

„Niezbędna zbieżność słowa z demonstracją”. Projekcja diapozytywów w nauczaniu historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim (ok. 1900–1950)

Wojciech WALANUS

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Jagielloński

<https://orcid.org/0000-0002-1014-9429>

ABSTRAKT Wprowadzenie projekcji diapozytywów do ilustrowania wykładów uznawane jest za ważny moment w dziejach historii sztuki, ugruntowało ono bowiem znaczenie fotografii jako podstawowego narzędzia badawczego i dydaktycznego tej dyscypliny. Celem artykułu jest przedstawienie okoliczności, w jakich metoda ta została wdrożona w Zakładzie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego i jak powstała należąca doń kolekcja diapozytywów. Pierwszym krakowskim historykiem sztuki, który na początku XX w. posługiwał się aparatem projekcyjnym podczas wykładów, był Feliks Kopera. Na szerszą skalę zastosowano to narzędzie jednak dopiero na początku lat 30. XX w., kiedy to z inicjatywy Tadeusza Szydlowskiego i Juliana Pagaczewskiego zakupiono dwa epidiaskopy i rozpoczęto gromadzenie zbioru diapozytywów. Do wybuchu II wojny światowej udało się ich zgromadzić kilkaset sztuk. Nowe warunki do rozwoju kolekcji powstały po wojnie, kiedy to pozyskano bogaty zespół diapozytywów z Kunsthistorisches Institut der Universität Breslau, co umożliwiło stworzenie przekrojowego zestawu reprodukcji dzieł sztuki średniowiecznej i nowożytnej. W 1950 r. w Zakładzie Historii Sztuki UJ powstało atelier fotograficzne, co umożliwiło rozpoczęcie wytwarzania diapozytywów we własnym zakresie.

SŁOWA-KLUCZE fotografia, historia fotografii, historia sztuki, projekcja diapozytywów, epidiaskop, Uniwersytet Jagielloński, Zakład Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Marian Sokołowski, Feliks Kopera, Julian Pagaczewski, Tadeusz Szydlowski

ABSTRACT *“The Indispensable Convergence of the Word with the Demonstration”. Slide Projection in Teaching Art History at the Jagiellonian University (ca. 1900–1950).* The introduction of slide projection as a method of illustrating lectures is considered an important moment in the development of art history, as it established the value of photography as a fundamental research tool and teaching aid of the discipline. The aim of this article is to present the circumstances under which this method was implemented at the Department of Art History of the Jagiellonian University and how its collection of lantern slides came into being. The first Cracow art historian to use a projector device during his lectures was Feliks Kopera at the beginning of the 20th century. However, it was not until the early 1930s that this tool was used on a wider scale, when, on the initiative of Tadeusz Szydlowski and Julian Pagaczewski, two epidiascopes were purchased and lantern slides began to be collected. By the outbreak of the Second World War, the collection had already reached a few hundred. New conditions for its development emerged after the war, when a large and varied set of lantern slides was acquired from the Kunsthistorisches Institut der Universität Breslau; this made it possible to create a set of reproductions that provided a comprehensive overview of works of medieval and modern art. The period under analysis in this article ends with the establishment of the photographic atelier of the Department of Art History at the Jagiellonian University in 1950 and the beginning of the in-house production of slides.

KEYWORDS photography, history of photography, history of art, slide projection, epidiascope, Jagiellonian University, Department of Art History of the Jagiellonian University, Marian Sokołowski, Feliks Kopera, Julian Pagaczewski, Tadeusz Szydlowski

O wzajemnych relacjach fotografii i historii sztuki, a także o roli, jaką ta pierwsza odegrała w ukształtowaniu się tej drugiej jako samodzielnej dyscypliny naukowej, napisano już wiele. Począwszy od przełomowego artykułu Heinricha Dilly'ego z 1975 r., jednym z centralnych zagadnień tej problematyki jest projekcja diapozytywów¹. Jej zastosowanie u schyłku XIX w. jako narzędzia do demonstracji materiału ilustracyjnego podczas wykładów uznane zostało za „przełom medialny”², który nie tylko zrewolucjonizował metody nauczania, lecz także przyczynił się do utrwalenia roli fotografii jako podstawowego narzędzia badawczego historii sztuki. Naturalną

koleją rzeczy w obszarze zainteresowania badaczy znalazły się również kolekcje diapozytywów zachowane przy uniwersyteckich placówkach historii sztuki. Zbiory te – jak każde archiwum fotograficzne – odznaczają się dużym „potencjałem epistemologicznym”³ i są kluczowe dla badań nad projekcją obrazu jako jednym z mediów nauczania historii sztuki⁴. W Polsce jak dotąd prowadzono studia nad dawnymi zbiorami przezroczystych Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego⁵ oraz Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu⁶. Zespół szklanych diapozytywów przechowywany w Fototece Instytutu Historii Sztuki

1. Heinrich Dilly, „Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung”, w: *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, red. Irene Below (Giessen: Anabas Verlag, 1975), s. 153–172. Autor wracał kilkakrotnie do tego tematu, a w ostatnim poświęconym mu artykule częściowo zrewidował swoje ustalenia; zob. id., „Weder Grimm, noch Schmarsow, geschweige denn Wölfflin... Zur jüngsten Diskussion über die Diaprojektion um 1900”, w: *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, red. Costanza Caraffa (Berlin–München: Deutscher Kunstverlag, 2009), s. 91–116. Zob. też m.in.: Trewor Fawcett, „Visual Facts and the Nineteenth-Century Art Lecture”, *Art History* 6, nr 3 (1983), s. 442–460; Robert S. Nelson, „The Slide Lecture or the Work of Art History in the Age of Mechanical Reproduction”, *Critical Inquiry* 26, nr 3 (2000), s. 414–434; Susanne Neubauer, „Sehen im Dunkeln – Diaprojektion und Kunstgeschichte”, *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich* 9/10 (2002/2003 [2004]), s. 177–189; Roland Recht, „Fiat lux. Histoire de l'art et projections lumineuses”, w: *Diapositive. Histoire de la photographie projetée*, red. Anne Lacoste, Nathalie Boulouch, Olivier Lugon, Carole Sandrin (Lausanne: Les Éditions Noir sur Blanc, 2017), s. 176–187; Frank Kessler, Sabine Lenk, „«...To not only tell, but also to show, to show plenty...» The Magic Lantern as a Teaching Tool in Art History around 1900”, *Fonseca. Journal of Communication* 16 (2018), s. 46–58; Maria Männig, „Bruno Meyer and the Invention of Art Historical Slide Projection”, w: *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences*, red. Julia Bärnighausen, Costanza Caraffa, Stefanie Klamm, Franka Schneider, Petra Wodtke (Berlin: Max-Planck-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften, 2019), s. 263–274 (tu przegląd stanu badań).
2. Określenie Ingeborg Reichle; zob. ead., „Medienbrüche”, *Kritische Berichte* 30, z. 1 (2002), s. 40–56.
3. Na ten temat przede wszystkim Costanza Caraffa, „From «Photo Libraries» to «Photo Archives». On the Epistemological Potential of Art-Historical Photo Collections”, w: *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, red. Costanza Caraffa (Berlin–München: Deutscher Kunstverlag, 2011), s. 11–44.
4. Problematykę badań nad mediami nauczania historii sztuki zarysował ostatnio Hubert Locher, „Lehre – Medien – Kunst – Geschichte. Zur Einführung”, w: *Lehrmedien der Kunstgeschichte. Geschichte und Perspektiven kunsthistorischen Medienpraxis*, red. Hubert Locher, Maria Männig (Berlin–München: Deutscher Kunstverlag, 2022), s. 14–31, zwł. s. 17–19.
5. Magdalena Wróblewska, „Estetyka dokumentu. Archiwum, reprodukcja, narracja”, w: *Interpretować fotografię. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Oddział Warszawski Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Fundację „Ars Auro Prior”*, red. Magdalena Wróblewska, Zofia Jurkowlaniec (Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), s. 41–51; ead., „Bez(w)ład archiwum”, *Artium Quaestiones* 24 (2013), s. 233–253.
6. Kamila Kludkiewicz, „The History and Role of Institute of Art History Photo Archive in the Art History Research and Education in Poznań. General characteristics and the result of preliminary research”, *Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa* 37 (2019), s. 59–68; ead., „(Re)Constructing the Archive: A Collection of Reproductions in Poznań”, *Život umjetnosti* 111 (2022), s. 86–95; ead., „Spuścizna niemiecka, kierunek polski. Zbiór

Uniwersytetu Jagiellońskiego, liczący około 11 800 sztuk, niewątpliwie zasługuje na włączenie do tego nurtu badań i szczegółowe rozpoznanie⁷. Tematem niniejszego artykułu będzie jednak nie tyle zawartość i struktura tej kolekcji, ile okoliczności, które doprowadziły do jej powstania: głównym celem tekstu jest przedstawienie początkowego okresu stosowania w Krakowie projekcji diapozytywów do nauczania historii sztuki. Zamyka się on między pierwszymi latami XX w., kiedy to projekcja po raz pierwszy pojawiła się na wykładach z tego przedmiotu, a rokiem 1950, w którym w Zakładzie Historii Sztuki UJ zorganizowano pracownię fotograficzną, co umożliwiło wykonywanie szklanych przezroczycy we własnym zakresie i tworzenie obszernej kolekcji.

PROJEKCJA DIAPOZYTYWÓW I HISTORIA SZTUKI

Sposób otrzymywania pozytywowych obrazów fotograficznych na płytkach szklanych, przeznaczonych do wyświetlania za pomocą latarni magicznej, opatentowali w 1850 r. w Filadelfii bracia Frederick i William Langenheimowie. Ich wynalazek pozwalał w pełni wykorzystać możliwości nowego medium, jakim wówczas wciąż była fotografia. Dzięki dużemu powiększeniu za pomocą urządzenia projekcyjnego, otrzymane w wyniku

działania światła obrazy uderzały wiernością odtworzenia rzeczywistości i bogactwem szczegółów, a co najważniejsze, mogły być oglądane jednocześnie przez większą liczbę osób⁸. W 2. połowie XIX w. pokazy diapozytywów stały się ważnym narzędziem popularyzacji wiedzy: służyły do ilustrowania wykładów publicznych adresowanych do szerokich kręgów odbiorców. Wykorzystywali je także organizatorzy objazdowych pokazów o bardziej rozrywkowym charakterze, poświęconych egzotycznym krajom, osobliwościom przyrody czy sławnym miastom i budowlom⁹. Dzięki udoskonaleniom technicznym, w szczególności wykorzystywaniu coraz silniejszych źródeł światła (palników gazowych, później lamp naftowych i elektrycznych), możliwe stało się szerokie zastosowanie aparatów projekcyjnych także do celów edukacyjnych¹⁰. Specjalnie z myślą o szkołach filadelfijski optyk Lorenzo J. Marcy skonstruował na początku lat 70. XIX w. poręczny, prosty w obsłudze projektor, który nazwał skioptikonem¹¹. W zaadaptowaniu tego wynalazku na potrzeby wykładów uniwersyteckich prym wiodły nauki przyrodnicze, w których od dawna używano różnych urządzeń projekcyjnych (np. do demonstracji zjawisk optycznych lub powiększania obrazów mikroskopowych). Z czasem dołączyły do nich inne dyscypliny, w codziennej praktyce posługujące się

reprodukcji Seminarium Historii Sztuki na Uniwersytecie Poznańskim (1919–1939)”, *Artium Quaestiones* 33 (2022), s. 135–161.

7. Zob. Wojciech Walanus, „Zbiory Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego”, *Dagerotyp. Studia z Historii i Teorii Fotografii* 25 (2018), s. 189; id., „Dokumentacja fotograficzna dziedzictwa kulturowego ziem wschodnich dawnej Rzeczypospolitej w zbiorach Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego – addenda”, w: *(Nie)utracone dziedzictwo. Inwentaryzacja zabytków sztuki na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. Rafał Nestorow, Dagny Nestorow, Piotr Jamski (Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 2022), s. 184–187.

8. Obszernie o dziejach projekcji fotograficznej zob. Jens Ruchatz, *Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion* (München: Wilhelm Fink Verlag, 2003), s. 70–92.

9. Ogólnie na temat zastosowania projekcji fotografii w XIX w. zob. Ewa Manikowska et al., *Porządek dziedzictwa w XIX wieku. Polskie pojęcia i wyobrażenia* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2023), s. 140, 509. Zob. też: Nathalie Boulouch, „L’image de lumière comme tableau noir”, w: *La plaque photographique. Un outil pour la fabrication et la diffusion des savoirs (XIX^e–XX^e siècle)*, red. Denise Borlée, Hervé Doucet (Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 2019), s. 23–37; Margaret Denny, „Viewing and Display. Pre-Photography to the 1970s”, w: *The Handbook of Photography Studies*, red. Gil Pasternak (London–New York: Routledge, 2020), s. 463–468.

10. Z najnowszych publikacji na ten temat zob. Anke Napp, „Ein «leuchtende(r) Fleck» im Dunkel. Die Lichtbildprojektion und das Lernen am Lichtbild in der Schule”, *Rundbrief Fotografie* 28, nr 3 (2021), s. 7–19.

11. Lorenzo J. Marcy, *The Sciopticon Manual. Explaining Marcy’s New Magic Lantern, and Light* (Philadelphia: Sherman & Co., 1872); Howard B. Leighton, „The Lantern Slide and Art History”, *History of Photography* 8, nr 2 (1984), s. 109; Fawcett, „Visual Facts and the Nineteenth-Century Art Lecture”, s. 453–454; Ruchatz, *Licht und Wahrheit*, s. 206, 218–219.

reprodukcjami obiektów stanowiących przedmiot ich badań (m.in. historia sztuki i archeologia).

Początki zastosowania projekcji fotografii w historii sztuki są dość dobrze rozpoznane. Rolę pioniera odegrał berliński historyk sztuki Bruno Meyer, który urządził publiczny pokaz diapozytywów podczas I Kongresu Historii Sztuki w Wiedniu w 1873 r. Chociaż ze względu na niską jakość przezroczy demonstracja nie spotkała się z dobrym przyjęciem, Meyer (w 1874 r. powołany na katedrę historii sztuki na politechnice w Karlsruhe) kontynuował eksperymenty z projekcją i od 1881 r. regularnie stosował ją podczas wykładów¹². Założył także przedsiębiorstwo zajmujące się dystrybucją diapozytywów (po części wykonywanych własnoręcznie), a w 1883 r. opublikował broszurę poświęconą „sztuce projekcyjnej” i jej zastosowaniu dla potrzeb historii sztuki. Do broszury dołączony był katalog „fotogramów szklanych” liczący 4000 pozycji i mający w zamierzeniu autora tworzyć swego rodzaju kanon ilustracji do nauczania tego przedmiotu¹³.

