

Ks. mgr Sławomir Filippek, *Malarstwo Fryderyka Pautscha*, Warszawa 2019, praca doktorska przygotowana pod kierunkiem ks. prof. dra hab. Andrzeja Witki.

Przedmiotem rozprawy doktorskiej ks. mgr Sławomira Filipka jest Fryderyk Pautsch (1877-1950), malarz wykształcony we Lwowie, w Krakowie i w Paryżu, czynny we Lwowie, w Breslau, w Poznaniu i w Krakowie, członek i od 1935 roku prezes krakowskiego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, profesor trzech uczelni artystycznych; człowiek, którego twórczość obejmowała w gruncie rzeczy wszelkie malarskie tematy.

Ten ostatni fakt najwyraźniej zdeterminował zarówno sposób myślenia ks. Sławomira Filipka o malarstwie Pautscha, jak i układ tekstu. Autor recenzowanej rozprawy jest raczej dokumentalistą niż interpretatorem, ale i ten dokumentacyjny wątek ma liczne braki.

Zaprezentowany tekst ma imponującą objętość: rozprawa zawiera 341 stron plus bibliografię w układzie alfabetycznym (s. 342-377), a na końcu aneks z listą wystaw Pautscha od roku 1901 oraz spisem obrazów według katalogów wystaw (s. 378-406). Obie te listy sporządzono bez podania źródeł, czyli tytułów odpowiednich katalogów. W tym miejscu trzeba przypomnieć, że istnieje już chronologiczny spis wszystkich wystaw artysty, zestawiony przez Piotra Łukaszewicza w roku 1978 z okazji wystawy monograficznej w Muzeum Narodowym we Wrocławiu¹, o czym w tym miejscu doktorant nie wspomina (sam wydłużył tę listę o trzy krakowskie wystawy z XXI wieku; s. 382). Nazwisko Łukaszewicza pojawia się dopiero w drugiej części aneksu, przy spisie wystawianych obrazów (s. 386). W spisie wystaw (s. 378) nie została uwzględniona duża i ważna wystawa Pautscha we Lwowie w roku 1911 (choć jest o niej mowa w biografii artysty; s. 40), zatem w aneksowym spisie obrazów (s. 392) brakuje wykazu pokazanych tam dwustu obrazów.

Bibliografia została podzielona na *Źródła* (s. 342-343), które w części dotyczącej archiwaliów zawierają wyłącznie materiały z przechowywanej w Muzeum Archidiecezjalnym w Krakowie spuścizny Pautscha i jego rodziny (a to nie wyczerpuje puli archiwaliów dotyczących artysty), *Katalogi* (s. 343-346), *Leksykony, encyklopedie, słowniki* (s. 347-348), *Opracowania w układzie alfabetycznym* (s. 348-372), *Strony internetowe* (s. 372-373) oraz *Inne (listy z instytucji)* s. 373-374.

Co do źródeł: doktorant pomiął osobowe teczki Pautscha w Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie – nie tylko teczkę studenta, ale również akta wieloletniego wykładowcy tej uczelni. W przypadku profesorów krakowskiej ASP teczki takie są wręcz kopalnią informacji, a o istnieniu tego zespołu ks. Filipek powinien był wiedzieć, skoro w bibliografii swojej rozprawy umieścił artykuł Doroty Kudelskiej, która z Archiwum ASP w sprawach Pautscha korzystała, o czym donosi w przypisach².

Katalogi, które z niewiadomych przyczyn znalazły się w bibliografii przed leksykonami, ułożone zostały bez żadnego porządku: ani alfabetycznie, ani chronologicznie. Doktorant podjął próbę uszeregowania ich częściowo według nazw instytucji, częściowo według słowa „katalog” i częściowo według nazwisk autorów; nie był w tym konsekwentny, powstał zatem bałagan; próba znalezienia czegokolwiek w tym spisie powoduje konieczność lektury całości, skoro na przykład katalogi Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” czy austriackiego Kriegspressequartier³ z czasów I wojny światowej występują w różnych miejscach. W zapisach bibliograficznych są rozmaite błędy i nieścisłości, w tym najczęściej brak nazwy instytucji organizującej wystawę (nigdy np. nie pojawia się TOSSPO – Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych). Co do wystaw samego Pautscha: spis katalogów nie wydaje się kompletny;

¹ *Fryderyk Pautsch 1877–1950. Katalog wystawy monograficznej*, oprac. Piotr Łukaszewicz, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1978.

² Dorota Kudelska, *Fryderyk Pautsch i jego obrazy w wiedeńskim Heeresgeschichtliches Museum*, „Rocznik Historii Sztuki”, XL, 2015, s. 83 od przypisu 10.

³ Doktorant wielokrotnie w spisie katalogów zapisuje tę instytucję jako *Kriegsperssequartier*.

należałoby go sprawdzić z własnymi przypisami oraz z bibliografią w *Słowniku artystów polskich*⁴. Są natomiast w nim trzy artykuły, profesorów Białostockiego, Sienkiewicza i Żygulskiego jun., których miejsce jest w opracowaniach, chociaż *de facto* w katalogach wystaw zostały opublikowane. Doktorant uwzględnił bardzo niewiele muzealnych katalogów zbiorów malarstwa polskiego, a te, które się w spisie znalazły, są rzeczywiście „muzealne” (Muzeum Narodowe w Krakowie 1963, Muzeum Śląskie we Wrocławiu 1967). Istnieją ich znacznie bardziej aktualne wersje. W omawianym wykazie nie ma również żadnych katalogów aukcyjnych: ani papierowych, ani internetowych, co ujawnia, że doktorant zupełnie nie zainteresował się rynkiem aukcyjnym, sporządzając własny katalog prac artysty. Obrazy Pautscha jednak na tym rynku się pojawiają; w tej kwestii należałoby zrobić kwerendę w *Rocznikach aukcyjnych* publikowanych dawniej przez „Art & Business”, a ostatnio przez portal artinfo.

W dziale *Leksykony* przy książkach tłumaczonych na polski brakuje nazwisk tłumaczy. Tak samo jest zwykle w *Opracowaniach*. Tę najdłuższą sekwencję bibliografii otwierają 4 wycinki prasowe (z rodzinnego archiwum Pautscha?), które powinny być porządnie opisane⁵, oraz tajemnicze dzieło *1000 arcydzieł malarstwa* (Ożarów Mazowiecki 2007), które kilka stron dalej figuruje po raz drugi, już z nazwiskami autorów (s. 351).

Na blisko 25 stronach bibliografii w sekcji *Opracowania* bardzo skromna bibliografia dotycząca osoby Pautscha ukryta została w gąszczu różnej jakości publikacji ogólnych i szczegółowych dotyczących bardzo wielu tematów, z malowidłami naskalnymi, sztuką chińską, zwojami buddyjskimi, paleografią łacińską, romańską posadzką w kolegiacie wiślickiej, drzeworytem średniowiecznym, prywatnym życiem Mony Lisy i sztuką III Rzeszy włącznie. Czy ten nadmiar rzeczywiście został przez doktoranta wykorzystany, *ergo* czy wszystkie publikacje występują w

⁴ Zob. przypis 9.

przypisach – można sprawdzić w elektronicznej wersji tekstu. O tym, że mnożenie bibliografii było sztuką dla sztuki, przekonuje na przykład zestaw 5 tekstów Agnieszki Świętosławskiej (s. 368), łącznie z jej obszerną książką *Obrazy codzienności. Polskie malarstwo rodzajowe 1. połowy XIX wieku* (Toruń 2015). W rozprawie, w podrozdziale 3.2. *Sceny rodzajowe* w przypisach nie ma po nich śladu. Bywa natomiast i tak, że pojawiają się w przypisach druki, których w bibliografii zabrakło, jak katalog *Władysław Jarocki* Zofii Weiss i Katarzyny Łomnickiej⁶

Nadmierny rozrost bibliograficzny, *silva rerum*, nad którą doktorant stracił kontrolę, wnika z metody przyjętej przy pisaniu zasadniczego tekstu rozprawy: omówienie każdego gatunku czy tematu malarskiego istniejącego w twórczości Pautscha zostało poprzedzone zupełnie zbędnym zarysem jego historii od początku świata. Natomiast bibliografia dotycząca samego artysty, którą należałoby wydzielić dla wygody czytelnika, obejmuje zaledwie 11 (słownie: jedenaście!) pozycji⁷. Do tego dochodzą ujęte w dziale *Leksykony* dwa biogramy, autorstwa Róży Biernackiej (w *Polskim słowniku biograficznym*⁸) i Hanny Kubaszewskiej (w *Słowniku artystów polskich i obcych w Polsce działających*⁹), oraz zapewne kilka recenzji, które w tytułach nie mają nazwiska malarza¹⁰, a ponadto opracowania ogólne dotyczące malarstwa polskiego XX wieku, których wartości w kontekście samego Pautscha nie znamy, bo nie ma w rozprawie stanu badań. Skoro mamy do czynienia z próbą napisania monografii artysty, komentarz do tak skromnej literatury wydaje się zbyt liczny. Odsyłam doktoranta do wykazu recenzji i innych tekstów w bibliografiach zestawionych przez Różę Biernacką i Hannę Kubaszewską

⁵ I, oczywiście, nie „Schesische Zeitung” (s. 348), a „Schlesische Zeitung”.

