>63</sup> H.U. GUMBRECHT, *Po roku 1945. Latencja jako źródło współczesności*, tłum. A. Paszkowska, Warszawa 2015, s. 45–46. Ogólnie o *Stimmungu* jako wyrazie dominujących tendencji, przeświadczeń, nastrojów i odczuć jakiejś epoki zob. idem, *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*, München 2011.

<sup>64</sup> Idem, *Po roku 1945*, s. 58 i rozdział 5 (jak w przyp. 63).

<sup>65</sup> G. BACHELARD, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, tłum. A. Tatarkiewicz, [w:] idem, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, red. H. Chudak, Warszawa 1975, s. 301–323.

<sup>66</sup> A. MARKOWSKA, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata*, s. 52 (jak w przyp. 10).

<sup>67</sup> W. SAUERLÄNDER, *Von den „Sonderleistungen Deutscher Kunst“ zur „Ars Sacra“ – Kunstgeschichte in Deutschland 1945–1950*, [w:] idem, *Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik*, Köln 1999, s. 284–285.

<sup>68</sup> M. ELIADE, *Symbolizm „środka”*, [w:] idem, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, tłum. M. i P. Rodakowie, Warszawa 1998, s. 47–64.

<sup>69</sup> Ibidem, s. 43.

<sup>70</sup> A. TOMASZEWSKI, *Wiek XX w konserwacji – konserwacja w XX wieku*, [w:] idem, *Ku nowej filozofii dziedzictwa*, s. 207 (jak

Jest to zasługą zręcznego nadania nowym elementom znamion jakby „naturalnej” dawności, starzenia się, nieregularności, swojskiego braku absolutnej symetrii i regularności oraz walorów tworu rzemieślniczego, wolnego od maszynowej i przemysłowej obróbki. Tak rozumiana „naturalność” była powszechnie akceptowana w połowie XX w. jako jednoznaczny wyraz materialnej autentyczności i dawności dzieł sztuki<sup>71</sup>. W sumie osiągnięto efekt, który był marzeniem Viollet-le-Duca: budowlę „odtworzono” w stanie, w jakim nigdy nie istniała.

Z drugiej jednak strony to odtworzenie w stanie „idealnym”, na pewno różnym od historycznej rzeczywistości gmachu, oparte było na podrabianiu, kopiowaniu, uzupełnianiu i zamienianiu. Już w 1893 r. Camillo Boito pisał, że tam, „gdzie chodzi o odbudowę fragmentów zniszczonych [...], i gdy przy tym istnieją całkowicie pewne wzorce, których przy odtwarzaniu tych elementów można się trzymać – wówczas zaleca się, aby części dodane lub odnowione, mimo że dokładnie odtwarzają kształty oryginalne, były wykonane z wyraźnie odmiennego materiału i miały wryty znak lub lepiej datę odbudowy”<sup>72</sup>. Od tego czasu elementarną zasadą konserwatorską była *transparentność* podejmowanych działań i ich efektów. Za etyczny obowiązek uznawano jasne uwidacznianie, co w toku renowacji zostało dodane. Estreicher postępował dokładnie odwrotnie, nie tylko świadomie zacierając różnice między autentycznymi fragmentami budowli a częściami nowymi i podrabiając naturalną dawność, ale na dodatek postępkę swe usprawiedliwiał cytowanym już kuriozalnym argumentem, że „nie jest zadaniem konserwatora ułatwianie rozpoznawania co jest stare, a co nowe w zabytku, bo to jest zadaniem inwentaryzatora”. Jego postawa była więc całkowicie nietransparentna, czego pozytywnie ocenić nie sposób<sup>73</sup>.

w przyp. 24); M. OMILANOWSKA, *Granice rekonstrukcji*, s. 387 (jak w przyp. 24).

<sup>71</sup> G. BANDMANN, *Przemiany w ocenie twórczości w teorii sztuki XIX w.*, tłum. F. Franckowiak, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 77.

<sup>72</sup> C. BOITO, *Zagadnienia praktyczne sztuk pięknych*, tłum. H. Szymańska, [w:] *Zabytek i historia*, s. 202 (jak w przyp. 28).

<sup>73</sup> Problem „transparentności” postaw, działań i metod postępowania w okresie komunizmu, a w szczególności we wczesnym okresie powojennym i w czasach stalinowskich, to zagadnienie na osobną rozprawę, którą – być może – kiedyś uda mi się napisać. Ogólnie o pozytywnych konotacjach „przejrzystości” w nowoczesnej kulturze europejskiej: M. BIEŃCZYK, *Przezroczystość*, Kraków 2007, s. 65–78.

## SUMMARY

Wojciech Bałus

(The Jagiellonian University, Art History Institute)

‘A NEW EMBROIDERY ON A FRAIL TISSUE OF THE PAST’: KAROL ESTREICHER AND THE COLLEGIUM MAIUS OF THE JAGIELLONIAN UNIVERSITY IN CRACOW

Collegium Maius is the Jagiellonian University’s oldest structure, built in the fifteenth and sixteenth centuries. From 1839 to 1870 it underwent a comprehensive restoration in neo-Gothic forms. After the Second World War another restoration was undertaken by Karol Estreicher. Not only did he remove all neo-Gothic details but also introduced a number of elements that had never existed in the building. Estreicher called his ‘restoration method’ – which was blatantly at odds with the principles developed by Max Dvořák and adopted by the League of Nations in the Charter of Athens in 1931 – the ‘resurrecting of the past’. It may be considered as a form of the ‘invention of tradition’, as described by Eric Hobsbawm. The oxymoronic character of this denomination fits very well Estreicher’s way of thinking about the renovation of Collegium Maius. The building was meant to represent the quintessence of ‘tradition’, but such that would be created as a result of a wide-ranging *intrusion* into its historic tissue. This intrusion, that is, the ‘resurrection’, was possible because the ‘tradition’ still had to be *invented*, that is, be established anew on the basis of elements from the past. What counted was not the authenticity of the building’s old walls or the reverence of its antiquity, but – as Estreicher had put it – to demonstrate the university’s past. Hobsbawm stated that the ‘invention’ of tradition often occurs ‘when a rapid transformation of society weakens or destroys the social patterns for which “old” traditions had been designed’. The seizing of power by communists in post-war Poland marked a watershed in the country’s social and political history. The restoration of the building would have been, consequently, an invention of tradition that was contrary to the official doctrine. In opposition to the regime’s obliteration of the former vision of Polish culture, it was supposed to show the richness of the Jagiellonian University’s history. The picturesque aspect of the structure, the use of details borrowed from Cracow’s historic architecture and, finally, the skilful fusion of Gothic and Baroque elements – so that the new whole would evoke a feeling of homeliness – were means to this end.

At the very time when Estreicher was transforming the Cracow Collegium, Gaston Bachelard wrote about home as a place that was man’s private universe and the realm of his dreams. Conversely, according to Hans Ulrich Gumbrecht, at that time a ‘longing for tranquillity in a tight confined space’, called by the scholar a fragile ‘vessel’, was widespread. According to Bachelard, a true house – with rooms of different shapes, arranged on various levels so that one has to