Działalność Meyera pozostała jednak zjawiskiem odosobnionym, a w latach 80. i 90. XIX w. w Europie

kontynentalnej tylko niewielu historyków sztuki posługiwało się projekcją podczas wykładów¹⁴. We Francji jednymi z pierwszych byli Louis Courajod w École du Louvre (od 1889) i Henry Lemonnier na Sorbonie (od 1893)¹⁵. Znacznie lepiej znany jest przypadek Hermana Grimma, profesora historii sztuki na Uniwersytecie Berlińskim, który opublikował w prasie kilka entuzjastycznych esejów na temat skioptikonu, używanego przez niego od roku 1891¹⁶. Choć podobno spotkały się one z kpinami niektórych kolegów¹⁷, stosowanie diapozytywów do nauczania historii sztuki zaczęło się stopniowo rozpowszechniać, zwłaszcza w krajach niemieckiego kręgu językowego. Dyskutowano na ten temat na kongresach historii sztuki w Kolonii (1894) i w Budapeszcie (1896)¹⁸. Z referatu Maxa Schmidy ogłoszonego na tym ostatnim wynika, że projekcję stosowano wówczas już w kilkunastu niemieckojęzycznych placówkach akademickich (na uniwersytetach i politechnikach)¹⁹. Kilka lat później – wedle stwierdzenia Adolfa von Oechelhäusera – niemal nie było już szkół wyższych, w których narzędzie to nie byłoby używane przy wykładach z historii sztuki²⁰. Trzeba jednak

12. Maria Männig, „Bruno Meyers Lehrmedien zwischen Bildungsreform und Medieninnovationen des langen 19. Jahrhunderts”, w: *Lehrmedien der Kunstgeschichte*, s. 168.

13. Bruno Meyer, *Glasphotogramme für den kunstwissenschaftlichen Unterricht* (Karlsruhe: Selbstverlag des Herausgebers, 1883). Zob. Männig, „Bruno Meyers Lehrmedien zwischen Bildungsreform und Medieninnovationen des langen 19. Jahrhunderts”, s. 154.

14. W latach 80. XIX w. projekcję diapozytywów do wykładów z historii sztuki zaczęto stosować także w USA i w Anglii, w tym drugim przypadku na długo przed usamodzielnieniem się tej nauki jako dyscypliny akademickiej; zob. Leighton, „The Lantern Slide and Art History”, s. 108; Katsura Miyahara, „The Impact of the Lantern Slide on Art-History Lecturing in Britain”, *The British Art Journal* 8, nr 2 (2007), s. 67–68.

15. Kim Timby, „Illuminating the Science of Art History. The Advent of the Slide Lecture in France”, *History of Photography* 47 (2023), s. 76–79.

16. Hermann Grimm, „Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons”, w: id., *Beiträge zur deutschen Culturgeschichte* (Berlin: Wilhelm Herz, 1897), s. 276–395. Z obszernej literatury na ten temat przede wszystkim zob. Dilly, „Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung”, s. 162–165; Andreas Beyer, „Lichtbild und Essay. Kunstgeschichte als Versuch”, w: *Essayismus um 1900*, red. Wolfgang Braungart, Kai Kauffmann (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2006), s. 37–48; Johannes Rößler, „Erlebnisbegriff und Skioptikon. Hermann Grimm und die Geisteswissenschaften an der Berliner Universität”, w: *In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, red. Horst Bredekamp, Adam S. Labuda (Berlin: Mann, 2010), s. 69–89.

17. Adolf von Oechelhäuser, *Der kunstgeschichtliche Unterricht an den deutschen Hochschulen. Festrede bei dem feierlichen Akte des Rektoratswechsels an der Grossherzoglich Technischen Hochschule zu Karlsruhe am 15. November 1902* (Karlsruhe: G. Braun, 1902), s. 23.

18. Max Schmid, „Über Lichtbilder-Apparate im kunsthistorischen Unterricht”, w: *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des kunsthistorischen Kongresses zu Köln. 1.–3. Oktober 1894* (Nürnberg: Stich, 1894), s. 86–93; id., „Das Skioptikon im kunstgeschichtlichen Unterricht”, w: *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des kunsthistorischen Kongresses zu Budapest. 1.–3. Oktober 1896* (Nürnberg: Stich, 1897), s. 46–47.

19. Schmid, „Das Skioptikon im kunstgeschichtlichen Unterricht”, s. 46.

20. von Oechelhäuser, *Der kunstgeschichtliche Unterricht an den deutschen Hochschulen*, s. 23.

zaznaczyć, że bynajmniej nie oznaczało to natychmiastowej rezygnacji z dotychczasowych metod prezentacji materiału ilustracyjnego: odbitek fotograficznych lub rycin puszcanych w obieg po sali wykładowej, wielkoformatowych fotografii i tablic poglądowych zawieszanych na ścianach lub sztalugach, wreszcie odlewów gipsowych. Nowe medium długo współistniało ze starszymi w praktyce dydaktycznej historii sztuki²¹.

Istotną innowacją w dziedzinie projekcji było wyświetlanie dwóch diapozytywów obok siebie (za pomocą pary projektorów lub jednego o specjalnej konstrukcji), co umożliwiało jednoczesną prezentację dzieł sztuki porównywanych podczas wykładu, a tym samym pozwalało na unaocznienie zalet metody porównawczej, będącej jednym z czynników decydujących o „naukowości” historii sztuki²². Wbrew utrzymującym się do niedawna poglądom, pierwszym uczonym, który zastosował to rozwiązanie, był nie Heinrich Wölfflin, lecz najprawdopodobniej Adolf Goldschmidt w okresie swego zatrudnienia na uniwersytecie w Halle (1902–1912), przed objęciem katedry w Berlinie²³. W różnych ośrodkach europejskich i amerykańskich proces ten przebiegał rozmaicie, można jednak przyjąć, że w 2. połowie XX w. wyświetlanie diapozytywów niemal całkowicie wyparło inne formy demonstracji, przy czym w 4. ćwierci tego stulecia przezroczna szklane ustąpiły

miejsca poręczniejszym i tańszym slajdom małoobrazkowym²⁴. Pozostawały one w powszechnym użyciu do 1. dekady XXI w. i nadejścia ery projekcji cyfrowej.

KATEDRA HISTORII SZTUKI NA UNIwersYTECIE JagIELLOŃSKIM A PROJEKCJA DIAPOZYTYWÓW

Marian Sokołowski, pierwszy profesor historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, od początku swojej kariery nauczyciela akademickiego (1878) posługiwał się różnego rodzaju reprodukcjami dzieł sztuki i włożył wiele wysiłku w stworzenie „aparatu naukowego” własnej katedry, czyli zbioru książek, publikacji ilustrowanych, fotografii, rycin i odlewów gipsowych²⁵. Zbiór ten zyskał formę instytucjonalną i przestrzenną w postaci Gabinetu Historii Sztuki, od 1887 r. zajmującego kilka sal na parterze głównego budynku uniwersyteckiego – Collegium Novum²⁶. W Gabinetcie aż do końca jego istnienia w kształcie nadanym mu przez Sokołowskiego (1921) nie gromadzono diapozytywów (w każdym razie brak na to jakichkolwiek dowodów), a demonstracje materiału ilustracyjnego podczas zajęć odbywały się poprzez przekazywanie odbitek fotograficznych do rąk słuchaczy²⁷. Pewną rolę odgrywały także tablice lub wielkoformatowe reprodukcje eksponowane na sztalugach²⁸. Istnieją jednak przesłanki, by sądzić, że

21. Dilly, „Weder Grimm, noch Schmarsow, geschweige denn Wölfflin...”, s. 101–102; Recht, „Fiat lux”, s. 180, 183; Timby, „Illuminating the Science of Art History”, s. 76; Locher, „Lehre – Medien – Kunst – Geschichte”, s. 19.

22. Dilly, „Weder Grimm, noch Schmarsow, geschweige denn Wölfflin...”, s. 106–108. Zob. też: Recht, „Fiat lux”, s. 186.

23. Nelson, „The Slide Lecture or the Work of Art History in the Age of Mechanical Reproduction”, s. 429–430; Dilly, „Weder Grimm, noch Schmarsow, geschweige denn Wölfflin...”, s. 102–106.

24. Historia projekcji slajdów małoobrazkowych nie została – jak dotąd – opracowana; zob. Dilly, „Weder Grimm, noch Schmarsow, geschweige denn Wölfflin...”, s. 111–112; Locher, „Lehre – Medien – Kunst – Geschichte”, s. 19. W odniesieniu do Francji zob. Timby, „Illuminating the Science of Art History”, s. 83–85.

25. Najobszerniej o działalności Sokołowskiego zob. Magdalena Kunińska, *Historia sztuki Mariana Sokołowskiego* (Kraków: Universitas, 2014); o Gabinetcie – s. 114–133.

26. Wojciech Walanus, „Dzieje zbiorów fotograficznych Gabinetu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1881–1921)”, w: *Katalog Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Fotografie dzieł sztuki polskiej wykonane przed rokiem 1900*, red. Wojciech Walanus (Kraków: iMedius, 2019), s. 12.

27. Barwny opis ćwiczeń odbywanych w Gabinetcie Historii Sztuki pod koniec XIX w. pozostawił Ferdynand Hoesick, zob. cytaty w: Kunińska, *Historia sztuki Mariana Sokołowskiego*, s. 131; Wojciech Walanus, „Fotografia w rękach historyka sztuki. Kilka przykładów ze zbiorów Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego”, w: *Miejsce fotografii w badaniach humanistycznych*, red. Marta Ziętkiewicz, Małgorzata Biernacka (Warszawa: Stowarzyszenie Liber pro Arte [2016]), s. 169.

28. Walanus, „Dzieje zbiorów fotograficznych Gabinetu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1881–1921)”, s. 22.

w latach 90. Sokołowski interesował się zastosowaniem projekcji. Z pewnością także wiedział o tym, że jest ona używana przez historyków sztuki w Niemczech. Świadczy o tym list jego przyjaciela Juliana Klaczki, napisany w Rzymie 18 kwietnia 1892 r., w którym znalazło się następujące zdanie: „W sprawie świetlanych obrazów przekonywam się coraz bardziej, że nic stanowczego nie nastąpi, póki Ty i Lanckoron ich w Berlinie dokładnie nie poznacie: dodaję wyraźnie «i Lanckoron», bo od niego zależy głównie *nervus rerum*, a on dotąd dość zimno się zachowuje względem Grimmowego eksperymentu, i tylko *de visu* da się przekonać”²⁹. Jest to jedyna wzmianka na ten temat w zachowanej korespondencji Klaczki i Sokołowskiego³⁰, można jednak wyciągnąć z niej interesujące wnioski. Po pierwsze, Sokołowski, jego przyjaciel Karol Lanckoroński (w liście określony jako „Lanckoron”) oraz Klaczko dość szybko dowiedzieli się o doświadczeniach Hermanna Grimma ze skioptikonem, zapewne dzięki jego relacji ogłoszonej w lutym 1892 r. w monachijskim „Allgemeine Zeitung”³¹. Po drugie, z listu wynika, że Lanckoroński przyjął rewelacje Grimma o zaletach „obrazów świetlanych” sceptycznie, a podjęcie bliżej niesprecyzowanych decyzji dotyczących – jak można sądzić – zastosowania projekcji w Krakowie zależało od oceny tego „eksperymentu”, jakiej on i Sokołowski mieliby dokonać w Berlinie. Zdanie Lanckorońskiego z pewnością było dla Sokołowskiego istotne, „Lanckoron” był bowiem głównym mecenasem Gabinetu Historii Sztuki i bez jego finansowego wsparcia

ewentualny zakup skioptikonu i zgromadzenie zbioru diapozytywów nie byłyby zapewne (przynajmniej w tym czasie) możliwe³². Jak wiadomo ze źródeł, Sokołowski konsultował z Lanckorońskim różne kwestie dotyczące urządzenia i aranżacji Gabinetu³³. Niestety nie wiadomo, jak dalej potoczyła się ta sprawa, a w szczególności, czy którykolwiek z trójki uczonych przyjaciół miał okazję osobiście zapoznać się w Berlinie z zachwalaną przez Grimma metodą demonstracji.

W tym miejscu nasuwa się pytanie, czy rzeczywiście było to konieczne? Trudno wyobrazić sobie, że Marian Sokołowski nie zetknął się wcześniej z zastosowaniem projekcji jako narzędzia nauczania, względnie popularyzacji wiedzy. Była ona niewątpliwie używana na Uniwersytecie Jagiellońskim już w połowie lat 80. XIX w., choć zapewne tylko na kierunkach przyrodniczych. Sprawa wymaga dogłębnego zbadania, jednak nawet wrywkowe kwerendy dostarczają na to dowodów. Od 1885 r. nowoczesną aparaturą do projekcji, zasilaną prądem elektrycznym, dysponował Zakład Fizyczny Uniwersytetu Jagiellońskiego. Urządzona staraniem i według koncepcji profesora fizyki Zygmunta Wróblewskiego, pozwalała ona na wyświetlanie obrazów zarówno z materiałów przezroczystych, jak i w świetle odbitym, z różnego rodzaju obiektów, w tym także rysunków i fotografii. Dnia 29 grudnia 1885 r. Wróblewski zademonstrował jej możliwości na specjalnym wykładzie, w którym udział wzięło liczne grono profesorów uniwersytetu, z rektorem Józefem

29. Archiwum Nauki PAN i PAU w Krakowie (dalej: ANPP), Polska Akademia Umiejętności, sygn. PAU W I-136: list J. Klaczki do M. Sokołowskiego z 18 IV 1892.

30. Listy Klaczki do Sokołowskiego (z wyjątkiem tu cytowanego) znajdują się w Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego (dalej: AUJ), Spuścizna Mariana Sokołowskiego (dalej: Spuścizna M.S.), sygn. Sp. 98/4. Odpowiedzi Sokołowskiego prawdopodobnie się nie zachowały (w każdym razie miejsce ich przechowywania nie jest mi znane).

31. Hermann Grimm, „Der Schattenbildwerfer als Hülfsmittel für Vorlesungen über Neuere Kunstgeschichte”, *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, nr 46 (24 II 1892), s. 1–4. Jest to, o ile mi wiadomo, najwcześniejszy artykuł Grimma na ten temat i wyprzedza esej opublikowany w trzech częściach w berlińskim „National-Zeitung” (nr 43 z 26 VII 1892, s. 1–3; nr 441 z 27 VII 1892, s. 1–3; nr 609 z 2 XI 1892, s. 1–3), później wydany w całości; zob. Grimm, „Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons”.