⁶ Zofia Weiss, Katarzyna Łomnicka, *Władysław Jarocki*, Miejska Galeria Sztuki im. Władysława hr. Zamoyskiego Zakopane, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki Kraków, Kraków-Zakopane 2015.

⁷ Według nazwisk autorów: Blumówna, Husarski, Jarocki, 2 x Kozicki, Krajewski, Kudelska, Łukaszewicz, Schroeder, Treter oraz: *Zbiorowa wystawa*

⁸ Róża Biernacka, *Pautsch Fryderyk*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 25, Kraków 1980; zbieżność nazwiska autorki hasła z nazwiskiem autorki niniejszej recenzji jest przypadkowa.

⁹ Hanna Kubaszewska, *Pautsch Fryderyk*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 6, red. Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Małgorzata Biernacka, Warszawa 1998.

¹⁰ Według nazwisk autorów: Burger, Kleczyński, Klein, 4 x Kozicki, Podoski, Schroeder oraz: *XXXVI Wystawa TAP „Sztuka”* ...,

(i może nawet do *Polskiej bibliografii sztuki*); proponuję na temat polskiego malarstwa XX wieku przejrzeć teksty nowsze niż dzieła Tadeusza Dobrowolskiego, w tym, dla uzyskania ogólnej orientacji, książkę Iwony Luby *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego* (Warszawa 2004). Dorzucam też następujące publikacje: *Wielkopolski słownik biograficzny*, red. Antoni Gąsiorowski, Jerzy Topolski (Poznań 1981), Joanna Polakówna, *Malarstwo polskie. Między wojnami 1918-1939* (Warszawa 1982), Mariusz Bryl, *Grupa artystów plastyków „Świt”. Z dziejów kultury artystycznej międzywojennego Poznania* (Poznań 1992), *175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych* (Kraków 1994), Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska i inni, *Sztuka kręgu „Sztuki”. Towarzystwo artystów Polskich „Sztuka” 1897-1950*, Muzeum Narodowe w Krakowie (Kraków 1995), *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*, red. Anna Baranowa (Kraków 2001), Jerzy Ilkosz, Beate Störtkuhl, *Hans Poelzig in Breslau. Architektur und Kunst 1900-1916*, Delmenhorst 2000 [katalog wystawy „Hans Poelzig we Wrocławiu. Architektura i sztuka 1900-1916”, Muzeum Architektury we Wrocławiu, 17 XI – 28 XII 2000], Petra Hölscher, *Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau. Wege einer Kunsthochschule 1791-1932* (Kiel 2003), *Werkstätten der Moderne. Lehrer und Schüler der Breslauer Akademie 1903-1932*, Schlesiisches Museum zu Görlitz (Halle an der Saale 2004), Jarosław Mulczyński, *Zdobnicza. Historia Państwowej Szkoły sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu w latach 1919-1939* (Poznań 2009), Irena i Łukasz Kossowscy, *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska* (Warszawa 2010), Maria Zientara, *Krakowscy artyści i ich sztuka w latach 1939-1945* (Kraków 2013), a do Huculów – katalog wystawy *Na wysokiej połoninie. Sztuka Huculszczyzny – Huculszczyzna w sztuce*, Muzeum Narodowe w Krakowie (Kraków 2011) oraz jej recenzję pióra Agnieszki Jankowskiej-Marzec („Modus”, 2013). Przy Huculszczyźnie w malarstwie Pautscha należało też wykorzystać do pogłębionej refleksji, a

nie tylko wzmiankować w jednym przypisie (28 na s. 185) książkę najlepszej dziś specjalistki od kwestii huculskich, właśnie Jankowskiej-Marzec – *Między etnografią a sztuką. Mitologizacja Huculów i Huculszczyzny w kulturze polskiej XIX i XX wieku* (Kraków 2013), zwłaszcza, że trzeci rozdział jest tam zatytułowany *Huculi w twórczości „Huculów” – Władysława Jarockiego, Fryderyka Pautscha i Kazimierza Sichulskiego*. Z tym szczegółowym tekstem doktorant nie podjął żadnej dyskusji, a nawet nie wspomniał, że istnieje. Do analizy porównawczej twórczości słynnej „trójki huculskiej” przydatny byłby też nieznanemu doktorantowi katalog wystawy monograficznej Sichulskiego autorstwa Ewy Houszki¹¹ i może również opublikowane w *Słowniku artystów polskich* obszerne hasło dotyczące Sichulskiego autorstwa niżej podpisanej¹².

Osobnym tomem towarzyszącym rozprawie ks. mgra Sławomira Filipka jest katalog obrazów Pautscha (kolejne 218 stron), wykonany przez doktoranta według tego samego wielostopniowego podziału tematycznego, który został zastosowany w spisie treści i w tekście rozprawy; o tym podziale będzie jeszcze mowa w niniejszej recenzji.

Rzeczony katalog zawiera podstawowe dane obrazów (tytuł, technikę, wymiary, datę, miejsce przechowywania i sygnaturę muzealną), nie uwzględniono w nim natomiast wystaw oraz bibliografii do poszczególnych dzieł. W ten sposób katalog zmienił się zaledwie w spis obrazów. Gdyby chcieć skompletować dane na temat któregoś z nich, trzeba by je mozolnie wyłuskiwać z całej rozprawy ks. Filipka. W drugiej części spisu doktorant umieścił obrazy zaginione, według tego samego podziału i znów bez bibliografii. Nie dowiadujemy się więc, skąd pochodzą dotyczące ich informacje (zapewne z katalogów wystaw oraz haseł w PSB i SAP) ani dlaczego *Portretu Ireny Solskiej* (poz. 7; 1900) nie ma już w Muzeum Teatralnym w Warszawie (i od kiedy; mógł tam trafić dopiero

¹¹ Ewa Houszka, *Kazimierz Sichulski. Katalog wystawy*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1994.

¹² Małgorzata Biernacka, *Sichulski Kazimierz*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 10, red. Urszula Makowska, Warszawa 2016.

w 1957 roku, a o kradzieżach z tego muzeum nigdy się nie słyszało). Od kiedy *Bohdana Chmielnickiego w obozie pod Zbarażem* (poz. 60; 1909) nie ma w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, a obrazu *Bohun przed pojedynkiem* (poz. 61; 1927) – w Muzeum Henryka Sienkiewicza w Woli Okrzejskiej? Kiedy *Snopki* (poz. 133; ok. 1930), *Las jesienią* (poz. 140; 1928) i *Para Huculów* (poz. 180; 1909/10) zniknęły z Muzeum Podlaskiego w Białymstoku? Wszystkie te obrazy – jako należące do zbiorów powyższych instytucji – wymienia Kubaszewska w *Słowniku artystów polskich*.

Skoro, jak wynika z lektury recenzowanej rozprawy, głównym przedmiotem zainteresowania jej autora była tematyka obrazów, można po przejrzeniu spisu obrazów zaginionych zadać pytanie, dlaczego doktorant niektóre z nich zakwalifikował tak a nie inaczej. Czy *Ksiądz przy ołtarzu* z działu „Portrety inteligencji i mieszczaństwa” (poz. 15) to rzeczywiście portret? Dlaczego wśród „inteligencji i mieszczaństwa” są: *Chłopak wiejski*, *Dzieci wiejskie* i *Sierota* (poz. 18-20)? Czy kilka wizerunków bab ze świecami oraz chłopów ze świecami i chorągwiami (poz. 25-30) to rzeczywiście „portrety chłopstwa”? *Ksiądz przy ołtarzu* był studium do do zaginionego obrazu *Święto Jordanu* (1909/10), a wspomniane baby i chłopci – do *Pogrzebu wiejskiego zimą* (1907, MNK), co łatwo można sprawdzić w katalogu wystawy Pautscha zorganizowanej w roku 1911 we Lwowie, katalogu, w którym wymieniono w porządku chronologicznym aż 200 obrazów¹³. Druk ten, z interesującym i emocjonalnym wstępem Mieczysława Tretera, z którego wyjątki autor cytuje w rozprawie w związku ze wspomnianą przez siebie w biografii artysty powyższą wystawą (s. 40), jest uwzględniony w bibliografii (*Katalogi*, s. 346), dlaczego więc nie został wykorzystany przy sporządzaniu spisu? Do wspomnianego *Święta Jordanu* Pautsch wykonał kolejne 11 studiów (w spisie poz. 36-47), zaliczonych przez doktoranta znów do „portretów chłopstwa”. Cała ta sekwencja została zatytułowana „Portrety robotni-

ków i chłopstwa”, ale wizerunku żadnego robotnika w rzeczywistości tam nie ma. Natomiast fragment spisu „Portret imaginacyjny” kryje w sobie *Studium głowy męskiej*, obraz *Wiejska kobieta* (poz. 50-51) i kilka podobnych (poz. 54-59), co sugeruje, że doktorant ma kłopoty z terminologią dotyczącą portretu. W tej samej kategorii umieścił nawet dwie kompozycje baśniowe albo symbolistyczne (poz. 52-53): *Śpiącą królową* (w katalogu lwowskim *Baśń o śpiącej królowie*, poz. 52) i *Baśń zimową*. Inny obraz, zapewne symbolistyczny – *Życie* (ol., 1905/06) – został w spisie pominięty (jako zaginiony wymienia go Kubaszewska w SAP), podobnie jak *Portret Wojciecha Brydzińskiego w roli Henryka IV* (1925; wzmiankowany jako zaginiony w PSB).

Dziwi przypisanie obrazu *Poloniae* [sic!; zapewne *Polonia*] jako jedynej pozycji do kategorii „akty” (poz. 62), a widoków parku Łyczakowskiego we Lwowie (poz. 84, 1906; poz. 91-92, oba 1907) do kategorii „pejzaże z wakacji”, skoro Pautsch w tamtych latach we Lwowie na stałe mieszkał. Przy okazji: obraz *Wzgórze Besarabowe – to Wzgórze w Besarabowie* (poz. 102), a *Śpiący pastuch koni* (poz. 170) powinien być przeniesiony z kategorii „praca” do następnej – „odpoczynek”. Dla dwóch obrazów przedstawiających uroczystości kościelne: *Procesja w Częstochowie*, *Procesja w Poznaniu* (poz. 210-211; oba 1923) niesłusznie powstała kategoria „Święci”. W dziale „Architektura” znajdujemy obraz o dziwnym zrazu tytule *Sennik w letni wieczór* (poz. 153) oraz *Smoka wawelskiego* (poz. 157), który w katalogu wspomnianej lwowskiej wystawy (poz. 61) figuruje jako *Supraporta – smok podwawelski*. Gdy popatrzymy na tytuły pozycji 80-82 w kategorii „pejzaże z wakacji”, okaże się, że Sennik – to góra w Karpatach. W dalszej kolejności w spisie znajdują się „sceny huculskie”, podzielone podobnie jak w tekście rozprawy według rozmiaru: na „małoformatowe, studyjne, szkicowe” oraz „wielkoformatowe” – tu wpisano tylko *Święto Jordanu* (poz. 191), a nie ma na przykład *Flisaków karpackich* (ol., 1910; obraz jako zaginiony wymienia Kubaszewska w

¹³ *Katalog wystawy obrazów Fryderyka Pautscha z przedmową dra Mieczysława Tretera, Lwów 1911* (taki jest

SAP). O ile w przypadku obrazów zachowanych format jest jakimś kryterium porządkującym, choć na pewno nie najważniejszym, to przy obrazach zaginionych pojawia się pytanie, skąd doktorant zna ich wymiary, skoro w katalogach wystaw z 1. połowy XX wieku najczęściej tej informacji nie podawano, skąd wie (oprócz ewentualnych sugestii zawartych w tytule: szkic albo studium), że były szkicowe? Nie wie natomiast, że pozycje 180-184 w tej części tabelki to znów studia do *Święta Jordanu*, podobnie jak trzy obrazy, które trafiły wcześniej do „portretów inteligencji i mieszczaństwa”: *Chłopak z procesji*, *Chłopcy z dzwoneczkami*, *Chłopcy z koneweczkami* (poz. 21-23). W przypadku kategorii „sceny huculskie” dziwi też, że znalazły się w niej – znów nierozpoznane przez doktoranta – studia do obrazu *Dziady na odpuscie przed katedrą św. Jura we Lwowie* (1907, poz.173-177: *Brama katedry św. Jura I-II*, *Jarmark przed katedrą św. Jura*, *Trzech żebraków*, *Z chorągwiem*).

W dziale obrazów zachowanych – oraz w tekście rozprawy (s. 206-207) – zarówno studium trzech postaci żebraków (poz. 267: 1907, z mylącym tytułem *Studium do Dziadów*), jak i sam główny obraz *Dziady na odpuscie przed katedrą św. Jura we Lwowie* (poz. 318: 1907, Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie) potraktowane zostały – błędnie – jako sceny huculskie, chociaż Lwów to jednak nie Karpaty Wschodnie, a postaci stłoczonych w ciasnym kadrze żebraków strojów huculskich nie noszą. Co więcej, wątek mizeralistyczny, żebracki w ikonografii Huculów ukazywanych zwykle jako dumnych górali raczej nie występuje. Oprócz scen z flisakami (ubranymi roboczo, ale porządnie) i niektórych wizerunków dzieci w najprostszym wiejskim odzieniu zarówno Teodor Axentowicz, jak i artyści z „trójki huculskiej” malowali ten lud zazwyczaj w strojach świątecznych, wielobarwnych i czystych; właśnie ta odświętność, żywy kolor, dekoracyjność stroju oraz brak na obrazach wyraźnych a zwłaszcza natrętnych znamion nędzy, która w rzeczywistości za-

pewne bywała udziałem także górali karpackich, przyczyniły się do popularności tematyki huculskiej wśród miłośników sztuki.

W sporządzonym przez ks. Filipka katalogu prac zachowanych znalazły się również inne fragmenty problematyczne, jak cała kategoria „Portret imaginacyjny” (poz. 123-128; w tekście rozprawy s. 114-115), do której zaliczono konne wizerunki postaci literackiej, czyli Don Kichota (obraz olejny i dwie litografie), akwarelowy projekt okładki do katalogu TAP „Sztuka” z głową Apollina, wizerunek mitologicznego Sylena [sic!] oraz bliżej nieokreśloną scenę historyczną, która – czego doktorant nie zauważył – jest parafrazą w lustrzanym odbiciu środkowej części *Batorego pod Pskowem* Jana Matejki (ol., 1872, Zamek Królewski w Warszawie). Sprzeciw budzi też nazwa „Pejzaże malarza dokumentalisty” (poz. 155-167), bo umieszczonymi w tej grupie obrazami rządzi przede wszystkim ekspresja barw i deformacja kształtów, a nie chęć dokładnego odwzorowania widoków. Wśród prac zaginionych doktorant uwzględnił (poz. 228; 1909) szkic *Łaciaty koń (studium do Warneńczyka)*, ale obrazu *Władysław Warneńczyk* (ol., 1910, Muzeum Narodowe w Warszawie), do zachowanych nie wpisał. W obrazach religijnych kategoria „Święci” błędnie zawiera studium *Święto Jordanu* (poz. 530; 1905, Muzeum Okręgowe w Toruniu), szkic *Msza św.* (poz. 540; Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie) oraz studia słynnego krakowskiego zabytku (poz. 531-535: 5 obrazów *Trzy figury Wita Stwosza*, Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie oraz własność prywatna, poz. 536: *Fragment ołtarza Wita Stwosza*, Muzeum Narodowe w Kielcach), czyli różnie wykadrowane studia sceny *Zaśnięcia Marii z Ołtarza Mariackiego* (z czterema figurami).

Symbolistyczny – co rzadkie u Pautscha – obraz *Skrzypek* (poz. 255; 1911, Muzeum Narodowe w Warszawie) znalazł się bez powodu w kategorii „sceny rodzajowe” – „odpoczynek”¹⁴. *Pochód Słowian na Zachód* (poz. 324; inaczej *Wychodźcy*, 1912, Muzeum Archidiecezjalne w Kra-

kowie) i w katalogu, i w tekście rozprawy zaliczono do scen huculskich, czego nie usprawiedliwiają ani stroje namalowanych postaci, ani historia Huculów, którzy w żaden marsz na Zachód się nie wybrali. Doktorant pisze, że obraz „przedstawia historyczną scenę pochodu Słowian” (s. 215), ale nie precyzuje, jaką, chociaż jeśli jest „historyczna”, to powinien. Tymczasem wspomniane płótno Pautscha jest nieumocowanym historycznie i namalowanym bez dbałości o wierność etnograficzną wizerunkiem zbiorowego ludzkiego losu, niezawinionego nieszczęścia, podobnie jak dekadę wcześniej *Wychodźcy* Ferdynanda Ruszczyca (ol., 1902, Wilno, Lietuvos Dailes Muziejus). Taką samą wymowę ma również błędnie zakwalifikowany do scen huculskich (s. 211) obraz *Z wojny*, inaczej *Uchodźcy* (poz. 326), chociaż z uwagi na datę powstania (1917-21) wiadomo, że inspirowany był wydarzeniami z czasów I wojny światowej.