32. O roli Lanckorońskiego jako dobroczyńcy Gabinetu zob. Walanus, „Dzieje zbiorów fotograficznych Gabinetu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1881–1921)”, s. 11, 17; Andrzej Betlej, Agata Dworzak, „Zapominana – przypominana kolekcja”, w: Andrzej Betlej et al., *Zapomniane dziedzictwo. Zbiór odlewów gipsowych Uniwersytetu Jagiellońskiego* (Kraków: Universitas, 2019), s. 10–14.

33. Walanus, „Dzieje zbiorów fotograficznych Gabinetu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1881–1921)”, s. 23.

Łepkowskim na czele, oraz inne ważne osobistości Krakowa³⁴. Nawet jeśli Sokołowskiego nie było na tym pokazie, musiał o nim słyszeć. Z pewnością wiedział także (choćby z prasy codziennej) o wykładach popularnonaukowych ilustrowanych „obrazami świetlnymi”, które organizowane były w Krakowie czy Lwowie³⁵. Wnioski co do technicznych możliwości aparatury projekcyjnej mógł wyciągnąć z relacji o obchodach jubileuszu odsieczy wiedeńskiej we Lwowie w 1883 r., kiedy to fotograf Edward Trzemeski i inżynier Franciszek Rychnowski wyświetlali z balkonu gmachu Sejmu Krajowego „transparenta z najpiękniejszych obrazów malarzy polskich, przedstawiających ważniejsze chwile z życia króla Jana Sobieskiego”³⁶.

Rozpowszechnienie projekcji fotografii na tego typu spektaklach czy nawet na wykładach popularnonaukowych niekoniecznie musiało jednak stanowić argument za wprowadzeniem jej do akademickich kursów historii sztuki. Zwracano już uwagę na to, że początkową rezerwę uczonych wobec tego narzędzia

mogły powodować skojarzenia z pokazami latarni magicznych, od końca XVIII w. będącymi jedną z form rozrywki masowej, a czasem wręcz jarmarcznej³⁷. Nie wiadomo, czy tego rodzaju wątpliwości miał także Sokołowski (na podstawie listu Klaczki można byłoby się ich domyslać raczej w odniesieniu do Lanckorońskiego). Brak też przesłanek źródłowych, by stwierdzić, jak na poglądy krakowskiego uczonego wpłynęła sceptyczna opinia jego ucznia Feliksa Kopery, który podczas studiów w Bazylei w 1897 r. uczestniczył w ilustrowanym diapozytivami wykładzie Heinricha Wölfflina o rzeźbie florenckiej XV w., przeznaczonym dla szerokiego audytorium. W liście do Sokołowskiego Kopera stwierdził: „Projekcje do takich wykładów popularnych środek wyborny, lecz nie do uniwersyteckich, gdzie trzeba rzeczy przyjrzeć się blisko i dokładnie. Tak mi się przynajmniej zdaje. Trzeba by mieć do tego dwa aparaty – jeden *ad hoc* do podobnych wykładów – a zresztą nieprzydatny. W Szkole Sztuk Pięknych i w Instytucie Baranieckiego można by je [projekcje] zastosować”³⁸.

34. Wykład nosił tytuł *O posługiwaniu się światłem elektrycznym w demonstracjach naukowych w ogólności, a o projekcjach w odbitym świetle w szczególności*. Obszerna relacja i opis aparatury zob. „Demonstracja prof. Wróblewskiego”, *Czas*, nr 297 (30 XII 1885), s. 2–3. Zob. też: Maciej Kucharski, *Zygmunt Florenty Wróblewski. Szkic o życiu i twórczości* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1997), s. 72–74; Urszula Bęczkowska, *Collegium Kollątaja* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2020), s. 100–101.

35. Np. w 1886 r. w kasynie wojskowym we Lwowie demonstrowano za pomocą aparatu projekcyjnego zjawisko elektrolizy; zob. *Gazeta Narodowa*, nr 36 (14 II 1886), s. 2. Z kolei w 1890 r. w teatrze krakowskim niejaki prof. Kozłowski pokazywał „«Dioramę» tj. obrazy świetlne” z podróży naukowych Henry’ego Mortona Stanleya i Mehmeda Emina Paszy; zob. *Nowa Reforma*, nr 4 (5 I 1890), s. 3.

36. *Gazeta Narodowa*, nr 207 (12 IX 1883), s. 2. Szczegółową relację (za „Kurierem Lwowskim”) zamieściła „Nowa Reforma”: „Na balkonie gmachu sejmowego ustawiono lampę czarodziejską, z której rzucano na ekran za pomocą światła elektrycznego kilka obrazów, mających związek z uroczystością. Była więc «Bitwa pod Chocimem» [sic!] i «Odsiecz Wiednia», pierwsza Kossaka, druga Brandta, były oba obrazy Altomontiego [sic!] znajdujące się w Żółkwi i także znany portret Sobieskiego. PP. Trzemeski i Rychnowski, którzy się zajęli urządzeniem tego, chcieli pokazać w ten sposób ostatni obraz Matejki «Jan III pod Wiedniem». Ale wszelkie ich zabiegi o wydostanie fotografii tego obrazu nie zostały uwieńczone pomyślnym skutkiem”; zob. „Obchód jubileuszowy we Lwowie”, *Nowa Reforma*, nr 209 (15 IX 1883), s. 2.

37. Wiebke Ratzeburg, „Mediendiskussion im 19. Jahrhundert. Wie die Kunstgeschichte ihre wissenschaftliche Grundlage in der Fotografie fand”, *Kritische Berichte* 30, nr 1 (2002), s. 24; Ortwin Dally, „Die klassische Archäologie und ihre Lehrmedien von der zweiten Hälfte des 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert”, w: *Lehrmedien der Kunstgeschichte*, s. 70. Jens Ruchatz wskazuje też na niechęć niektórych historyków sztuki do łączenia „estetycznych wytworów ducha z godnymi pogardy środkami technicznymi”; zob. Ruchatz, *Licht und Wahrheit*, s. 305.

38. AUJ, Spuścizna M.S., sygn. Sp. 98/4: list F. Kopery do M. Sokołowskiego z 19 I 1897. Źródło cytuje i analizuje Kunińska (*Historia sztuki Mariana Sokołowskiego*, s. 145–146). Piszząc o „dwóch aparatach”, Kopera miał na myśli osobne zbiory pomocy naukowych – „zwykłych” fotografii (odbitek) do zajęć uniwersyteckich oraz diapozytivów do odczytów popularnych. Za takie najwyraźniej uważał wykłady z historii sztuki prowadzone w Szkole (późniejszej Akademii) Sztuk Pięknych oraz na Wyższych Kursach dla Kobiet im. A. Baranieckiego.

Wobec takiej oceny może zaskakiwać, że to właśnie Feliks Kopera był pierwszym historykiem sztuki, który posługiwał się projekcją diapozytywów podczas wykładów na Uniwersytecie Jagiellońskim, na którym nauczał jako docent prywatny (Privatdozent) po uzyskaniu habilitacji (1900)³⁹. W programie zajęć w semestrze zimowym roku akademickiego 1903/1904 odnotowano wykład Kopery „z obrazami świetlnymi”, zatytułowany *Kraków w średnich wiekach i za Zygmuntońskich czasów*⁴⁰. Z kolei w następnym semestrze miał wykład o Wicie Stwoszu, ilustrowany w ten sam sposób⁴¹. W 1903 r. Kopera zajmował się także intensywnie popularyzacją nauki: prowadził kurs wakacyjny o sztuce romańskiej w Polsce⁴² oraz wygłosił na Uniwersytecie trzy wykłady otwarte o Stwoszu⁴³ – zawsze z „obrazami świetlnymi”. Niewątpliwie korzystał

przy tym z własnych diapozytywów, które zapewne w znacznej części zachowały się do dziś, zespół prawie 1500 szklanych przezroczy należących niegdyś do Kopery jest bowiem obecnie przechowywany w Muzeum Fotografii w Krakowie i czeka na szczegółowe zbadanie (il. 1)⁴⁴. Warto dodać, że wkrótce po objęciu przez Kopere stanowiska dyrektora krakowskiego Muzeum Narodowego urządzona została tam pracownia fotograficzna, w której miały być wykonywane diapozytywy „do ilustrowania prelekcji i odczytów”⁴⁵. Z pewnością z jej usług korzystał w pierwszej kolejności sam dyrektor.

Projekcje na wykładach Kopery pozostały jednak w nauczaniu historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim zjawiskiem odosobnionym, przynajmniej w pierwszych dwóch dekadach XX w.⁴⁶ Nic nie wskazuje na to, by w tym okresie przezroczami posługiwali się Marian

39. Adam Bochnak, „Kopera Feliks”, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 13 (Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, 1967–1968), s. 636.

40. *Spis wykładów w półroczu zimowym. Rok szkolny 1903/904* (Kraków: Senat Akademicki, 1903), s. 17. Wykład odbywał się w sali nr 39 na I piętrze Collegium Novum. Katedra historii sztuki nie dysponowała własną salą wykładową, odkąd w 1890 r. pomieszczenie pierwotnie przeznaczone do tego celu zostało przystosowane do przechowywania rozrastających się zbiorów Gabinetu Historii Sztuki; zob. Walanus, „Dzieje zbiorów fotograficznych Gabinetu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1881–1921)”, s. 12.

41. *Spis wykładów w półroczu letnim. Rok szkolny 1903/904* (Kraków: Senat Akademicki, 1904), s. 18. W spisach z następnych lat brak wzmianek o „obrazach świetlnych” przy wykładach Kopery, można jednak przyjąć, że nadal się nimi posługiwał.

42. *Kurier Codzienny*, nr 83 (11 III 1903), s. 2.

43. *Czas*, nr 280 (6 XII 1903), s. 5. Odbyły się one w sali im. Kopernika (nr 62) Collegium Novum. Wykłady popularne, ilustrowane przezroczami, Kopera wygłaszał także w następnych latach, również poza Krakowem; zob. *Czas*, nr 278 [wyd. wiecz.] (3 XII 1904), s. 3 (*Wizerunki królów polskich przedstawione w obrazach świetlnych*); *Czas*, nr 69 [wyd. wiecz.] (24 III 1905), s. 2 (ten sam wykład wygłoszony w Mielcu); *Czas*, nr 9 (12 I 1906), s. 5 (*O Matejce*).

44. Muzeum Fotografii w Krakowie, nr inw. 15873/II – 17350/II. Diapozytywy (zachowane w oryginalnych pudełkach) w 1999 r. zostały ofiarowane Muzeum przez rodzinę Kopery (informacja uzyskana w Dziale Inwentarzy Muzeum Fotografii). Ich cyfrowe reprodukcje można oglądać w katalogu internetowym (<https://zbiory.mufo.krakow.pl>). Zespół ma szeroki zakres tematyczny – od prehistorii po malarstwo początku XX w. Zawiera także ponad 400 negatywów (najczęściej reprodukcji fotografii lub ilustracji w publikacjach), z których później naświetlono diapozytywy. Część tych negatywów wykonana została w pracowni fotograficznej Muzeum Narodowego w Krakowie, część być może własnoręcznie przez Kopere. Oprócz tego w zbiorze reprezentowane są znane europejskie firmy fotograficzne (m.in. Braun, Clément & Cie, Liesegang i Institut für wissenschaftliche Projektionsphotographie Franza Stoedtnera).

45. O urzędzeniu „ciemni fotograficznej” przy okazji remontu siedziby Muzeum w latach 1901–1902 zob. *Sprawozdanie Dyrekcji Muzeum Narodowego w Krakowie 1901–1902* (Kraków: Muzeum Narodowe, 1903), s. 17; o wykonywaniu w niej przezroczy zob. Maciej Szukiewicz, *Dzieje, rozwój i przyszłość Muzeum Narodowego w Krakowie* (Kraków: Muzeum Narodowe, 1909), s. 51 (stąd cytaty).

46. Sam Kopera, jak wynika z drukowanych spisów wykładów na UJ, po uzyskaniu tytułu profesora nadzwyczajnego (1910) prowadził głównie zajęcia zleczone dotyczące muzealnictwa, które odbywały się najczęściej w siedzibie Muzeum Narodowego bezpośrednio przy omawianych dziełach sztuki. Wspomniał o tym także Karol Estreicher; zob. id., *Dziennik wypadków*, t. 2: 1946–1960 (Kraków: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, 2002), s. 315.

1 Kościół św. Marka
w Krakowie, diapozytyw
wg fotografii Ignacego
Kriegera ze zbiorów Feliksa
Kopery, Muzeum Fotografii
w Krakowie, nr inw. MHF
16911/II



Sokołowski, Jerzy Mycielski (wykładający historię sztuki od 1894 r.)⁴⁷ czy Julian Pagaczewski (docent prywatny od 1910 r.)⁴⁸. Nie oddziaływał na nich także przykład katedry historii sztuki nowożytnej na Uniwersytecie Lwowskim, którą od roku 1893 kierował dobry znajomy Sokołowskiego – Jan Bołoz Antoniewicz⁴⁹. Był on najprawdopodobniej pierwszym polskim historykiem sztuki, który używał aparatu projekcyjnego: już w roku akademickim 1897/1898 (a więc zaledwie pięć lat po

publikacjach Grimma!) miał wykład *Artur Grottger i sztuka polska od r. 1850*, połączony „z demonstracjami skioptykonem”⁵⁰. Wiadomo także, że Bołoz zgromadził przy swej katedrze bogaty zbiór diapoztywów⁵¹.

Sytuacji w Krakowie nie zmieniło także nabycie epidiaskopu (czyli urządzenia umożliwiającego projekcję zarówno w świetle przechodzącym, jak i odbitym, np. ilustracji z książek) na potrzeby wykładów z archeologii klasycznej, dziedziny pod wieloma względami

47. Jan Ostrowski, „Jerzy Mycielski jako historyk sztuki”, w: *Stulecie katedry historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1882–1982). Materiały sesji naukowej odbytej w dniu 27 maja 1983*, red. Lech Kalinowski (Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1990), s. 38.

48. Adam Małkiewicz, „Julian Pagaczewski (1874–1940)”, *Rocznik Historii Sztuki* 36 (2011), s. 27. Pagaczewski prawdopodobnie zaczął stosować projekcję w latach 30. XX w., o czym świadczy to, że po odejściu z katedry ofiarował Zakładowi Historii Sztuki pewną liczbę diapoztywów (zob. niżej).

49. O jego działalności zob. Mariusz Bryl, „Jan Bołoz Antoniewicz (1858–1922)”, *Rocznik Historii Sztuki* 36 (2011), s. 7–20.

50. *Skład Uniwersytetu i program wykładów w letnim półroczu 1897/1898* (Lwów: Drukarnia Związkowa, 1898), s. 45. Wykład odbywał się w Instytucie Chemicznym, co wskazuje, że katedra Bołoz nie dysponowała wówczas własnym skioptikonem.

51. Leon Piniński, „Jan Bołoz Antoniewicz. Wspomnienie pośmiertne”, *Przegląd Współczesny*, z. 6–8 (1922), s. 206; Helena d’Abancourt, „Antoniewicz Jan Bołoz”, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 1 (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1935), s. 138. Przed rokiem 1916 zbiór liczył podobno 1650 diapoztywów; zob. Józef Piotrowski, *Lemberg und Umgebung (Żółkiew, Podhorce, Brzeżany und and.)*. *Handbuch für Kunstliebhaber und Reisende* (Lemberg: H. Altenberg, G. Seyfarth, E. Wende & Co., 1916), s. 182–183.

pokrewnej historii sztuki. Inicjatorem tego zakupu był Piotr Bieńkowski, który w 1897 r. objął pierwszą na Uniwersytecie Jagiellońskim katedrę archeologii klasycznej⁵², a od 1898 r. był zastępcą Sokołowskiego na stanowisku dyrektora Połączonych Gabinetów Historii Sztuki i Archeologii, jednostki utworzonej staraniem tego ostatniego i gromadzącej pomoce dydaktyczne do nauczania obu przedmiotów. Bieńkowski od początku był przeciwny temu połączeniu, dlatego po powstaniu Seminarium Archeologii Klasycznej (1906), a zwłaszcza po odejściu Sokołowskiego na emeryturę (1910), dążył do stworzenia odrębnego zbioru pomocy naukowych dla swej katedry i pozyskania dla niej z Połączonych Gabinetów materiałów dotyczących sztuki starożytnej, zwłaszcza gipsowych odlewów rzeźb antycznych⁵³. W zbiorze tym diapozytywy miały stanowić odrębny dział, obok książek, fotografii (odbitek) i odlewów⁵⁴. Starania o zakup epidiaskopu Bieńkowski rozpoczął zapewne niezwłocznie po utworzeniu Seminarium. W grudniu 1907 r. c.k. Ministerstwo Wyznań i Oświaty zatwierdziło dotację nadzwyczajną na ten cel w wysokości 3700 koron (powiększoną później o 450 koron), wypłaconą w dwóch ratach i rozliczoną we wrześniu 1910 r.⁵⁵ Najpóźniej wtedy epidiaskop

został zainstalowany w siedzibie Seminarium, mieszczącej się w wówczas gmachu Collegium Nowodworskiego, gdzie służył co najmniej do 1930 r.⁵⁶ Przyznając dotację, Ministerstwo zaznaczyło, że urządzenie powinno być używane „nie tylko do wykładów z dziedziny archeologii, lecz także w miarę potrzeby do innych wykładów, gdyż na sprawienie drugiego takiego przyrządu Ministerstwo pod żadnym warunkiem nie zezwoli”⁵⁷. Brak jednak jakichkolwiek dowodów, by przed początkiem 3. dekady XX w. z epidiaskopu archeologów korzystali profesorowie historii sztuki⁵⁸. Zachowane źródła i relacje dotyczące okresu około 1920 r. (zob. niżej) zdecydowanie temu przeczą.

Podsumowując: w pierwszym okresie dziejów historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim projekcją diapozytywów posługiwał się jedynie Feliks Kopera, i to w dość ograniczonym stopniu. Przyczyn, dla których Marian Sokołowski i jego bezpośredni następcy nie zdecydowali się na zastosowanie jej jako narzędzia dydaktycznego, mogło być wiele, w tym tak prozaiczne, jak brak środków finansowych na zakup skioptikonu i stworzenie od podstaw zbioru przezroczyc, czy trudne warunki lokalowe (brak własnej sali wykładowej i miejsca na pomieszczenie dodatkowych materiałów⁵⁹).

52. Stanisław Jan Gąsiorowski, „Bieńkowski Piotr”, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 2 (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1936), s. 73.

53. Szczegółowo na ten temat zob. Walanus, „Dzieje zbiorów fotograficznych Gabinetu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1881–1921)”, s. 15–16.

54. AUJ, Akta zakładów, katedr i seminariów UJ (dalej: Akta zakł.), sygn. Z 187/1: list P. Bieńkowskiego do c.k. Ministerstwa Wyznań i Oświaty z 27 I 1910.

55. AUJ, Akta Wydziału Filozoficznego UJ (dalej: Akta Wydz. Fil.), sygn. WF II 148: listy c.k. Namiestnictwa we Lwowie do Wydziału Filozoficznego UJ z 23 XII 1907, 29 IX 1908, 12 VI 1909, 2 X 1909; sygn. Z 187/I: list c.k. Namiestnictwa we Lwowie do Wydziału Filozoficznego UJ z 17 XI 1910. W sumie tej (prócz samego aparatu) mieściły się także koszty zaciemnienia sali, niezbędnych prac stolarskich i doprowadzenia energii elektrycznej. Wystąpienie przez Bieńkowskiego o dodatkowe 450 koron było motywowane podwyższeniem przez krakowską elektrownię kosztów podłączenia prądu oraz spadkiem kursu korony austriackiej w stosunku do marki niemieckiej, co spowodowało wzrost ceny epidiaskopu (jak z tego wynika, został on sprowadzony z Niemiec). Ministerstwo argumentację tę przyjęło; zob. Archiwum Główne Akt Dawnych, c.k. Ministerstwo Wyznań i Oświaty, sygn. 1/304/0/1/74u, s. 665–669: pismo c.k. Ministerstwa Wyznań i Oświaty do Namiestnictwa we Lwowie z 11 IX 1908.

56. Marek Ferenc, *Collegium Nowodworskiego* (Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 2012), s. 101.

57. AUJ, Akta Wydz. Fil., sygn. WF II 148: list c.k. Namiestnictwa we Lwowie do Wydziału Filozoficznego UJ z 23 XII 1907.

58. Innego zdania była Kunińska (*Historia sztuki Mariana Sokołowskiego*, s. 146–147); krytycznie o tych ustaleniach zob. Walanus, „Dzieje zbiorów fotograficznych Gabinetu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1881–1921)”, s. 12, przyp. 111. Z opublikowanych spisów wykładów na UJ wynika, że zajęcia z historii sztuki Sokołowskiego, Mycielskiego i Pagaczewskiego zawsze odbywały się w Collegium Novum, a Kopery – w Collegium Novum lub w Muzeum Narodowym.

59. Na ciasnotę i brak miejsca na pomieszczenie zbiorów Sokołowski i Bieńkowski kilkakrotnie skarżyli się władzom Uniwersytetu; zob. np. AUJ, Akta Senatu Akademickiego UJ, sygn. S II 854: list M. Sokołowskiego i P. Bieńkowskiego do Senatu Akademickiego z 18 IV 1907.

Być może pewną rolę odegrał także sceptycyzm wobec nowej metody i przyzwyczajenie do posługiwania się odbitkami fotograficznymi, używanymi od wielu lat.

PROJEKCJA DIAPOZYTYWÓW W ZAKŁADZIE HISTORII SZTUKI UJ

W 1921 r. Połączone Gabinety Historii Sztuki i Archeologii zostały podzielone między kilka nowych jednostek, m.in. Zakład Historii Sztuki (dalej: ZHS) i Muzeum Uniwersyteckie Sztuki i Archeologii (od 1930 nazywane Muzeum Sztuki UJ, od 1934 – Muzeum Uniwersyteckim)⁶⁰. Ich kierownictwo objęli profesorowie dwóch katedr historii sztuki istniejących wówczas na UJ, odpowiednio Jerzy Mycielski i Julian Pagaczewski⁶¹. W tym czasie projekcją diapozytywów przy nauczaniu tej dyscypliny posługiwano się już co najmniej na trzech polskich uczelniach. Poza Lwowem była to Warszawa – od 1917 r. na tamtejszym uniwersytecie wykłady z historii sztuki prowadził Zygmunt Batowski, uczeń Bołozza Antoniewicza, a przy utworzonym wówczas Seminarium Historii Sztuki zaczęto gromadzić odbitki fotograficzne i przezrocza⁶². Kolejnym takim ośrodkiem stał się Poznań z Seminarium Historii Sztuki powstałym wraz z utworzeniem na przełomie 1918/1919 r. polskiego uniwersytetu w tym mieście. Szczęsny Dettloff, pierwszy profesor historii sztuki Uniwersytetu Poznańskiego, pozyskał dla swej katedry

kilka tysięcy diapozytywów po Seminarium Historii Sztuki Akademii Królewskiej (Königliche Akademie) oraz z dawnego Muzeum im. Cesarza Fryderyka III (Kaiser-Friedrich-Museum), których używał najprawdopodobniej już od 1919 r.⁶³ Historia sztuki na UJ pozostawała wyraźnie w tyle, a brak możliwości stosowania projekcji podczas zajęć powoli stawał się uciążliwy. Dał temu wyraz Julian Pagaczewski w sprawozdaniu z działalności dydaktycznej w semestrze zimowym roku akademickiego 1920/1921: „Wielką przeszkodą w ćwiczeniach praktycznych, jak i w wykładach, był nadto brak epidiaskopu, co wykluczało niezbędną zbieżność słowa z demonstracją”⁶⁴. Niewygodę tej sytuacji odczuwali też studenci. Wspominając wykłady Mycielskiego, Tadeusz Dobrowolski (student UJ w latach 1917–1922) pisał: „Przeszkodą w percypowaniu wykładów przez uczniów był brak epidiaskopu, wobec czego profesor i jego asystenci przynosili duże fotografie przedmiotów sztuki i puszczały je w obieg, poczynając od pierwszej ławki sali wykładowej, tak że do ostatniej ławki fotografie docierały dopiero wówczas, kiedy profesor mówił już zgola o czym innym”⁶⁵. Sytuacja mogła wydawać się paradoksalna, ponieważ w tym samym czasie krakowscy historycy sztuki (np. Feliks Kopera, Stefan Komornicki, ks. Tadeusz Kruszyński, Maciej Szukiewicz) na co dzień posługiwali się diapozytywami do ilustrowania wykładów popularnonaukowych⁶⁶.

60. Walanus, „Dzieje zbiorów fotograficznych Gabinetu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1881–1921)”, s. 16.

61. Teresa Witkowska-Żychiewicz, „Kalendarium”, w: *Stulecie Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1882–1982)*, s. 162.

62. Stanisław Lorentz, „Wspomnienie o prof. Zygmuncie Batowskim i pierwszym Seminarium Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego”, *Biuletyn Historii Sztuki* 28, nr 2 (1966), s. 107–108.

63. Kłudkiewicz, „Spuścizna niemiecka, kierunek polski”, s. 140–149.

64. AUJ, Akta Wydz. Fil., sygn. WF II 147: sprawozdanie J. Pagaczewskiego z pracy w semestrze zimowym roku akad. 1920/1921, b.d.

65. Tadeusz Dobrowolski, „Wspomnienia o Zakładzie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1917–1922”, w: *Stulecie Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1882–1982)*, s. 155. Zob. też: id., „W sprawie organizacji uniwersyteckiego studium historii sztuki”, *Życie Nauki. Miesięcznik Naukoznawczy* 2, nr 9–10 (1946), s. 198: „[...] z wykładów nie odnosiło się należytej korzyści, bo epidiaskop i przezrocza zastępowało się fotografiami zabytków sztuki, których nie można było zsynchronizować z tokiem wykładu. Rozpoczynając swą wędrówkę od katedry profesorskiej, przechodziły one z rąk do rąk słuchaczy, żeby do ostatniej ławki dotrzeć nieraz i z półgodzinnym opóźnieniem”. Por. bardzo podobną krytykę wykładów Włodzimierza Demetrykiewicza, profesora archeologii prehistorycznej, zawartą we wspomnieniach Józefa Kostrzewskiego; zob. Marzena Woźny, „Włodzimierz Demetrykiewicz (1859–1937) – pierwszy prehistoryk z Krakowa”, *Materiały Archeologiczne* 38 (2010), s. 181.

66. Wymienieni tu uczeni wystąpili jesienią 1923 r. z cyklem wykładów o sztuce Krakowa ilustrowanych „obrazami świetlnymi”, zorganizowanym przez Muzeum Przemysłowe w Krakowie; zob. *Czas*, nr 256 (16 XI 1923), s. 2. Szukiewicz, kustosz Domu Matejki, podobnie jak Kopera, już w 1. dekadzie XX w. wygłaszał liczne odczyty popularnonaukowe ilustrowane

Mimo to przez następne dziesięć lat nie poczyniono żadnych kroków, by stan ten zmienić (w każdym razie źródła milczą na ten temat). Powodem tego mógł być brak środków na nabycie urządzeń projekcyjnych, a być może także obojętne, czy wręcz niechętnie, nastawienie do takiej inwestycji ze strony Jerzego Mycielskiego, przywiązane, jak sugerują wspomnienia Dobrowolskiego, do „tradycyjnej” metody demonstracji. Dopiero w marcu 1930 r. profesorowie Julian Pagaczewski i Tadeusz Szydłowski, wówczas – odpowiednio – kierownicy ZHS UJ i Muzeum Uniwersyteckiego Sztuki i Archeologii, zwrócili się do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego o przyznanie nadzwyczajnej dotacji na zakup dwóch aparatów projekcyjnych⁶⁷. Ministerstwo zgodziło się sfinansować tylko jeden epidiaskop, który został zainstalowany w maju

1931 r. Było to prawdopodobnie urządzenie marki Zeiss Ikon, model z roku 1928 (il. 2)⁶⁸. W 1933 r. uczeni podjęli starania o dotację na zakup drugiego, lecz odpowiedź MWRiOP była odmowna⁶⁹. Mimo to w październiku tego roku z funduszy przeznaczonych dla Muzeum nabyto epidiaskop paryskiej firmy G. Massiot & Cie⁷⁰. Wykładowcy historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim dysponowali odtąd dwoma urządzeniami projekcyjnymi (umieszczonymi najprawdopodobniej w dwóch salach) i stan taki utrzymał się do wybuchu II wojny światowej, przy czym po kilku latach eksploatacji jeden z epidiaskopów został zastąpiony nowszym⁷¹.