Kolejne w katalogu i w tekście rozprawy cztery obrazy rzekomo huculskie (poz. 328-331: *Stragan z rybami*, *Stragan z dziczyzną*, *Baba na targu*, *Stragan z jarzynami*; opisy s. 213-215) – to pochodzące z lat 20. rodzajowe scenki targowe, w których Huculi nie występują, jest za to na jednej ratusz w Poznaniu (*Stragan z jarzynami*). Poważnym brakiem w kategorii obrazów huculskich jest natomiast pominięcie *Ofiary wieczornej* z Muzeum Narodowego w Szczecinie (ol., 1910), której doktorant nie zna. Ten symbolistyczny obraz w „kostiumie huculskim” odwołuje się do treści egzystencjalnych; ofiarą jest tu zapewne posiłek dla zmarłych, a trzy Huculki w różnym wieku, którym towarzyszy chłopiec z czarnym baranem, przywodzą na myśl Parki, chociaż Pautsch nie namalował odpowiednich atrybutów. Rzetelnie opisany i zinterpretowany obraz *Ofiara wieczorna* wzbogaciłby w rozprawie rozdział o Huculszczyźnie, podobnie jak istniejące w katalogu (poz. 323), ale pominięte w tekście płótno *Pod krzyżem* (1911, Muzeum Narodowe we Wrocławiu) – czteroosobowa huculska rodzina jest tam w kontekście religijnym alegorią kolejnych etapów ludzkiego życia. Ze scen przenoszących tematykę huculską na po-

¹⁴ W tekście rozprawy obraz wspomniany na s. 178: „Para młodych ludzi sportretowana od [sic!] popiersia odp-

ziom wyższy niż zwykła rodzajowość doktorant uwzględnił dwie wersje obrazu *Topielec* (s. 209-211), ale ich analizę powinien pogłębić.

Recenzowana rozprawa miała mieć charakter monografii artysty. Kompozycję całości oparto na bardzo tradycyjnym schemacie: najpierw jest biografia – podzielona na cztery części według kryterium chronologiczno-geograficznego, a później następuje szczegółowy wykaz-opis malarzkich gatunków w twórczości Pautscha – od portretów po obrazy animalistyczne. Pomędzy tymi dwoma biegunami doktorant zawarł pejzaże i obrazy rodzajowe (z wyodrębnieniem z tego zespołu scen huculskich), spuściznę z lat służby w wojsku austriackim podczas I wojny światowej, obrazy religijne i martwe natury. Spis treści jest szczegółowy, dwustopniowy, ale podczas lektury czytelnika czeka niespodzianka: w tekście rozprawy znajdują się często kolejne stopnie podziału, w spisie treści już nieuwzględnione.

We *Wstępie* tytułem wprowadzenia do twórczości Pautscha autor zawarł na 5 stronach przegląd kierunków w sztuce europejskiej i polskiej – od impresjonizmu, który określił tylko jako „powiew świeżości”, za jego „kontynuatorów” uznając Cézanne’a, Gauguina i van Gogha, nie wspominając ani słowem o postimpresjonizmie (s. 6). Zaczął ten przegląd od nieprawdziwego stwierdzenia, że pod koniec XIX wieku nastąpiło obniżenie statusu malarza (a był to przecież czas, gdy artyści zdobywali dla siebie i swojej sztuki autonomię, która miała naznaczyć wszelkie awangardowe kierunki w XX wieku: niezależność od akademii, od Salonu paryskiego, od mieszczańskiego gustu przywiązanego do mimetyzmu w malarstwie); co więcej, doktorant dodał, że z powodu wynalezienia fotografii, każdy mógł „wykonać portret lub pejzaż z zachowaniem idealnego podobieństwa” – otóż nie każdy, bo wymagało to posiadania kosztownego i niewygodnego sprzętu, dużych umiejętności technicznych oraz wiedzy chemicznej, a o „idealnym podobieństwie” nie było mowy w

fotografii pozbawionej koloru. Reszta rzeczzonego przeglądu w rozprawie ks. Filipka jest siłą rzeczy ogólnikowa i nie spełnia roli rzeczywistego wprowadzenia do twórczości Pautscha, tym bardziej, że twórczość ta, jak wiadomo, nie ma żadnego odniesienia do kubizmu, futuryzmu, dadaizmu, surrealizmu, o których autor także wspomina, jakby streszczał podręcznik sztuki 1. połowy XX wieku. Podręcznik, który przeczytał niedokładnie, więc do dadaistów (s. 8) zaliczył rosyjskiego anarchistę Michaiła Bakunina (1814-76). Secesja, o której mowa dopiero po surrealizmie (s. 8), miała stanowić pomost do Młodej Polski, czyli do malarstwa młodego Pautscha. Potem przypomniano o istnieniu formizmu, Buntu, Rytmu, Komitetu Paryskiego, konstruktywizmu i Grupy Krakowskiej. Taki tekst miał by sens tylko wtedy, gdyby zajęto się w nim tymi kierunkami, z którymi malarstwo Pautscha rzeczywiście miało jakiś związek, gdyby takie powiązania zasygnalizowano we wstępie i dokładnie przeanalizowano je w zasadniczej części rozprawy. Autor wspomina o ewolucji sztuki Pautscha, widzi w niej najpierw „malarstwo dekoracyjno-realistyczne” (s. 10), chociaż taka mieszana kategoria jest trudna do wyobrażenia, a później – słusznie – związki z ekspresjonizmem, ale w dalszej kolejności pisze o odstępowaniu „od ekspresjonizmu i realizmu na rzecz barwy i formy” (s. 11) – tak jakby oba te kierunki barwę i formę ignorowały.

Stan badań dotyczący Pautscha istnieje w recenzowanej rozprawie w wyjątkowo skrótowej postaci. Autor chwali biogram w PSB za „najobszerniejszą informację” (s. 12), ale w gruncie rzeczy pisząc biografię artysty z niego nie korzysta i całkowicie zapomina o biogramie w SAP; wspomina o recenzjach prasowych (kilka wymienia w przypisie), o artykule Władysława Kozickiego w „Sztukach Pięknych”, katalogu monograficznej wystawy przygotowanym przez Piotra Łukaszewicza (1978), książkach Tadeusza Dobrowolskiego i Mieczysława Wallisa, publikacjach ks. Andrzeja Nowobilskiego oraz Zofii i Tadeusza Bednarskich (tej ostatniej zresztą nie ma w bibliografii). Wspomina, ale ich nie omawia i

nie wartościuje. Co do krytyki artystycznej – w recenzowanej rozprawie autor zbyt rzadko z takich artykułów publikowanych za życia Pautscha korzysta i nie podejmuje z nimi żadnej dyskusji.

Na kolejnych stronach *Wstępu* (s. 15-26) znajduje się niechronologiczny przegląd literatury polskiej i zagranicznej dotyczącej historii poszczególnych gatunków malarskich poczynając od starożytności, który został napisany z większym zaangażowaniem, chociaż zupełnie niepotrzebnie, bo historia wszystkiego w malarstwie nie jest przedmiotem recenzowanej rozprawy, nie powinna zresztą być przedmiotem żadnej monografii artysty z XX wieku. Pisanie monografii polega między innymi na sztuce wyboru: tego, co dla ukazania sylwetki artysty jest przydatne (także wyboru odpowiedniej literatury). Przegląd ks. Filipka można by oczywiście uzupełniać, usunąć z niego ogólniki typu „wniósł duży wkład” (s. 18, o Piotrze Krakowskim), zachować chronologię wzmiankowanych tekstów, czyli na przykład nie wymieniać Jana Białostockiego przed Antonim Potockim (*ibid.*), usunąć rozmaite nieprawdziwe stwierdzenia, jak to o „dobie impresjonizmu” w sztuce polskiej (*ibid.*), albo to, że „w literaturze polskiej [...] temat sztuki batalistycznej pojawia się sporadycznie” (s. 23), usunąć też sformułowania śmieszne (jak: „w krytyce historycznej i historyczno-sztucznej”, s. 19), jednak nie można oczekiwać od doktoranta, żeby przeczytał wszystko o wszystkim. Tym niemniej sięgnął w swoich lekturach za daleko wstecz w historię wszelkich tematów malarstwa, bo żadnego związku ze sztuką Pautscha to nie ma. Ten sam błąd naznaczył zasadniczy tekst rozprawy, czyli rozdziały 2-6. Rzeczywiście przydatny w kontekście Pautscha jest tylko fragment przeglądu literatury dotyczący Huculszczyzny (s. 20-22).

Pod koniec *Wstępu* autor zapowiada, że rozprawa „jest syntezą działalności artystycznej Pautscha z uwzględnieniem tekstów omawiających obszary jego twórczości” (s. 26). Jak już wspomniano, tekstów krytycznych wykorzystano niewiele; warto było je potraktować jako inspirację do własnych rozważań nad formą obrazów; brak takiej refleksji jest naj-

słabszą stroną rozprawy. Co do syntezy: trudno tak nazwać tekst, w którym malarstwo Pautscha drobiazgowo podzielono na gatunki i podgatunki, tematy i podtematy, tekst, w którym obrazy omawiane są chronologicznie, ale osobno, w osobnych akapitach, z których nie powstaje żadna spójna narracja. Obraz twórczości Pautscha, obfitej, różnorodnej i pod wieloma względami bardzo interesującej, raczej się z tego powodu zaciera niż rozjaśnia. Jest jak u Tuwima: „A patrząc – widzą wszystko oddzielnie/ Że dom... że Stasiek... że koń... że drzewo...”.