Choć to Julian Pagaczewski jako pierwszy zasygnalizował władzom uniwersytetu potrzebę nabycia epidiaskopu, wolno sądzić, że inicjatorem ostatecznie dokonanych zakupów był Tadeusz Szydłowski. Przemawiać za

przezrociami; zob. *Kurier Warszawski*, nr 139 (22 V 1907), s. 2; *Czas*, nr 242 (21 X 1908), s. 1; *Kurier Polski*, nr 316 (15 XI 1910), s. 3.

67. AUJ, Akta Wydz. Fil., sygn. WF II 147: pismo dziekana Wydziału Filozoficznego UJ do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (dalej: MWRiOP) z 3 III 1930; Witkowska-Żychiewicz, „Kalendarium”, s. 164.

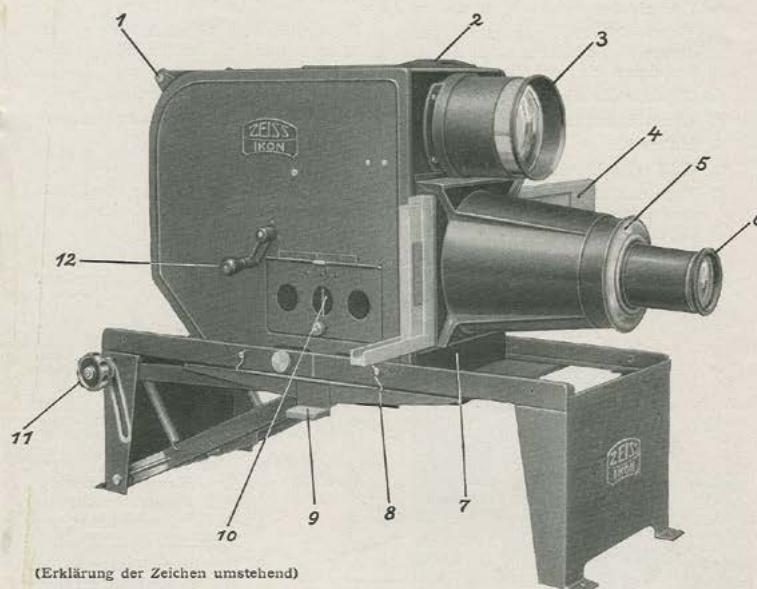
68. AUJ, Akta zakł., sygn. Z 189/II: Muzeum Uniwersyteckie Sztuki i Archeologii. Książka kasowa (dalej: Książka kasowa MUSiA). Zanotowane są tu wydatki z okresu od 21 IV do 4 VI 1931, dotyczące aparatu projekcyjnego (epidiaskopu) i obejmujące: opłaty za fracht i przywóz z dworca kolejowego, cenę samego urządzenia wraz z ekranem (1500 zł), instalację, uszycie pokrowca i storę do sali wykładowej. Odnośnie do marki aparatu zob. przyp. 71.

69. AUJ, Akta Wydz. Fil., sygn. WF II 147: pismo dziekana Wydziału Filozoficznego UJ do MWRiOP z 6 III 1933; pismo MWRiOP do Rektoratu UJ z 17 VI 1933.

70. Książka kasowa MUSiA, wpis pod datą 9 IX 1933: „Aparat projekcyjny – epidiaskop, firmy G. Massiot & Cie, Paris, na przeźroczu wielkości 8,5 × 10 i 8,5 × 8,5 z suwakiem, lampą projekcyjną 100 Watt – 220 Volt, do episkopii tj. projekcji z książek, rysunków, fotografii i atlasów; aparat wyposażony w światłosilny obiektyw, z dwoma lampami po 500 Watt – 220 Volt i ruchomą podstawą dla przedmiotów wyświetlanych – 773,74 [zł]”. Wydatki z 11 X 1933 r. objęły ponadto certyfikat pochodzenia aparatu, transport i zapasowe żarówki. Dodatkowo „wobec zastosowania epidiaskopu w mniejszej sali zaszła potrzeba przeróbki obiektywu, nowych ramek 8,5 × 8,5 oraz sporządzenia szyn dla płyty szklanej chron[iącej] przed gorącym żarówką”. Wszystko razem kosztowało 1007,27 zł.

71. W styczniu 1938 r. Szydłowski (wówczas dyrektor ZHS UJ) zwrócił się do MWRiOP o dotację w wysokości 450 zł na sfinansowanie nowego epidiaskopu: „Zamiana za dopłatą starego aparatu Zeiss-Ikon jest koniecznością, gdyż obecny aparat pochodzi z roku 1928 i jest całkowicie przestarzały. Szereg lat ciągłego używania go (około 500 godzin rocznie) zużyło aparat. Naprawa jego nie opłaca się, gdyż wyniosłaby prawie tyle, co dopłata do nowego aparatu”; zob. AUJ, Akta zakł., sygn. Z 189/II: list T. Szydłowskiego do MWRiOP z 17 I 1938. Ów „stary aparat Zeiss-Ikon” to najprawdopodobniej epidiaskop zakupiony przez Szydłowskiego i Pagaczewskiego w 1931 r. Zamiana zapewne została dokonana, ponieważ w inwentarzu ZHS UJ spisany przed 1939 r. figuruje epidiaskop Zeiss Ikon ze stolikiem i ekranem, wartości 1500 zł, nabyty w 1938 r. (najwyraźniej wpisano wartość starego epidiaskopu oraz datę nabycia nowszego „zamiennika”); zob. Archiwum Instytutu Historii Sztuki UJ, bez sygn.: Inwentarz Zakładu Historii Sztuki Uniw. Jagiell. Dział sprzętów, poz. 35. Poniżej widnieje drugi epidiaskop Zeiss Ikon, przy którym zapisano jednak całkowitą wartość epidiaskopu firmy G. Massiot & Cie – 1007,27 zł (zob. przyp. 70), a jako datę nabycia podano rok 1934 (ibid., poz. 36). Oznaczałoby to, że zakupiony w 1933 r. francuski aparat już po roku użytkowania wymieniony został na niemiecki, co wydaje się mało prawdopodobne. Możliwe więc, że autor inwentarza pomylił się co do marki sprzętu lub daty nabycia.

Das neue
Zeiss Ikon Epidiaskop



(Erklärung der Zeichen umstehend)

Das neue Epidiaskop besitzt eine sehr große Leistungsfähigkeit und ist auf Grund der neuesten Erkenntnisse der Projektionstechnik entstanden. Es läßt sich an jede gewöhnliche, für 6 Ampère gesicherte Glühlichtleitung anschließen und kann auf Wunsch mit einer Zusatzbeleuchtung, d. h. einer zweiten Hohlspiegellampe 500 Watt, versehen werden, durch die die Helligkeit der Beleuchtung bei undurchsichtigen Gegenständen ganz beträchtlich gesteigert wird. Bei 220 Volt läßt sich auch die Zusatzbeleuchtung an für 6 Ampère gesicherte Leitungen anschließen, bei 110 Volt ist allerdings, wenn beide Lampen verwendet werden sollen, eine Sicherung für 10 Ampère notwendig.

Zeiss Ikon A.G. Dresden

P 308

März 1929

2 Prospekt firmowy
*Das neue Zeiss Ikon
Epidiaskop*, 1929, Technische
Sammlungen Dresden,
nr inw. FA_00644. Fot.
[https://sammlungsdatenbank-
museen-dresden.de](https://sammlungsdatenbank-museen-dresden.de)

tym może choćby fakt, że zarówno aparaty projekcyjne, jak i gromadzone w następnych latach diapozytywy (o czym niżej) wpisywano do inwentarza kierowanego przez niego Muzeum Sztuki UJ. Poza tym Szydłowski należał do tych historyków sztuki, dla których posługiwanie się fotografią było oczywistością. Kiedy jako konserwator krajowy Galicji dokumentował zniszczenia

I wojny światowej, a także później, gdy pełnił funkcję konserwatora zabytków województwa krakowskiego i kieleckiego (1920–1929), wykonał setki zdjęć zabytków, z których wiele publikował w swych pracach naukowych⁷². Ponadto już w pierwszych latach swej działalności zawodowej posługiwał się diapozytami w celach popularyzatorskich: wygłaszał ilustrowane

72. O konserwatorskiej działalności Szydłowskiego zob. Jerzy Gądomski, „Tadeusz Szydłowski”, w: *Stulecie Katedry*, s. 62–67; Ewa Manikowska, „Polska historia sztuki a Wielka Wojna”, *Rocznik Historii Sztuki* 40 (2015), s. 7–9.



3 Kolegiata w Wiślicy po zniszczeniach wojennych, fotografia Tadeusza Szydłowskiego, Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ, sygn. IHSUJ D 000728

przy ich pomocy odczyty poświęcone zniszczeniom wojennym w Galicji (il. 3)⁷³. Brak wprawdzie dowodów na to, że stosował projekcję także podczas wykładów, które jako docent prywatny prowadził od 1920 r. na UJ, ale wydaje się to prawdopodobne⁷⁴. Szydłowski, który od końca 1933 r. (po likwidacji katedry Pagaczewskiego i jego odejściu z UJ) kierował Zakładem Historii Sztuki połączonym w następnym roku z Muzeum Uniwersyteckim⁷⁵, odegrał w każdym razie główną

rolę w tworzeniu zbioru przezroczy niezbędnego do dydaktyki.

ZBIÓR DIAPOZYTYWÓW ZAKŁADU HISTORII SZTUKI UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

Zachowane inwentarze i rachunki pozwalają dość dokładnie odtworzyć proces powstawania kolekcji diapozytywów Muzeum Sztuki UJ, a później ZHS UJ⁷⁶. Pochodziły one przede wszystkim z zakupów

73. Na przykład 27 V 1915 r. wygłosił w Collegium Minus odczyt, na którym przedstawił „rzucane na ekran obrazy zniszczonych kościołów m.in. w Staniątkach, Grabi, Uściu Solnym, Szczepanowie, Radłowie, Wojniczu, Sękowej (stary kościół drewniany) oraz fotografie Gorlic”; zob. *Czas*, nr 276 (25 V 1915), s. 2. Z kolei w końcu lutego 1916 r. Szydłowski miał trzy odczyty na temat strat wojennych, zorganizowane przez krakowskie Towarzystwo Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury. Jak pisano w prasie, podczas pierwszego z nich (20 II) „w obrazach świetlnych przesunęły się zniszczone w większym lub mniejszym stopniu kościoły i klasztory w Koprzywnicy, Jędrzejowie, Haliczu (kościół św. Stanisława), jedna z najpiękniejszych gotyckich świątyń kolegiata w Wiślicy, kościoły w Radłowie, Szczepanowie, Brochowie i ratusz w Szydłowcu”; zob. *Czas*, nr 113 (3 III 1916), s. 1.

74. Argumentem na rzecz tej hipotezy może być fakt, że począwszy od roku akademickiego 1926/1927 przez następne pięć lat Szydłowski odbywał zajęcia wyłącznie w siedzibie Seminarium Archeologii Klasycznej, które – jak już wspomniano – dysponowało epidiaskopem od 1910 r.; zob. *Spis wykładów. Rok szkolny 1926/27. Trzy trymestry* (Kraków: Senat Akademicki, 1926), s. 43.

75. Witkowska-Żychiewicz, „Kalendarium”, s. 164–165.

76. Podstawowe źródła to: Inwentarz Muzeum Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Dział Fotografie [1930–1939] (dalej: Inwentarz fotografii MSUJ) i inwentarz diapozytywów, spisany na luźnych arkuszach bez strony tytułowej, założony w 1934 r. (dalej jako: Inwentarz diapozytywów MSUJ), oba w Fototece Instytutu Historii Sztuki UJ (dalej FIHS UJ), bez sygn.

finansowanych z dotacji rządowych lub opłat studenckich. Pierwsze przezrocza nabyto na przełomie 1929 i 1930 r. (a więc jeszcze przed zainstalowaniem epidiaskopu): było to 21 reprodukcji dzieł malarstwa włoskiego XIV w., wykonanych w znanym rzymskim zakładzie Andersona⁷⁷. W 1931 r. zbiór wzbogacił się o 43 przezrocza przedstawiające obrazy Jacka Malczewskiego (il. 4)⁷⁸, a dwa lata później – o 41 diapozytów ukazujących rzeźby poliptyku mariackiego Wita Stwosza, dostarczonych przez pracownię fotograficzną Muzeum Przemysłowego w Krakowie⁷⁹. W tym samym roku 1933 od firmy G. Massiot & Cie zakupiono 61 przezroczy dotyczących sztuki XIX w. (il. 5)⁸⁰. Stosunkowo dużą, liczącą 81 sztuk, partię zdjęć z zakresu sztuki włoskiej (głównie XV i XVI w.) nabyto w 1934 r. (il. 6)⁸¹, a ostatnie zakupy odnotowane przed wybuchem II wojny światowej (1937) objęły 11 diapozytów z ołtarza mariackiego Wita Stwosza (w tym cztery barwne) oraz osiem przedstawiających dzieła malarstwa polskiego XIX i początku XX w.⁸²

Kolekcja powiększała się także dzięki darom składanym głównie przez pracowników UJ. Przykład dał Tadeusz Szydłowski, który w 1931 r. ofiarował 15 przezroczy dotyczących malarstwa trecenta⁸³. Z innych darczyńców wymienić należy Stefana Komornickiego, kustosa Muzeum Książąt Czartoryskich i docenta na UJ w latach 1932–1939 (dar z 1932 r. – 33 diapozytów ze sztuki europejskiej XVI w.; il. 7)⁸⁴, a także Juliana Pagaczewskiego (dar z 1934 r. – 32 diapozytów z widokami i planami kościołów barokowych Krakowa i Rzymu)⁸⁵. Źródła odnotowały także dary dwóch



4 Jacek Malczewski, *Szypry*, diapozyt ze zbiorów Zakładu Historii Sztuki UJ, Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ, sygn. IHSUJ D 000994

instytucji. W 1937 r. Instytut Bałtycki w Gdyni przekazał do ZHS 42 diapozytów, które służyły wcześniej Karolowi Estreicherowi podczas gościnnych wykładów w Szwecji (sztuka baroku w Krakowie, ikonografia

Na ich temat zob. Wojciech Walanus, „Pieczęcie, inwentarze, inskrypcje. Uwagi o poznawaniu archiwum fotograficznego na przykładzie Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego”, w: *Archiwa wizualne dziedzictwa kulturowego. Archeologia, etnografia, historia sztuki*, red. Ewa Manikowska, Izabela Kopania (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2014), s. 184.

77. Inwentarz fotografii MSUJ, poz. 103–123 (tu data nabycia 1930); Książka kasowa MUSiA, wpis pod datą 30 XII 1929.

78. Inwentarz fotografii MSUJ, poz. 430–464, 584–589; Inwentarz diapozytów MSUJ, poz. 22–64.

79. Inwentarz diapozytów MSUJ, poz. 86–127; wypłaty na rzecz Muzeum Przemysłowego notuje Książka kasowa MUSiA pod datami: 2 XII 1932, 2 III 1933 i 12 X 1933, przy czym podaje także odpowiednie numery Inwentarza fotografii MSUJ.

80. Inwentarz diapozytów MSUJ, poz. 134–194; Książka kasowa MUSiA, wpis pod datą 14 X 1933.

81. Inwentarz diapozytów MSUJ, poz. 195–275.

82. Inwentarz fotografii MSUJ, poz. 967–977.

83. Inwentarz diapozytów MSUJ, poz. 65, 67–80.

84. Ibid., poz. 276–308. O Komornickim zob. Jadwiga Bujańska, „Komornicki Stefan Saturnin”, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 13 (Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, 1967–1968), s. 402–403.

85. Inwentarz diapozytów MSUJ, poz. 309–340.



5 Jean Baptiste Carpeaux,
Taniec, diapozytyw
wg fotografii Projections
Molteni G. Massiot ze zbiorów
Zakładu Historii Sztuki UJ,
Fototeka Instytutu Historii
Sztuki UJ, sygn. IHSUJ D
000994



6 Katedra we Florencji,
diapozytyw wg fotografii
Ed. Liesegang oHG
ze zbiorów Zakładu
Historii Sztuki UJ, Fototeka
Instytutu Historii Sztuki UJ,
sygn. IHSUJ D 002060

7 Hans Holbein Młodszy, znak drukarski
Johannesa Frobena, diapozyttyw z daru
Stefana Komornickiego dla Zakładu
Historii Sztuki UJ, Fototeka Instytutu
Historii Sztuki UJ, d. sygn. N. 1147



św. Stanisława; il. 8)⁸⁶. Wreszcie w 1939 r. Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa poda-
rowało 11 przezroczy – podobnie jak w poprzednim
przypadku były to materiały wykorzystane na odczy-
tach wygłoszonych (niewątpliwie na posiedzeniach
Towarzystwa) przez Karola Estreichera i Jerzego Żar-
neckiego⁸⁷. Ogółem do 1939 r. do inwentarza wpisano
411 diapozyttywów, choć niewykluczone, że w rzeczy-
wistości było ich więcej⁸⁸.

Liczba ta nie może się oczywiście równać z wielo-
tysięcznymi kolekcjami istniejącymi w tym czasie przy
katedrach historii sztuki na uniwersytetach niemiec-
kich czy nawet we Lwowie lub Poznaniu. Przy bardzo
ograniczonych środkach, jakimi dysponowały Muzeum
Sztuki UJ i ZHS UJ, nie można było jednak w ciągu
kilku lat stworzyć od podstaw zbioru odzwierciedlają-
cego nawet w rudymencie problematykę historii sztuki

powszechnej i polskiej. Zapewne dlatego Szydłowski
i Pagaczewski jako urządzenie projekcyjne wybrali epi-
diaskop, dzięki któremu wykłady można było ilustrować
także reprodukcjami z książek lub czasopism. Pierwsze
zakupy przezroczy, mogące sprawiać wrażenie przypad-
kowych, były niewątpliwie ukierunkowane na bieżące
potrzeby lub prace naukowe wykładowców, przede
wszystkim Tadeusza Szydłowskiego. Przykładowo za-
kup diapozyttywów z obrazami Malczewskiego w 1931 r.
miał niewątpliwie związek z wykładem, jaki twórczości
tego malarza Szydłowski poświęcił w roku akademickim
1931/1932⁸⁹. Jego zainteresowaniem malarstwem trecen-
ta i sztuką XIX w., a także intensywnymi badaniami nad
ołtarzem mariackim Wita Stwosza, łatwo wytłumaczyć
także inne z wymienionych wyżej nabytków⁹⁰.

Rozwój kolekcji brutalnie przerwała II wojna świa-
towa. W czasie okupacji zbiory i wyposażenie ZHS UJ

86. Ibid., poz. 341–382; AUJ, Akta zakł., sygn. Z 189/II: list T. Szydłowskiego do Instytutu
Bałtyckiego z 17 VIII 1937.

87. Inwentarz diapozyttywów MSUJ, poz. 393–403.

88. Zob. przyp. 95.

89. *Spis wykładów. Rok akademicki 1931/1932. Trzy trymestry* (Kraków: Senat Akademicki,
1931), s. 98.

90. O zainteresowaniach naukowych Szydłowskiego zob. Gadomski, „Tadeusz Szydłowski”,
s. 75–79.



8 Chrzcielnica w kościele w Tryde,
diapozytyw z daru Instytutu
Bałtyckiego dla Zakładu Historii
Sztuki UJ, Fototeka Instytutu Historii
Sztuki UJ, d. sygn. Róż. 1552

zostały zagrabione przez różne instytucje okupacyjne, przede wszystkim Instytut Niemieckiej Pracy Wschodniej (Institut für Deutsche Ostarbeit) i utworzoną przy nim Sekcję Historii Sztuki (Sektion Kunstgeschichte)⁹¹. Wraz z ewakuacją Instytutu do Bawarii w 1944 r. Niemcy wywieźli także materiały należące do ZHS UJ, w tym epidiaskopy i diapozytywy⁹². Niezwykle trudne warunki towarzyszące wznowieniu w 1945 r. nauczania historii sztuki na UJ opisał Adam Bochnak, ówczesny

kierownik Zakładu: „Wykłady i ćwiczenia odbywały się w Kolegium Nowodworskiego w nieopalanej sali bez szyb w oknach, studenci siedzieli na podłodze, bo nie było krzeseł ani ławek, wykładowca zaś przynosił w kuferku własne, szczęśliwie ocalałe książki i zawarty- mi w nich reprodukcjami ilustrował wykład, bo książ- ki i fotografie Zakładu Historii Sztuki nie były jeszcze odnalezione, a o projekcji nawet marzyć nie było moż- na”⁹³. Do marca 1946 r. sytuacja poprawiła się o tyle, że

91. *Pracownice naukowe szkół wyższych w Polsce. 1945/46* (Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1947), s. 170; Karol Estreicher, „Z materiałów i wspomnień rewindykacyjnych”, w: *Ne cedat Academia. Kartki z dziejów tajnego nauczania w Uniwersytecie Jagiellońskim 1939–1945*, oprac. Maria i Alfred Zarębowie (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975), s. 504–505; Witkowska-Żychiewicz, „Kalendarium”, s. 167–168. O działalności Sektion Kunstgeschichte zob. Sabine Arend, „Sekcja Historii Sztuki w Instytucie Niemieckiej Pracy Wschodniej w okupowanym Krakowie (1940–1945)”, w: *Kraków 1940. Kampania fotograficzna Staatliche Bildstelle*, red. Wojciech Walanus (Kraków: Universitas, 2017), s. 9–32; o przejęciu księgozbioru ZHS UJ – *ibid.*, s. 21.

92. Świadczą o tym dokumenty rewindykacyjne zachowane w Archiwum Estreicherów w Krakowie, przede wszystkim „Spis przedmiotów będących własnością Uniwersytetu Jagiellońskiego, wywiezionych przez Institut für Ostdeutsche Arbeit [sic!] do zamków Miltach i Zandt w Bawarii, a przywiezionych do Krakowa dnia 30 kwietnia 1946”, w: Zbigniew Kazimierz Witek, *Dokumenty strat kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939–1944 z archiwum Karola Estreichera / Cultural Losses of Poland during the German Occupation 1939–1944. Documents from the Archives of Karol Estreicher* (Kraków: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 2003), s. 269.

93. Adam Bochnak, „Historia sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim”, w: *Studia do dziejów Wydziału Filozoficzno-Historycznego UJ*, red. Sylwiusz Mikucki (Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1967), s. 257.

korzystano „z bardzo lichej maszyny projekcyjnej, wypożyczonej prywatnie” (i zapewne również z prywatnych przezroczy)⁹⁴. Szczęśliwie już na przełomie kwietnia i maja zbiory ZHS (w tym epidiaskopy i diapozytywy) zostały restytuowane z Niemiec⁹⁵. Choć kolekcja przezroczy nie ucierpiała w znaczący sposób, z pewnością była zdecydowanie zbyt mała, by sprostać aktualnym potrzebom dydaktycznym. W ciągu kilku lat udało się ją jednak wielokrotnie powiększyć. Stało się to możliwe głównie dzięki pozyskaniu w niewyjaśnionych okolicznościach (z pewnością jednak w związku z powojenną akcją rewindykacji dóbr kultury) dużego zespołu diapozytów należących pierwotnie do różnych instytucji niemieckich, przede wszystkim Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego (Kunsthistorisches Institut der Universität Breslau; il. 9)⁹⁶. Pozwoliło to na reorganizację całego zbioru – diapozytywy ponemieckie scalono z „przedwojennymi” oraz uporządkowano według krajów i gatunków sztuki, tworząc po raz pierwszy w dziejach Zakładu zestaw o charakterze „podręcznikowym” lub „przeglądowym”. Był on z pewnością daleki od kompletności, mógł jednak służyć jako

materiał ilustracyjny dla szerokiego spektrum zagadnień z historii sztuki powszechnej i polskiej, przede wszystkim średniowiecznej i nowożytnej. Spis sporządzony po tej reorganizacji objął ponad 2600 przezroczy, z czego tysiąc przypadało na sztukę polską⁹⁷.

Ważną cezurą w dziejach kolekcji było zorganizowanie około 1950 r. pracowni fotograficznej ZHS UJ⁹⁸, której zadaniem było między innymi wykonywanie przezroczy. Umożliwiło to rozbudowę i planowe kształtowanie zbioru, zgodnie z potrzebami dydaktycznymi i programem studiów. Kolejne zmiany przyniosło połączenie Zakładu w 1952 r. z Katedrą Historii Sztuki Narodów Słowiańskich i przejęcie istniejącego przy niej zbioru diapozytów, a następnie utworzenie w 1956 r. Instytutu Historii Sztuki UJ⁹⁹. Dalsze dzieje kolekcji w nowej strukturze organizacyjnej wykraczają jednak poza ramy niniejszego artykułu.

UWAGI KOŃCOWE

Już pod koniec XIX w. wyrażano przekonanie, że wprowadzenie projekcji diapozytów wywarło zasadniczy wpływ na kształt wykładów z historii sztuki. Świadczył

94. AUJ, Akta Senatu 1945–1953 (dalej: Akta Sen.), sygn. S III 28: Formularz sprawozdawczo-statystyczny dla szkół wyższych na rok akad. 1945/1946, 22 III 1946.

95. Por. spis rewindykowanych przedmiotów, w którym wymieniono „części dwóch epidiaskopów Zakładu Historii Sztuki” oraz 985 przezroczy tego Zakładu; zob. Witek, *Dokumenty strat kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939–1944 z archiwum Karola Estreichera*, s. 269. O epidiaskopach należących do ZHS UJ wspomniano także w spisany 2 V 1946 protokole otwarcia jednego z wagonów pociągu, którym przywieziono odzyskane dobra kultury (ibid., s. 334). Zob. też: Bochnak, „Historia sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim”, s. 257; Estreicher, „Z materiałów i wspomnień rewindykacyjnych”, s. 508. Zastanawiać może podana liczba 985 restytuowanych diapozytów, która ponad dwukrotnie przewyższa liczbę 411 pozycji w Inwentarzu diapozytów MSUJ. Rozbieżność można tłumaczyć tym, że przed wojną kolekcja przezroczy ZHS UJ istotnie sięgała prawie tysiąca sztuk, jednak tylko część z nich zdążono wpisać do inwentarza. Jest też możliwe, że w trakcie rewindykacji za należące do Zakładu uznano diapozytywy pochodzące z innego źródła, np. zgromadzone przez Institut für Deutsche Ostarbeit. Kilkadziesiąt takich przezroczy znajduje się w każdym razie w FIHS UJ; zob. Walanus, „Dokumentacja fotograficzna dziedzictwa kulturowego ziem wschodnich dawnej Rzeczypospolitej w zbiorach Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego – addenda”, s. 184.

96. Ibid., s. 184, przyp. 27.

97. FIHS UJ, bez sygn.: „Spis przezroczy należących do Zakładu Historii Sztuki przy Uniwersytecie Jagiellońskim”, b.d. [1946 – przed 1952]. Według deklaracji Adama Bochnaka, w styczniu 1949 r. kolekcja liczyła około cztery tysiące sztuk, co oznaczałoby, że spis powstał wcześniej, a zbiór szybko się powiększał; zob. AUJ, Akta Sen., sygn. S III 105: pismo A. Bochnaka do A. Birkenmajera z 25 I 1949.

98. W tym roku w ZHS UJ zatrudniony został pierwszy etatowy fotograf, Władysław Gumuła; zob. Witkowska-Żychiewicz, „Kalendarium”, s. 172.

99. Ibid., s. 173, 175; Walanus, „Dokumentacja fotograficzna dziedzictwa kulturowego ziem wschodnich dawnej Rzeczypospolitej w zbiorach Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego – addenda”, s. 184. Zbiór diapozytów Katedry Historii Sztuki Narodów Słowiańskich, istniejącej w latach 1925–1952 przy interdyscyplinarnym Studium Słowiańskim UJ, wymaga osobnych badań.