Już we *Wstępie* pojawiają się zdania świadczące o tym, że doktorant nie zawsze panuje nad terminologią i swoją wiedzą: ze „scen huculskich [...] wiele możemy zaliczyć do portretów, pejzaży czy martwych natur” (s. 27), „Rzadko korzystał ze szkicownika, dlatego jego pejzaże są pełne kwiatów [...]” (s. 28), „Secesja [...] najbardziej rozwijała się w Niemczech” (s. 30), Société Internationale des Beaux-Arts w Paryżu (s. 30; [zamiast Société Nationale des Beaux-Arts]). Zdanie: „Patriotyczny romantyzm został zapoczątkowany w sztuce przez Tadeusza [sic!; winno być: Witolda] Pruszkowskiego, a jego kontynuatorami będą Wyspiański i Malczewski.” (s. 30) – brzmi tak, jakby doktorant wykluczył z romantyzmu twórczość Michałowskiego, Wańkowicza czy Grottgera, jakby nie znał terminu neoromantyzm stosowanego do sztuki Młodej Polski, jakby nie wiedział, że wszelki romantyzm w Polsce był „patriotyczny”.

Lektura pierwszej części rozprawy, czyli biografii Pautscha podzielonej, jak już wspomniano, na cztery części (s. 32-65), wskazuje, że ks. Sławomir Filipek, pozostawiając na boku oba słownikowe biogramy¹⁵, starał się, zwłaszcza na początku – jak najśluszniej – korzystać przede wszystkim z archiwaliów (choć pominął te w Archiwum krakowskiej ASP). W przypadku okresu 3. (Poznań 1919-25) i 4. (Kraków 1925-50) ta nowa biografia artysty zawiera jednak coraz mniej informacji dotyczących jego życia i zamienia się w wykaz wystaw, w których uczestni-

czył. Skoro stanowi istotną część rozprawy doktorskiej i nie jest napisana w typowej dla słowników skondensowanej formie, można się było spodziewać, że przyniesie niepublikowane dotąd fakty albo nową interpretację już znanych, przedstawi ich kontekst, wnikliwie opiszę środowisko. Tymczasem nie ma w niej miejsca nawet na stowarzyszenia artystyczne: autor wspomina o przynależności Pautscha do krakowskiego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” (s. 39) i o założeniu w Poznaniu stowarzyszenia „Świt” (s. 45; bez daty powstania i całej nazwy: Towarzystwo Artystów Plastyków „Świt”), natomiast pozostałe pomija: Hagenbund w Wiedniu (od 1912), Towarzystwo Sztuki Stosowanej „Zespół” we Lwowie (od roku założenia – 1911), Künstlerbund Schlesien (Breslau, od 1913), Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków (od 1919), honorowe członkostwo warszawskiego TZSP (od 1936)¹⁶. Przy niektórych wystawach, w których Pautsch uczestniczył za granicą, doktorant pomija informację, że były one organizowane przez TAP „Sztuka”; dotyczy to na przykład międzynarodowej wystawy w Rzymie w 1911 roku (s. 40-41), XV Biennale w Wenecji w 1926 (s. 51) i wystawy polskiego malarstwa w Pradze w 1927 (s. 52). Omawianą przez siebie wystawę Pautscha w TPSP w Krakowie w roku 1923 ks. Filipek nazywa wystawą „poznąńską” (s. 33). Podobnie jak w bibliografii nie pojawia się w tej części życiorysu artysty nazwa TOSSPO, a dopiero istnienie tej organizacji, kierowanej przez życzliwego sztuce Pautscha Mieczysława Tretera, tłumaczy udział jego obrazów w objazdowej wystawie pokazywanej w wielu wymienionych przez doktoranta miastach Europy i Stanów Zjednoczonych.

Z oczywistych względów dokładniej niż w PSB i SAP została potraktowana 1. część biografii (Lwów i Kraków 1887-1912), traktująca o dzieciństwie i pierwszej młodości artysty, ale jedyna tutaj korekta dotyczy imienia i nazwiska żony malarza: w obu słownikach brzmi ono Wilma

¹⁵ Biernacka została tylko wspomniana w przypisie 9 na s. 33 i 16 na s. 34, Kubaszewska – w przypisie 48 na s. 41 (tu podano cały zakres tekstu, więc nie ma w rozprawie odniesienia do konkretnej informacji).

¹⁶ Wszystkie wymienia Kubaszewska, op. cit., s. 447.

Gayer von Ehrenberg, natomiast ks. Filipek, pisząc, że formy Wilma używał tylko Pautsch, podaje je w brzmieniu pełnym: Wilhelmina Gayer Freinn von Ehrenberg (s. 36). Brak natomiast w tej części biografii personaliów rodziców żony i jakichkolwiek informacji o jej rodzinie, brak dat śmierci dzieci (Fryderyk Pautsch zm. 1992, Maria Pautsch zm. 2008), które pojawiają się dopiero na s. 59.

Przykładem opublikowanego niedawno kompetentnego tekstu poświęconego Pautschowi jest artykuł Doroty Kudelskiej w „Roczniku Historii Sztuki” (2015)¹⁷. Publikacja ta figuruje w bibliografii (i w kilku przypisach) recenzowanej rozprawy ks. Sławomira Filipka. Kudelska, zajmując się w swoim artykule zaledwie wycinkiem z bogatego dorobku Pautscha, stawia od razu w pierwszym akapicie ważne postulaty badawcze dotyczące biografii i genezy twórczości tego malarza, pisząc:

„Opracowania dotyczące Fryderyka Pautscha koncentrują się na części jego twórczości związanej z huculszczyzną. Na marginesie pozostają jego wcale liczne i udane portrety i może mniej znaczące z dzisiejszej perspektywy, choć za życia artysty wystawiane i nagradzane, rysunki satyryczne. Poza głębszą refleksją naukową są także interesujące aspekty biografii artysty, która jest dobrym przykładem galicyjskich komplikacji w wyborach narodowych i kulturalnych przed I wojną światową, a także później, w wielonarodowej II Rzeczypospolitej. Opracowania pozostają jedynie na poziomie aprobatywnego stwierdzenia, że choć z czeskich rodziców (ojciec był austriackim urzędnikiem), zdecydował się być polskim artystą. Tymczasem można w tym kontekście postawić wiele pytań dotyczących życia i dzieła Pautscha.” [podkreślenie MB]. I dalej pisze Kudelska w przypisie 2: „Niepodjęte zagadnienia: co zadecydowało o odsunięciu się Pautscha od kultury czeskiej? Jaki charakter miały jego plenerowe czeskie pejzaże? Jak odnajdywał się w kulturze austriackiej czy szerzej niemieckojęzycznej? Jak funkcjonował we wrocławskiej Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe? Jak istniał w rze-

¹⁷ Kudelska, op. cit., s. 81.

czywistości artystycznej Künstlerbund Schlesien? Co skłoniło go do uczestniczenia w wieloletniej wystawie w wiedeńskim Künstlerhaus jeszcze w latach 30.? Te i inne pytania czekają na przyszłego monografistę.¹⁸ [podkreślenie MB].

Powyższe kwestie nie zainteresowały autora recenzowanej rozprawy. Biografia Pautscha nie odpowiada na żadne pytania, także te, które zadała Kudelska; co więcej: żadnych pytań badawczych nie stawia. Co do szczegółów: doktorant nawet nie wspomniał o czeskim pochodzeniu ojca malarza, chociaż ten fakt odnotowały obie słownikowe biografistki Pautscha¹⁹; napisał, że ojciec „pochodził z Rokitnic, gdzie był leśniczym w pobliskim Delatynie” (s. 32). Pomijając błąd składniowy tego zdania, należy doktorantowi uświadomić, że owe „Rokitnice” – wspomniane zresztą przez Kubaszewską²⁰ jako miejsce wyjazdów młodego malarza w 1. dekadzie XX wieku – to Rokytnice (dziś Rokytnice nad Jizerou) – czeskie miasto w Karkonoszach, a od miejsca pracy Pautscha seniora i narodzin artysty, Delatyna na Ukrainie (w obecnym obwodzie iwanofrankiowskim), dzieli je ponad 900 kilometrów. Rokitnica [sic!], tym razem już w Czechach, pojawia się ponownie w biografii (s. 36) w kontekście rodziny matki artysty (ale bez konkretów). Ks. Filipek pisze, że Pautsch z rodzicami jeździł do tej miejscowości co roku na wakacje i tam w 1895 poznał przyszłą żonę pochodzącą z Pragi. Czeskie pejzaże z Rokytnic z trudem da się odszukać w katalogu prac artysty²¹, a frapujący temat: Fryderyk Pautsch jako obywatel wielonarodowościowej habsburskiej Europy Środkowej w schyłkowym stadium jej istnienia całkowicie pozostał poza obszarem zainteresowań doktoranta.

Kolejna część biografii (Wrocław, a raczej Breslau, 1912-19) ma już tylko 4 strony. Poświęcona jest objęciu przez Pautscha w 1912 roku po-

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Wszyscy (Biernacka, Kubaszewska i Filipek) podają zgodnie czeską narodowość matki artysty, Elżbiety z domu Šprdlík.