9 Ambona w katedrze w Ravello, diapozytów wg fotografii Franza Stoedtnera – Institut für wissenschaftliche Projektionsphotographie z dawnych zbiorów Kunsthistorisches Institut der Universität Breslau, Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ, d. sygn. W. 248

o tym już sam tytuł znanego eseju Hermanna Grimma¹⁰⁰. Berliński uczony opisał w nim, jak zastosowanie skioptikonu pozwoliło mu zmienić strukturę wykładu o Rafaelu i sposób omawiania tematu: zamiast – jak wcześniej – rozpocząć od historyczno-filologicznego wprowadzenia przechodził od razu do wyświetlenia fotografii określonego obrazu¹⁰¹. Do skupienia uwagi słuchaczy na dziele (a ściśle – na jego fotografii pokazywanej na ekranie) dążył również Heinrich Wölfflin, który podczas swoich wykładów – jak wynika z relacji jego uczniów – dosłownie usuwał się w cień¹⁰². Projekcja diapozytów sprzyjała rozluźnieniu formy wykładu i wpływała na sposób jego przygotowania. Na przykład Louis Courajod zwykł był przechowywać niezbędne notatki o omawianych dziełach w skrzynkach na przezroczu i korzystać z nich na bieżąco podczas demonstracji¹⁰³. Grimm, Wölfflin

i Courajod stosowali projekcję w trakcie wykładów, lecz metoda ta nie od razu stała się powszechna. Z ankiet zebranych przez Maxa Schmida w 1894 r. wynika, że niektórzy profesorowie urządzali pokaz diapozytów dopiero na końcu lub w określonym momencie prelekcji¹⁰⁴. Nie wiadomo, jaki *modus operandi* przyjął w Krakowie Feliks Kopera, choć można by się zastanawiać, czy nie naśladował pod tym względem Wölfflina, w którego wykładach, jak wspomniano, miał okazję uczestniczyć. Około 1920 r. model ten był w każdym razie oczywistością dla Juliana Pagaczewskiego, skoro za kluczową zaletę epidiaskopu uznawał on zapewnienie „niezbędnej zbieżności słowa z demonstracją” – co było, rzecz jasna, możliwe tylko przy wyświetlaniu obrazów podczas trwania wykładu. Warto zauważyć, że w latach 20. i 30. XX w. historii sztuki w Krakowie nauczało kilku badaczy,

100. Grimm, „Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons”.

101. Ibid., s. 309–314; Rößler, „Erlebnisbegriff und Skioptikon”, s. 85; Kessler, Lenk, „«...To not only tell, but also to show, to show plenty...»”, s. 53–54.

102. Często cytowany opis wykładu Wölfflina, który mówiąc z pamięci, nie korzystał z dodatkowego oświetlenia na katedrze i stał zwrócony do ekranu, niewidoczny dla słuchaczy, pozostawił Franz Landsberger; zob. id., *Heinrich Wölfflin* (Berlin: Elena Gottschalk Verlag, 1924), s. 93–94. Zob. też: Dilly, „Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung”, s. 170; Nelson, „The Slide Lecture or the Work of Art History in the Age of Mechanical Reproduction”, s. 419; Kessler, Lenk, „«...To not only tell, but also to show, to show plenty...»”, s. 54–55.

103. Timby, „Illuminating the Science of Art History”, s. 86.

104. Schmid, „Das Skioptikon im kunstgeschichtlichen Unterricht”, s. 46.

którzy w młodości zetknęli się z Wölfflinem – oprócz Kopery na jego ćwiczenia i wykłady uczęszczali także Stefan Komornicki i Tadeusz Szydłowski (obaj w semestrze zimowym roku akademickiego 1907/1908)¹⁰⁵. Komornicki pozostawił nawet zwięzły opis tych zajęć, w którym nie omieszczał wspomnień o posługiwaniu się przez berlińskiego profesora „obrazami świetlnymi”¹⁰⁶. Dodać można, że Pagaczewski wprawdzie nie zetknął się z Wölfflinem bezpośrednio, był jednak zwolennikiem jego metody badawczej, opartej na wnikliwej analizie stylu¹⁰⁷. Pytanie, czy szwajcarski uczyony wywarł wpływ na formę wykładów prowadzonych przez krakowskich historyków sztuki i sposób wykorzystania w nich przezroczy, wydaje się więc zasadne, choć z braku źródeł nie da się na nie odpowiedzieć.

Pewne jest natomiast, że z chwilą wprowadzenia projekcji istotnym zmianom uległy sceneria i dramaturgia zajęć. W salach wykładowych pojawiły się drewniane podesty, dźwigające znacznych rozmiarów aparaty projekcyjne, w oknach zawieszono story do zaciemniania, przy ścianach ustawiono ekrany. Profesor jak dawniej korzystał z pomocy „demonstratora”¹⁰⁸, którego zadaniem było już jednak nie przygotowanie i rozprowadzanie wśród słuchaczy odbitek fotograficznych, lecz obsługiwanie epidiaskopu. Funkcję tę pełnili asystenci ZHS UJ. Wśród nich był Karol Estreicher, który wspominał o tym nawet w swym *Dzienniku wypadków*, aczkolwiek nie w odniesieniu do zajęć uniwersyteckich: „Atmosfera posiedzeń Komisji Historii Sztuki była pełna uroku. Schodziliśmy się bądź w Akademii Umiejętności w sali posiedzeń wydziałów, bądź później,

gdy przybyły epidiaskopy i przezrocza, w Zakładzie Historii Sztuki na parterze Collegium Novum. Pierwsi przybywali najstarsi Jerzy Mycielski i Tadeusz Stryjeński, oślepli, ale pełen werwy, nieraz przyprowadzony przez jakiegoś przygodnego towarzysza. [...] Gdy już sala się wypełniła [...], wchodził nasz prezes Stanisław Tomkowicz, a później jego następcą Julian Pagaczewski. Zazwyczaj jako najmłodszy i asystent Zakładu Historii Sztuki stawałem przy epidiaskopie i kiedy posiedzenie się rozpoczynało ilustrowałem wykład prelegenta”¹⁰⁹. Wprawdzie we fragmencie tym pomieszczone zostały różne okresy (Mycielski zmarł w 1928 r., a pierwszy epidiaskop do siedziby ZHS UJ trafił dopiero w 1931 r.), jest jednak faktem, że od listopada tego roku przez kilka następnych lat posiedzenia Komisji Historii Sztuki PAU regularnie odbywały się w pomieszczeniach Zakładu¹¹⁰. Wspomnienia Estreichera dowodzą w każdym razie, że w latach 30. XX w. również referaty wygłaszane na tym forum ilustrowane były przezrocza.

Od pierwszych wykładów Feliksa Kopery z „obrazami świetlnymi” do zakupu epidiaskopów i ugruntowania się projekcji diapoztywów jako narzędzia dydaktycznego historii sztuki na UJ minęło trzydzieści lat. W procesie adaptacji nowej metody przekazywania wiedzy istotną rolę odegrali uczniowie Mariana Sokołowskiego (m.in. Kopera, Szydłowski, Komornicki), którzy równocześnie z karierą uniwersytecką prowadzili działalność popularyzatorską, a korzystanie z aparatury projekcyjnej na odczytach publicznych było dla nich standardem. Musiały upłynąć kolejne dwie dekady, zanim w Zakładzie Historii Sztuki UJ

105. Bujańska, „Komornicki Stefan”, s. 402; Gadomski, „Tadeusz Szydłowski”, s. 62. Jak wynika z zachowanego indeksu, Szydłowski oprócz ćwiczeń zaliczył u Wölfflina wykłady „Grundbegriffe der Kunstgeschichte” oraz „Die Kunst des XIX. Jahrhunderts”; AUJ, Spuścizna Tadeusza Szydłowskiego, sygn. Sp. 236/1.

106. AUJ, Spuścizna M.S., Sp. 98/4: list S. Komornickiego do M. Sokołowskiego z 30 XI 1907. Komornicki opisał zarówno ćwiczenia, odbywane „na obrazach świetlnych”, jak i wykład „o zasadniczych pojęciach historii sztuki”, na którym „przykłady podawane są za pomocą obrazów świetlnych”; komentarz źródła zob. Kunińska, *Historia sztuki Mariana Sokołowskiego*, s. 146–147. Sugestia autorki, że list ów miał związek z podjętymi w tym samym roku (z inspiracji Sokołowskiego?) staraniami Piotra Bieńkowskiego o zakup epidiaskopu, jest mało przekonująca ze względu na zasadniczą sprzeczność interesów między Sokołowskim, stojącym na czele Połączonych Gabinetów Historii Sztuki i Archeologii, a Bieńkowskim, próbującym tworzyć odrębny „aparat naukowy” (zob. wyżej).

107. Małkiewicz, „Julian Pagaczewski (1874–1940)”, s. 27.

108. Stanowisko takie istniało przy Katedrze Historii Sztuki UJ już w czasach Mariana Sokołowskiego; zob. Walanus, „Dzieje zbiorów fotograficznych Gabinetu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1881–1921)”, s. 13.

109. Estreicher, *Dziennik wypadków*, s. 161–162.

110. Zob. zachowane zaproszenia na posiedzenia Komisji w ANPP, sygn. PAU W I-29. Od 31 X 1935 r. posiedzenia odbywały się w „lokalu własnym” Komisji w kamienicy przy ul. Straszewskiego.

zaistniały warunki do stworzenia odpowiednio dużej kolekcji przezroczy, a tym samym uniezależnienia się od starszych sposobów demonstracji. Jedną z konsekwencji tego procesu był stopniowy zanik zainteresowania bogatym zbiorem odbitek fotograficznych, gromadzonym od lat 80. XIX w., które w 2. połowie XX w.

ostatecznie utraciły funkcję pomocy dydaktycznych. Z chwilą rozpowszechnienia się slajdów małoobrazkowych los ten spotkał również szklane diapozytywy, jednak wyświetlana na ekranie fotografia – obecnie cyfrowa – pozostaje nadal podstawowym medium nauczania historii sztuki.

BIBLIOGRAFIA

- d'Abancourt, Helena. „Antoniewicz Jan Bołoz”. W: *Polski słownik biograficzny*, t. 1, 137–139. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1935.
- Arend, Sabine. „Sekcja Historii Sztuki w Instytucie Niemieckiej Pracy Wschodniej w okupowanym Krakowie (1940–1945)”. W: *Kraków 1940. Kampania fotograficzna Staatliche Bildstelle*, redakcja Wojciech Walanus, 9–32. Kraków: Universitas, 2017.
- Betlej, Andrzej, i Agata Dworzak. „Zapominana – przypominana kolekcja”. W: Andrzej Betlej, Agata Dworzak, Piotr Jamski, Róża Książek-Czerwińska, Jolanta Pollesch. *Zapomniane dziedzictwo. Zbiór odlewów gipsowych Uniwersytetu Jagiellońskiego*, 7–19. Kraków: Universitas, 2019.
- Beyer, Andreas. „Lichtbild und Essay. Kunstgeschichte als Versuch”. W: *Essayismus um 1900*, redakcja Wolfgang Braungart, Kai Kauffmann, 37–48. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2006.
- Bęczkowska, Urszula. *Collegium Kollątaja*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2020.
- Bochnak, Adam. „Historia sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim”. W: *Studia do dziejów Wydziału Filozoficzno-Historycznego UJ*, redakcja Sylwiusz Mikucki, 223–263. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1967.
- Bochnak, Adam. „Kopera Feliks”. W: *Polski słownik biograficzny*, t. 13, 636–638. Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, 1967–1968.
- Boulouch, Nathalie. „L'image de lumière comme tableau noir”. W: *La plaque photographique. Un outil pour la fabrication et la diffusion des savoirs (XIX^e–XX^e siècle)*, redakcja Denise Borlée, Hervé Doucet, 23–37. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 2019.
- Bryl, Mariusz. „Jan Bołoz Antoniewicz (1858–1922)”. *Rocznik Historii Sztuki* 36 (2011): 7–20.
- Bujańska, Jadwiga. „Komornicki Stefan Saturnin”. W: *Polski słownik biograficzny*, t. 13, 402–403. Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, 1967–1968.
- Caraffa, Costanza. „From «Photo Libraries» to «Photo Archives». On the Epistemological Potential of Art-Historical Photo Collections”. W: *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, redakcja Costanza Caraffa, 11–44. Berlin–München: Deutscher Kunstverlag, 2011.
- Dally, Ortwin. „Die klassische Archäologie und ihre Lehrmedien von der zweiten Hälfte des 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert”. W: *Lehrmedien der Kunstgeschichte. Geschichte und Perspektiven kunsthistorischen Medienpraxis*, redakcja Hubert Locher, Maria Männig, 52–87. Berlin–München: Deutscher Kunstverlag, 2022.
- Denny, Margaret. „Viewing and Display. Pre-Photography to the 1970s”. W: *The Handbook of Photography Studies*, redakcja Gil Pasternak, 456–475. London–New York: Routledge, 2020.
- Dilly, Heinrich. „Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung”. W: *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, redakcja Irene Below, 153–172. Giessen: Anabas Verlag, 1975.
- Dilly, Heinrich. „Weder Grimm, noch Schmarsow, geschweige denn Wölfflin... Zur jüngsten Diskussion über die Diaprojektion um 1900”. W: *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, redakcja Costanza Caraffa, 91–116. Berlin–München: Deutscher Kunstverlag, 2009.
- Dobrowolski, Tadeusz. „W sprawie organizacji uniwersyteckiego studium historii sztuki”. *Życie Nauki. Miesięcznik Naukoznawczy* 2, nr 9–10 (1946): 198–203.
- Dobrowolski, Tadeusz. „Wspomnienia o Zakładzie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1917–1922”. W: *Stulecie katedry historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1882–1982). Materiały sesji naukowej odbytej w dniu 27 maja 1983*, redakcja Lech Kalinowski, 153–157. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1990.
- Estreicher, Karol. *Dziennik wypadków*, t. 2: 1946–1960. Kraków: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, 2002.
- Estreicher, Karol. „Z materiałów i wspomnień rewindykacyjnych”. W: *Ne cedat Academia. Kartki z dziejów tajnego nauczania w Uniwersytecie Jagiellońskim 1939–1945*, opracowanie Maria i Alfred Zarębowie, 495–508. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975.
- Fawcett, Trewor. „Visual Facts and the Nineteenth-Century Art Lecture”. *Art History* 6, nr 3 (1983): 442–460.
- Ferenc, Marek. *Collegium Nowodworskiego*. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 2012.

- Gadomski, Jerzy. „Tadeusz Szydlowski”. W: *Stulecie katedry historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1882–1982). Materiały sesji naukowej odbytej w dniu 27 maja 1983*, redakcja Lech Kalinowski, 61–83. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1990.
- Gąsiorowski, Stanisław Jan. „Bieńkowski Piotr”. W: *Polski słownik biograficzny*, t. 2, 73–74. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1936.
- Grimm, Hermann. „Der Schattenbildwerfer als Hilfsmittel für Vorlesungen über Neuere Kunstgeschichte”. *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, nr 46 (24 II 1892): 1–4.
- Grimm, Hermann. „Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons”. W: id., *Beiträge zur deutschen Culturgeschichte*, 276–395. Berlin: Wilhelm Herz, 1897.
- Kessler, Frank i Sabine Lenk. „«...To not only tell, but also to show, to show plenty...» The Magic Lantern as a Teaching Tool in Art History around 1900”. *Fonseca. Journal of Communication* 16 (2018): 46–58.
- Kłudkiewicz, Kamila. „The History and Role of Institute of Art History Photo Archive in the Art History Research and Education in Poznań. General characteristics and the result of preliminary research”. *Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa* 37 (2019): 59–68.
- Kłudkiewicz, Kamila. „(Re)Constructing the Archive: A Collection of Reproductions in Poznań”. *Život umjetnosti* 111 (2022): 86–95.
- Kłudkiewicz, Kamila. „Spuścizna niemiecka, kierunek Polski. Zbiór reprodukcji Seminarium Historii Sztuki na Uniwersytecie Poznańskim (1919–1939)”. *Artium Quaestiones* 33 (2022): 135–161.
- Kucharski, Maciej. *Zygmunt Florenty Wróblewski. Szkic o życiu i twórczości*. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1997.
- Kunińska, Magdalena. *Historia sztuki Mariana Sokołowskiego*. Kraków: Universitas, 2014.
- Landsberger, Franz. *Heinrich Wölfflin*. Berlin: Elena Gottschalk Verlag, 1924.
- Leighton, Howard B. „The Lantern Slide and Art History”. *History of Photography* 8, nr 2 (1984): 107–118.
- Locher, Hubert. „Lehre – Medien – Kunst – Geschichte. Zur Einführung”. W: *Lehrmedien der Kunstgeschichte. Geschichte und Perspektiven kunsthistorischen Medienpraxis*, redakcja Hubert Locher, Maria Männig, 14–31. Berlin–München: Deutscher Kunstverlag, 2022.
- Lorentz, Stanisław. „Wspomnienie o prof. Zygmuncie Batowskim i pierwszym Seminarium Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego”. *Biuletyn Historii Sztuki* 28, nr 2 (1966): 107–113.
- Małkiewicz, Adam. „Julian Pagaczewski (1874–1940)”. *Rocznik Historii Sztuki* 36 (2011): 21–28.
- Manikowska, Ewa. „Polska historia sztuki a Wielka Wojna”. *Rocznik Historii Sztuki* 40 (2015): 5–18.
- Manikowska, Ewa, Aleksandra Fedorowicz-Jackowska, Kamila Kłudkiewicz, Wojciech Walanus, i Marzena Woźny. *Porządek dziedzictwa w XIX wieku. Polskie pojęcia i wyobrażenia*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2023.
- Männig, Maria. „Bruno Meyer and the Invention of Art Historical Slide Projection”. W: *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences*, redakcja Julia Bärnighausen, Costanza Caraffa, Stefanie Klamm, Franka Schneider, Petra Wodtke, 263–274. Berlin: Max-Planck-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften, 2019.
- Männig, Maria. „Bruno Meyers Lehrmedien zwischen Bildungsreform und Medieninnovationen des langen 19. Jahrhunderts”. W: *Lehrmedien der Kunstgeschichte. Geschichte und Perspektiven kunsthistorischen Medienpraxis*, redakcja Hubert Locher, Maria Männig, 154–173. Berlin–München: Deutscher Kunstverlag, 2022.
- Marcy, Lorenzo J. *The Sciopticon Manual Explaining Marcy's New Magic Lantern, and Light*. Philadelphia: Sherman & Co., 1872.
- Meyer, Bruno. *Glasphotogramme für den kunstwissenschaftlichen Unterricht*. Karlsruhe: Selbstverlag des Herausgebers, 1883.
- Miyahara, Katsura. „The Impact of the Lantern Slide on Art-History Lecturing in Britain”. *The British Art Journal* 8, nr 2 (2007): 67–71.
- Napp, Anke. „Ein «leuchtende(r) Fleck» im Dunkel. Die Lichtbildprojektion und das Lernen am Lichtbild in der Schule”. *Rundbrief Fotografie* 28, nr 3 (2021): 7–19.
- Nelson, Robert S. „The Slide Lecture or the Work of Art History in the Age of Mechanical Reproduction”. *Critical Inquiry* 26, nr 3 (2000): 414–434.
- Neubauer, Susanne. „Sehen im Dunkeln – Diaprojektion und Kunstgeschichte”. *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich* 9/10 (2002/2003 [2004]): 177–189.
- von Oechelhäuser, Adolf. *Der kunstgeschichtliche Unterricht an den deutschen Hochschulen. Festrede bei dem feierlichen Akte des Rektoratswechsels an der Grossherzoglich Technischen Hochschule zu Karlsruhe am 15. November 1902*. Karlsruhe: G. Braun, 1902.
- Ostrowski, Jan. „Jerzy Mycielski jako historyk sztuki”. W: *Stulecie katedry historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1882–1982). Materiały sesji naukowej odbytej w dniu 27 maja 1983*, redakcja Lech Kalinowski, 37–50. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1990.
- Piniński, Leon. „Jan Błoz Antoniewicz. Wspomnienie pośmiertne”. *Przegląd Współczesny*, z. 6–8 (1922): 199–208.
- Piotrowski, Józef. *Lemberg und Umgebung (Żółkiew, Podhorce, Brzeżany und and.). Handbuch für Kunstliebhaber und Reisende*. Lemberg: H. Altenberg, G. Seyfarth, E. Wende & Co., 1916.
- Ratzeburg, Wiebke. „Mediendiskussion im 19. Jahrhundert. Wie die Kunstgeschichte ihre wissenschaftliche Grundlage in der Fotografie fand”. *Kritische Berichte* 30, z. 1 (2002): 22–39.

- Recht Roland. „Fiat lux. Histoire de l'art et projections lumineuses”. W: *Diapositive. Histoire de la photographie projetée*, redakcja Anne Lacoste, Nathalie Boulouch, Olivier Lugon, Carole Sandrin, 176–187. Lausanne: Les Éditions Noir sur Blanc, 2017.
- Reichle, Ingeborg. „Medienbrüche”. *Kritische Berichte* 30, z. 1 (2002): 41–56.
- Rößler, Johannes. „Erlebnisbegriff und Skioptikon. Hermann Grimm und die Geisteswissenschaften an der Berliner Universität”. W: *In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, redakcja Horst Bredekamp, Adam S. Labuda, 69–89. Berlin: Mann, 2010.
- Ruchatz, Jens. *Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2003.
- Schmid, Max. „Das Skioptikon im kunstgeschichtlichen Unterricht”. W: *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des kunsthistorischen Kongresses zu Budapest. 1.–3. Oktober 1896*, 46–47. Nürnberg: Stich, 1897.
- Schmid, Max. „Über Lichtbilder-Apparate im kunsthistorischen Unterricht”. W: *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des kunsthistorischen Kongresses zu Köln. 1.–3. Oktober 1894*, 86–93. Nürnberg: Stich, 1894.
- Szukiewicz, Maciej. *Dzieje, rozwój i przyszłość Muzeum Narodowego w Krakowie*. Kraków: Muzeum Narodowe, 1909.
- Timby, Kim. „Illuminating the Science of Art History. The Advent of the Slide Lecture in France”. *History of Photography* 47 (2023): 72–89.
- Walanus, Wojciech. „Dokumentacja fotograficzna dziedzictwa kulturowego ziem wschodnich dawnej Rzeczypospolitej w zbiorach Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego – addenda”. W: *(Nie)utracone dziedzictwo. Inwentaryzacja zabytków sztuki na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, redakcja Rafał Nestorow, Dagny Nestorow, Piotr Jamski, 179–193. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 2022.
- Walanus, Wojciech. „Dzieje zbiorów fotograficznych Gabinetu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1881–1921)”. W: *Katalog Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Fotografie dzieł sztuki polskiej wykonane przed rokiem 1900*, redakcja Wojciech Walanus, 9–23. Kraków: iMedius, 2019.
- Walanus, Wojciech. „Fotografia w rękach historyka sztuki. Kilka przykładów ze zbiorów Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego”. W: *Miejsce fotografii w badaniach humanistycznych*, redakcja Marta Ziętkiewicz, Małgorzata Biernacka, 167–182. Warszawa: Stowarzyszenie Liber pro Arte, [2016].
- Walanus, Wojciech. „Pieczęcie, inwentarze, inskrypcje. Uwagi o poznawaniu archiwum fotograficznego na przykładzie Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego”. W: *Archiwa wizualne dziedzictwa kulturowego. Archeologia, etnografia, historia sztuki*, redakcja Ewa Manikowska, Izabela Kopania, 175–194. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2014.
- Walanus, Wojciech. „Zbiory Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego”. *Dagerotyp. Studia z Historii i Teorii Fotografii* 25 (2018): 189–193.
- Witek, Zbigniew Kazimierz. *Dokumenty strat kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939–1944 z archiwum Karola Estreichera. Cultural Losses of Poland during the German Occupation 1939–1944. Documents from the Archives of Karol Estreicher*. Kraków: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 2003.
- Witkowska-Żychiewicz, Teresa. „Kalendarium”. W: *Stulecie katedry historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1882–1982). Materiały sesji naukowej odbytej w dniu 27 maja 1983*, redakcja Lech Kalinowski, 159–184. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1990.
- Woźny, Marzena. „Włodzimierz Demetrykiewicz (1859–1937) – pierwszy prehistoryk z Krakowa”. *Materiały Archeologiczne* 38 (2010): 175–186.
- Wróblewska, Magdalena. „Bez(w)ład archiwum”. *Artium Quaestiones* 24 (2013): 233–253.
- Wróblewska, Magdalena. „Estetyka dokumentu. Archiwum, reprodukcja, narracja”. W: *Interpretować fotografię. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Oddział Warszawski Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Fundację „Ars Auro Prior”*, redakcja Magdalena Wróblewska, Zofia Jurkowlaniec, 41–51. Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.

SUMMARY

“The Indispensable Convergence of the Word with the Demonstration”. Slide Projection in Teaching Art History at the Jagiellonian University (ca. 1900–1950) by Wojciech Walanus

The aim of this article is to provide an answer to the question of when and under what circumstances slide projection began to be used in teaching art history at the Jagiellonian University, and to present the first period when this didactic method

was in application in Cracow, which was in the first half of the 20th century. The beginnings of the lantern slide collection of the former Department of Art History of the Jagiellonian University, currently held at the Photo-Library of the Institute of Art History of the Jagiellonian University, are also discussed.

The use of slide projection in art history can be traced back to the 1870s, but it was not until the 1890s that the tool became widespread, primarily in German universities, but also in France. In Germany, the *skiopticon* projector apparatus was made popular by the Berlin art historian Hermann Grimm, who in 1892 published an enthusiastic essay on its subject in the press. In Poland, the first projector device was used from 1897 by Jan Bołoz Antoniewicz, professor of art history at Lvov University. When the art history department at the Jagiellonian University was established in 1882, the teaching methods of its first head, Marian Sokołowski, relied on a "scientific apparatus" consisting of photographs, illustrated publications and plaster casts. Written sources discovered so far indicate that Sokołowski got acquainted with Hermann Grimm's writings on the *skiopticon* in 1892 and discussed the possible uses of "light images" (i.e. lantern slides) with his friends, the writer Julian Klaczko and the patron of the arts Karol Lanckoroński. However, the sources contain no indication that Sokołowski later took any action on this matter. The primary means of demonstrating illustrative material during his professorship, and long after his death in 1911, was to pass photographic prints to students during classes, as attested by accounts from both the late 19th century and around the year 1920.

The first Cracow art historian to occasionally use a projector device in his teaching practice was Sokołowski's disciple Feliks Kopera. For a few years starting from 1903, he gave lectures as a private lecturer (*Privatdozent*), illustrating them with his own collection of slides (still extant today, held in the Museum of Photography in Cracow). Throughout the second and third decade of the 20th century, Kopera and other Cracow art historians, including Maciej Szukiewicz, Tadeusz Szydlowski, Stefan Komornicki and Tadeusz Kruszyński, frequently used lantern slides during popular-science lectures; but it was not until the early 1930s that they were introduced into university classes. Two epidiascopes were purchased in 1931 and 1933, on the initiative of Tadeusz Szydlowski and Julian Pagaczewski, professors of the two chairs of art history existing at the time at the Jagiellonian University; they were installed in the rooms of the Department of Art History in the Collegium Novum building. A collection of slides was instituted; according to the extant inventories, by 1939 it had amassed more than 400 slides. They came from purchases or donations; in terms of subject matter, they formed a rather random collection, which partly reflected the current interests of the professors, mainly Tadeusz Szydlowski (i.e. Italian art of the early Renaissance, 19th-century art, the works of Veit Stoss and Jacek Malczewski).

The growth of the slide collection was interrupted by the outbreak of the Second World War and the looting of the scientific collection of the Department of Art History, including the epidiascopes and slides, by the Nazis. Fortunately, they were recovered after the end of the war, and what is more, in unexplained circumstances (probably in the course of the restitution campaign), the Department acquired a large and varied set of lantern slides originally belonging to the Institute of Art History of the University of Wrocław (Kunsthistorisches Institut der Universität Breslau). Combining this set with the Department's pre-war collection created a set of over 2,600 slides, whose overview nature made them serve as illustrations to lectures on a variety of subjects, mainly on medieval and Renaissance art. In addition, in 1950, a photographic atelier was set up at the Department of Art History, one of whose

tasks was to produce lantern slides for classes. This date can be regarded as the closure of the first stage in the history of the use of slide projection for teaching art history at the University of Cracow; from then on, it was possible to build up a planned collection of slides and to finally become independent of other teaching aids (e.g. photographic prints).

The final part of the article concerns the way in which Cracow art historians used slide projection as a teaching aid. Due to the lack of sources, it is difficult to give an exhaustive answer, but it can be assumed that reproductions of works of art were projected during the lecture (this was not the only solution; e.g. in the 1890s, at some German universities professors of art history would show the slides after the lecture). This approach finally ensured the “indispensable convergence of the word and the demonstration”, to quote Julian Pagaczewski. It is worth noting that some of the above-mentioned scholars who used slide projection as a teaching aid, namely Kopera, Szydłowski and Komornicki, had attended lectures by Heinrich Wölfflin, who used slides in precisely this way; hence the question of whether they later applied this experience in their own teaching practice seems legitimate, and the problem deserves further research.

BIOGRAPHICAL NOTE

Wojciech Walanus PhD is a historian of art, since 2005 employed at the Photo-Library of the Institute of Art History of the Jagiellonian University, its head since 2013. In the years 2014–2019, he directed a research project “Photographs of the works of Polish art in the collection of the Photo Library at the Art History Institute of the Jagiellonian University: a scholarly examination, digitisation and publication of a catalogue”. He is the author of studies in the field of Late Gothic sculpture and the history of photography in Poland.

NOTA BIOGRAFICZNA

Dr Wojciech Walanus – historyk sztuki, od 2005 r. zatrudniony w Fototece Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, od 2013 r. pełni funkcję jej kierownika. W latach 2014–2019 kierował projektem badawczym „Fotografie dzieł sztuki polskiej w zbiorach Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Opracowanie naukowe, digitalizacja i wydanie katalogu”. Autor prac z zakresu rzeźby późnogotyckiej i historii fotografii w Polsce.