²⁰ Kubaszewska, op. cit., s. 446.

²¹ Obrazy zaginione: poz. 93 (*Kościółek w Rokitnicach*, 1907), poz. 152 (*Rynek w Rokitnicach*, 1906), poz. 156 (*Rokitnice w Czechach*, 1907); dlaczego pierwszy umieszczono w kategorii „pejzaże z wakacji”, a dwa pozostałe

sady w Königl. Akademie für Bau- und Kunstgewerbe (później zwanej Staatliche Akademie für Kunst- und Kunstgewerbe) w Breslau z inicjatywy jej dyrektora Hansa Poelziga. Nie była to, jak pisze doktorant, nowa uczelnia (s. 41); wywodziła się z założonej w roku 1791 pruskiej Königl. Kunst- und Gewerbeschule, a za dyrekcji Poelziga zyskała w 1911 status akademii i miała nowy, nowoczesny program nauczania. W biografii Pautscha brak informacji, że uczył tam malarstwa dekoracyjnego; nie ma też żadnej charakterystyki działalności uczelni, zwanej z dzisiejszej perspektywy Bauhausern przed Bauhausern. Nie ma też podanych przez Kudelską na podstawie dokumentów w teczce Pautscha w Archiwum ASP w Krakowie konkretnych dat: 29 I 1912 – mianowanie „zwyczajnym nauczycielem”, 9 I 1913 – mianowanie „zwyczajnym profesorem” i uzyskanie niemieckiego obywatelstwa²². Jest za to dziwna w świetle tego ostatniego faktu konstatacja, że artysta nie uległ w Breslau germanizacji (s. 41). Doktorant nie pisze, że malarz w roku 1913 wstąpił do działającego w Breslau od 1908 stowarzyszenia Künstlerbund Schlesien, podobnie jak nie wspomina o przynależności do Hagenbundu w Wiedniu (od 1912). Skąd natomiast wzięła się informacja (s. 42), że na wystawie w Breslau w roku 1913 i na dorocznej wystawie w Berlinie w 1914 Pautsch pokazał „kilkadziesiąt wielkich obrazów o tematyce na wskroś polskiej, słowiańskiej”? Takie przeinaczanie faktów jest niedopuszczalne; czy, jak wynika z przypisów 50-51 na s. 41 (z błędnymi zapisami bibliograficznymi), doktorant skorzystał z katalogów obu tych wystaw łatwo dostępnych w internecie? Popatrzmy zatem: w Breslau obrazów było 20, bez podanych wymiarów²³: *Portret [Jana] Kasprowicza, Portret pani O.S. z dzieckiem, Portret pisarza Müllera, Portret rodzinny*

– „architektura”? Może są też inne, w spisie obrazów zachowanych, ale bez nazwy miejscowości nie dadzą się odszukać.

²² Kudelska, op. cit., s. 83.

²³ *Katalog der Ausstellung des Künstlerbundes Schlesien anlässlich der Jahrhundertfeier der Freiheitskriege Breslau 1913*, Breslau 1913, s. 10: 73. *Flößer in den Karpathen* 74. *Die Auswanderer* 75. *Wasserweihe* 76. *Heimkehr* 77. *Am Kreuze* 78. *Der schwarze Widder* 79. *Bettler* 80. *Bildnis des Dichters Kasprowicz* 81. *Begräbnis* 82. *Bildnis des Schriftstellers Müller* 83. *Bildnis der Frau O.S. mit Kind* 84. *Familienbildnis* 85. *Doppelbildnis* 86. *Bauer mit Kerzen* 87. *3 Bauern mit Kreuzen* 88. *3 Bettler* 89. *2 Bettler* 90. *Bettelweib mit Kind* 91. *Bildnis meiner Frau* 92. *Frühlingssonne* 93. *Musikanten*.

[reprodukowany: autoportret z żoną i śpiącym dzieckiem], *Portret podwójny*, *Portret żony*; ponadto: *Flisacy w Karpatach*, *Na rozdrożu*, *Uchodźca*, *Święcenie wody* [zapewne *Święto Jordanu*], *Powrót do domu*, *Pogrzeb*, *Czarny baran*, *Wiosenne słońce*, *Muzykanci*, *Chłop ze świecami*, *Trzech chłopów z krzyżem* [zapewne studia do *Święta Jordanu*], kilku *Żebraków* i *Żebraczka z dzieckiem* [zapewne studia do obrazu *Przed katedrą św. Jura we Lwowie*] – zatem tematyka portretowa (czyli międzynarodowa) i motywy rodzajowe, w tym huculskie. W Berlinie Pautsch portretów już nie pokazał; nieco zmieniony zestaw 17 obrazów rodzajowych (znów bez podanych w katalogu wymiarów) uzupełniły kolejne studia huculskie, jeden pejzaż (*Zalew*) i martwa natura (*Dynia*)²⁴.

Pozostałe fragmenty 2. części biografii artysty dotyczą jego służby wojskowej w armii austriackiej w latach I wojny światowej, a konkretnie działalności artystycznej po przydzieleniu w roku 1915 do Kriegspressequartier w Wiedniu. Przebieg służby Pautscha znacznie dokładniej, choć syntetycznie, omawia Kudelska na podstawie archiwaliów wiedeńskich i teczki w Archiwum ASP w Krakowie²⁵, doktorant zaś zajął się w tym miejscu tematyką prac wojennych, co rozwinął później w rozdziale 5. Tutaj napisał, że patrząc na obrazy z tamtego czasu „odnosi się wrażenie, że Pautsch spełniał tylko częściowo oczekiwania ze strony władz austriackich [...] miał zapewne za zadanie dokumentację wszelkich wydarzeń, a zwłaszcza momentów chwały oręża austriackiego” (s. 43). Tę kwestię także objaśnia Kudelska, przedstawiając powinności artystów żołnierzy z Kunstgruppe (będącej częścią Kriegspressequartier) oraz wskazując znaczny zakres swobody, jaką mieli przy doborze motywów²⁶, sprawa jest zatem jasna.

²⁴ *Grosse berliner Kunstausstellung 1914*, Berlin 1914, s. 81: 1629. *Musikanten* (Studie), 1630. *Am Kreuze* (Studie), 1631. *Bauernschlitten*, 1632. *Begräbnis*, 1641. *Wasserweihe*, 1642. *Bauerngruppe* (Studie), 1643. *Drei Bauern mit Kreuzen* (Studie), 1644. *Kerzenanzünder* (Studie), 1645. *Schwarzer Widder*, 1646. *Bauer beim Betpulte* (Studie), 1647. *Drei Bettler* (Studie), 1648. *Bettler*, 1649. *Zwei Bettler* (Studie), 1650. *Kürbis*, 1651. *Überschwemmung*, 1652. *Bettelweib mit Kind* (Studie), 1653. *Am Kreuze. Studie*.

²⁵ Kudelska, op. cit., s. 83.

²⁶ Ibid., s. 81-82: „Powstające w tych ramach dzieła, oczywiście na bardzo różnym poziomie artystycznym, podzielić można na dwie podstawowe grupy. Pierwsze były spełnieniem obowiązku służbowego, z czego każdy żołnierz-artysta musiał się «rozliczyć» w sensie ilościowym, tematycznym (szeroko rozumiany związek z toczoną

Dwie pozostałe części biografii Pautscha w recenzowanej rozprawie są, jak już wspomniano, głównie wykazem wystaw, które zdominowały inne fakty z życiorysu artysty. Jest w całym tym tekście trochę niezręcznych sformułowań²⁷, kilka błędnych nazw instytucji²⁸ oraz występująca zresztą w całej rozprawie maniera pisania o Pautschu per „Fryderyk”, a o jego żonie per „Wilhelmina”.

Wspomniane już pominięcie w biografii znaczenia i charakteru działalności – oprócz uczestnictwa w wystawach – stowarzyszeń artystycznych, do których Pautsch należał, świadczy, że autora recenzowanej rozprawy niewiele obchodzi otoczenie, w jakim artysta działał, co jest tym bardziej dziwne, że środowisk tych było kilka i znacznie się od siebie różniły: inne uczelnie, ludzie, inna sztuka – w Galicji, czyli w Krakowie i Lwowie na początku XX wieku, w Breslau, w Poznaniu, wreszcie z powrotem w Krakowie w dwudziestoleciu międzywojennym.

Czy odrębności miast, w których Pautsch funkcjonował jako pedagog i malarz uczestniczący w życiu artystycznym, w jakikolwiek sposób wpłynęły na charakter jego twórczości? Nie znajdujemy odpowiedzi na to pytanie ani w części biograficznej, ani ikonograficznej, poświęconej poszczególnym obrazom. A przecież oczywiste jest, że wątki symbolistyczne u Pautscha (którymi *nota bene* doktorant wcale się nie zajmuje) pochodziły z młodopolskiego Krakowa, w którym w 1908 roku zapisał się do

wojną) i finansowym. Prezentowane na wystawach wojennych obrazy były sprzedawane, ale nie wiadomo, czy/lub jaką część zysku z transakcji dostawał artysta. Do drugiej grupy należały obrazy tworzone wyłącznie z własnej potrzeby, takie, których nie wystawiano na wspomnianych wystawach. Głównym ich motywem były pejzaże, a najczęściej zaułki miast (wówczas nie trzeba było dopełniać formalności związanych z uzyskaniem pozwolenia na wyjazd). Prace «nieobowiązkowe» wyróżniały się większą różnorodnością stylistyczną i wyższym poziomem artystycznym.”

²⁷ Wsiewoład zamiast Wsiewołod (s. 32); cytaty z Mieczysława Tretera, którego tekst należało ocenzurować albo skomentować: u Edwarda Maneta „impresjonizm starszej doby”, a Claude Monet jako przedstawiciel neoimpresjonizmu (s. 34); „koniugacje rodzinne matki” (s. 36); „wspólną manierą spinającą jego dorobek artystyczny jest kolor, rysunek” (s. 37); „powstało szereg portretów” (s. 42); „obrazy Pautscha w Krakowie zataczały coraz szerszy krąg nabywców” (s. 63).

²⁸ „Muzeum Wrocławskie” w 1911 roku (s. 40) – czyli zapewne Schlesisches Museum der Bildenden Künste; „w salach National de Beaux-Arts” (s. 46) – czyli Société Nationale des Beaux-Arts; Instytut Sztuk Plastycznych w Krakowie w latach okupacji (s. 59) – czyli Staatliche Kunstgewerbeschule Krakau (Państwowa Szkoła Rzemiosła Artystycznego).

Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” za prezesury Wojciecha Weissa, że ekspresjonistyczne tendencje sztuki niemieckiej musiał poznać tuż przed I wojną światową i wkrótce po niej w Breslau (doktorant nieśluszenie używa nazwy Wrocław) oraz na początku lat 20. w Poznaniu – w momencie kształtowania się tam po odzyskaniu niepodległości odrębnego od reszty kraju środowiska artystycznego, któremu blisko było właśnie do ekspresjonistów z Berlina; w Poznaniu, w którym w 1921 roku Pautsch zakładał Towarzystwo Artystów Plastyków „Świt” i był jego pierwszym prezesem. Jakie były założenia i cele grupy? O tym doktorant milczy. Przez następne długie 25 lat w Krakowie, połowę swojego aktywnego życia, malarz znajdował się stale w kręgu szacownego, ale już od dawna konserwatywnego TAP „Sztuka”, którego ostatnia 101. wystawa odbyła się w roku śmierci artysty – 1950. Czy Pautsch starał się może nie utracić kontaktu z bardziej kosmopolitycznym światem sztuki? Temu mogło służyć członkostwo w Société Nationale des Beaux-Arts w Paryżu (od roku 1921), ale w latach 30. konserwatyzm (czyli własne przyzwyczajenia artystyczne) brał górę: oprócz TAP „Sztuka” przynajmniej raz, w 1934 roku w Cieszynie, Pautsch wystawiał z równie zachowawczą Grupą Krakowskich Artystów „Dziesięciu”²⁹.

W biografii spisanej przez ks. Filipka osoba Pautscha została w znacznym stopniu wypreparowana z otoczenia. Nie dowiadujemy się, kogo znał, z kim z artystów się przyjaźnił, z kim toczył spory (oprócz wspomnianego przy Poznaniu Stanisława Jagmina; skądinąd wiadomo, że w Krakowie – ze Zbigniewem Pronaszką), co oglądał i czytał, co właściwie myślał o sztuce. Jeśli nie ma źródeł, by na takie pytania odpowiedzieć, powinno to być gdzieś wyraźnie zaznaczone.

Czy te cztery wyodrębnione przez doktoranta etapy życia artysty wynikające z kolei jego losu były autonomiczne pod względem tworzonej wówczas przez niego sztuki? Czy jakieś ślady z czasów wrocławskich i poznańskich pozostały na obrazach krakowskich? Jaki wpływ na twór-

²⁹ Wystawa została pominięta w rozprawie; zob.: *Wystawa malarstwa i rzeźby polskiej*, Tow. Teatru Polskiego w

czość Pautscha w latach 20. i 30. XX wieku miały jego ekspresjonistyczne doświadczenia z lat I wojny światowej? Takich kwestii doktorant nie porusza ani w biografii, ani w rozdziałach 2-6. Wyłącznie ikonograficzny sposób prezentowania dorobku artysty właściwie uniemożliwia prześledzenie przemian formalnych, spojrzenie na kolejne dekady jego twórczości w sposób syntetyczny – i na wyciągnięcie z niego wniosków.

Każdy z tych pięciu dużych bloków rozprawy poświęconych już wyłącznie obrazom Pautscha napisano według identycznego trójdzielnego schematu: historia gatunku albo tematu, tenże gatunek lub temat w malarstwie Pautscha oraz bardzo krótkie podsumowanie. Tekst zasadniczy, odnoszący się do twórczości Pautscha, bywa nadmiernie rozbity na osobne zagadnienia – jak w przypadku portretu (rozdział 2.).

Zawarte na początku każdego rozdziału streszczenia historii poszczególnych gatunków i tematów malarstwa europejskiego począwszy od starożytności są z konieczności skrótowe i ogólnikowe; o portrecie w XX wieku, który powinien doktoranta interesować najbardziej, ks. Filippek napisał sześć linijek, wymieniając jeden obraz Picassa (s. 73). Do analizy twórczości Pautscha informacje podawane w takiej formie niczego nie wnoszą, podobnie jak historia portretu w sztuce polskiej: na niepełna dwóch stronach, z przeskokiem od Boznańskiej do formistów i Witkacego, na którym doktorant kończy (s. 75). Pisanie podobnych kompilacji jest bezużyteczne, niesie za to ze sobą możliwość popełniania rozmaitych błędów; dla przykładu – znów przy portrecie: Jan Piotr Norblin jako artysta tworzący Malarnię króla Stanisława Augusta Poniatowskiego i Józef Oleszkiewicz jako uczeń tejże (s. 74), „okres impresjonizmu [...] na gruncie polskim” (s. 75), „Obok [sic!] symbolizmu powstaje także nurt Młodej Polski [...]. Poza granicami naszego kraju określano go mianem secesji.” (s. 75). Nie miejsce tu na dłuższy wykład, ale trzeba doktorantowi przypomnieć, że „secesja” – to zrazu określenie działań

młodych artystów z Wiednia, Berlina i Monachium, polegających na odłączeniu się – secesji właśnie – od głównych nurtów sztuki, zarówno akademickiej, jak i realistycznej czy naturalistycznej, a następnie – wcale nie powszechna – nazwa stylu w sztukach zdobniczych, malarstwie, rzeźbie i grafice, nazwa, która ma liczne odpowiedniki w różnych krajach (*art nouveau*, *liberty*, *Jugendstil* i inne). Literatura i sztuka Młodej Polski (sztuka niekoniecznie secesyjna) nie powstawały „obok” symbolizmu, ale w ścisłym z nim związku. Po konkrety odsyłam do odpowiedniej literatury.

Kilka podobnych wyjątków ze wstępu do rozdziału o pejzażu³⁰: s. 130: Caspar David Friedrich jako artysta z XVIII wieku, preromantyzm związany z idealizacją pejzażu i kategorią „utopijnego malarstwa pejzażowego” [?]; s. 131: Francesco Guardi malujący w XVIII wieku z „impresjonistycznym światłokolorem” [sic!]; s. 132: Edvard Munch jako kontynuator Friedricha, obrazy Constable’a „nawiązują do późniejszych impresjonistów”; s. 133: Turner różni się od Constable’a „brakiem umiejętności życia z naturą”, Delacroix tworzy pejzaż heroiczny; s. 135: Emil Nolde podjął „zagadnienie pejzażu fizjognomicznego z elementami groteskowości”, s. 137: Ruszczyk i Stanisławski jako impresjoniści. Czy doktorant czytał nieodpowiednie książki?

Przyjętą w rozprawie metodę wstępnego wykładu o wszystkim należałoby odwrócić: wychodząc od konkretnego dzieła Pautscha, sięgnąć do historii malarstwa, ale tylko wtedy, gdy obraz ten rzeczywiście – jak martwe natury – do jakiejś tradycji nawiązuje albo ją modyfikuje. Zamiast zbędnego balastu przydałaby się natomiast przy najważniejszych obrazach artysty wybór krytycznych tekstów z epoki odpowiednio zinterpretowanych przez doktoranta.

Wspomniany wstęp do portretów Pautscha kończy się zadziwiającym stwierdzeniem: „To *résumé* obejmuje główne style³¹ w sztuce, bez historii najnowszej, z którą Fryderyk Pautsch się nie spotkał ani na studiach w

³⁰ I na tym antologię pomyłek zakończę, bo nie sposób zacytować wszystkich.

krakowskiej ASP, ani w okresie twórczości.” (s. 75). Nie miał zatem oczu do patrzenia i żył samotnie w wieży otoczonej fosą? Przy formułowaniu tego z gruntu nieprawdziwego zdania opisującego jakąś niemożliwą rzeczywistość zemściło się na autorze to, o czym już wspomniano, analizując biografię artysty: widzenie osoby i sztuki Pautscha wyabstrahowanych z wszelkich kontekstów oprócz Huculszczyzny i I wojny światowej.

Powtórzę raz jeszcze: czy pisząc o obrazach religijnych artysty z 1. połowy XX wieku trzeba najpierw przywołać „genezę i początki malarstwa chrześcijańskiego”³² nawet wtedy, gdy omawiany artysta po żadne wczesnochrześcijańskie wzorce nie sięgał? Co pejzaże Pautscha mają do początków malarstwa pejzażowego w Chinach w IV wieku (s. 125)? Po co pisać o dziejach malarstwa batalistycznego od starożytności (s. 231-242), skoro Pautsch jako żołnierz-artysta batalistą nie był? Dlatego, że z niewyjaśnionych przez doktoranta powodów namalował nie wiadomo kiedy (doktorant nie datuje) szkic *Bitwa pod Legnicą* (obrazy zachowane, poz. 333), wyglądający na parafrazę jakiegoś wcześniejszego obrazu (o czym nie wspomniano)? *Bitwa pod Legnicą*, chociaż pochodzi pewnie z lat 30., otwiera podrozdział 5.4. *Sceny wojenne u Pautscha* (s. 243). Zamiast niej powinna się znaleźć w tym miejscu informacja dotycząca geografii: kolejności przemieszczania się artysty wraz z formacją, w której służył, do różnych miejscowości, bo ich nazwy pojawiają się dopiero w opisach obrazów w podrozdziale 5.5. *Miejsca działań reporterskich Pautscha* (s. 253-273). Większe obszary sygnalizują podtytuły: *Galicja, Kresy i Huculszczyzna, Bałkany, Włochy*; wydzielenie „Kresów i Huculszczyzny” jest zbędne: Lwów, Stanisławów, Kołomyja i Czerniowce – to nadal Galicja.

Wracając do rozdziału o portrecie: doktorant wyróżnił tu 5 kategorii głównych: portrety państwa Pautschów, portrety rodzinne Pautschów, portrety reprezentacyjne, portrety na zaproszenie artysty, inne portrety. Podkategorii jest natomiast aż 11: autoportrety Fryderyka, portrety Wil-

³¹ W tym miejscu można by zadać doktorantowi pytanie: co to jest styl?

helminy, portrety rodzinne, portrety syna i córki, portrety członków rodziny, portrety inteligencji i mieszczaństwa, portrety robotników i chłopstwa, kryptoportrety, portrety imaginacyjne, akty i karykatury.

W przypadku portretów rodziny artysty podziałów tematycznych jest zbyt dużo; określenie „portrety na zaproszenie artysty” brzmi źle, a oznacza – według doktoranta – wizerunki osób poproszonych o pozowanie (*Portret mężczyzny w czarnym płaszczu* i *Portret Józefa Muczkowskiego* należałoby przenieść do reprezentacyjnych). Wśród „portretów chłopstwa” znalazły się scenki rodzajowe. Kryptoportrety są dwa: autoportret Pautscha-Don Kichota, który należało omówić razem z innymi autoportretami, oraz *Portret Mariana Jednowskiego w roli biskupa Stanisława ze Szczepanowa*, który też powinien trafić do reprezentacyjnych, bo taka była funkcja portretów aktorów (malowanych i fotografowanych) w kostiumach teatralnych do konkretnych ról. Rzekome „portrety imaginacyjne” to ilustracja jakiejś sceny zbiorowej z *Don Kichota* oraz wspomniany już wizerunek pijanego Sylena, co zupełnie nie ma sensu. Wśród aktów anonimowych modelek i półaktów męskich do kategorii portretu doktorant zaliczył błędnie obraz *Zuzanna* (s. 116-117), będący ewidentną parafrazą biblijnego tematu *Zuzanna i starcy*, oraz kolejny – *Akty nad rzeką* – z widoczną w tle nagą kobietą „ujeżdżającą byka” (s. 117). Pautsch malując ten obraz, po swojemu dołączył do francuskich artystów zmagających się z tematem kąpiących się (z których najbardziej pamiętamy Cézanne’a i Renoira), ale doktorant o tym nie wie. „Zwierzę z kobietą pędzi przez rzekę w nieznanym kierunku.” (s. 117), ale doktorant nie rozpoznał, że jest to współczesna wersja *Porwania Europy*.

Bardziej istotny niż powyższe pomyłki kwalifikacyjne jest fakt, że ks. Filipek opisując, co jest na obrazach, nie bardzo widzi, jak to wszystko jest namalowane. Nie widzi różnorodności i nie stara się jej nazwać. A przecież, gdyby omówić pod tym względem tylko autoportrety Pautscha,

³² Tytuł podrozdziału w rozdziale 6.

portrety żony i dzieci oraz kilka portretowych obrazów z Breslau, ewolucja jego sztuki, jej wielowątkowość formalna byłaby oczywista. Zaczyna się od stylistyki młodopolskiej, dekadencek autoportretów utrzymanych w ciemnej tonacji (typ oblicza przypomina Wyspiańskiego, co doktorant zauważa). W latach 20. i później (dwa niedatowane obrazy) powstają autoportrety postimpresjonistyczne, ale ten termin w odniesieniu do Pautscha w tym miejscu nie pada. Jest jeszcze literacki i chyba³³ nienajlepszy malarsko Pautsch jako Don Kichot: konno, z pędzlem i paletą, na tle kwiatów w ogrodzie i tęczy, rycerz sztuki w świecie baśniowych kolorów (1926/27).

W portretach żony Pautsch przez kilka lat stosuje formułę nawiązującą jeszcze do biedermeieru w jego wersji wiedeńskiej. Przełamuje ją postromantyczny (owszem) portret z 1907 roku, a potem *Portret żony z synem* z roku 1913: zbyt wczesny, by zaliczyć go do nurtu Nowej Rzeczowości, ale na swój sposób ją zapowiadający. Właśnie Nowa Rzeczowość, termin, którego doktorant nie używa nigdy, wydaje się być kluczem formalnym do kilku portretów dzieci własnych i cudzych, kilku portretów reprezentacyjnych i kilku wizerunków „chłopstwa” – tych skojarzonych z martwą naturą.

Nie jest powinnością recenzenta przeprowadzanie dokładnej analizy twórczości artysty będącego przedmiotem rozprawy. Przykład z portretem ma uzmysłwić fakt powtarzający się we wszystkich rozdziałach: sporządzając opisy obrazów doktorant unika stosowania terminologii odnoszącej się do zjawisk w sztuce – oprócz impresjonizmu, który do Pautscha nie ma zastosowania, i ekspresjonizmu, bo ta nazwa jednak czasami się pojawia. Skupienie się na podstawowym (i zbyt drobiazgowym) opisie namalowanych motywów jest metodą zbyt prostą jak na pracę doktorską poświęconą artyście z XX wieku. Jeżeli jej autor pisze o zagadnieniach malarskich, podkreśla zazwyczaj umiejętność obserwacji,

³³ W dołączonym do rozprawy pdf-ie reprodukcje są wielkości znaczka pocztowego, a po powiększeniu więk-

trójstrefową kompozycję w przypadku pejzaży, ekspresję i nieco karykaturalny charakter niektórych scen rodzajowych, swobodę w nakładaniu farby, stosowanie impastów albo lekkich warstw koloru, nie objaśnia jednak ewolucji tego malarstwa, nie zauważa, że rozmaite, wręcz sprzeczne ze sobą sposoby malowania, występowały w twórczości Pautscha właściwie równolegle, nie sprawdza, czy jest w niej coś charakterystycznego wyłącznie dla tego artysty. Można było, porzucając niewolnicze przywiązanie do ikonografii, przeanalizować jego malarstwo, posługując się obrazami należącymi do różnych grup tematycznych, ale podobnych – albo bardzo różnych – pod względem formalnym. Abstrahując od tematu, można było wskazać dominujące środki wyrazu, sprawdzić, jak się zmieniały (albo nie) przez kolejne dekady. Wtedy rzeczywiście powstałaby zapowiadana we *Wstępie* synteza, która powinna też wyraźnie wskazywać związek malarstwa Pautscha ze zjawiskami w sztuce polskiej, niemieckiej, a może także francuskiej. W rozprawie ks. Filipka pięćdziesiąt lat twórczości Pautscha rozpadło się na drobne kawałki.

Omówienie twórczości Pautscha rozbite na zbyt wiele podrozdziałów sprowadza się do przedstawiania – pojedynczo – poszczególnych obrazów stale według tego samego schematu: dane obrazu, treść, a od rozdziału 4. także udział w wystawach (miejsce dla informacji o wystawach jest oczywiście w *Katalogu*, nie tutaj). W samym tylko w rozdziale o portrecie takich opisów jest około 90; ich monotonia sprawia, że przy pięćdziesiątym lektura staje się torturą.

O pejzażach Pautscha można było napisać studium, którego głównym tematem byłoby użycie koloru. Wojenną spuściznę artysty należało porównać ze sztuką artystów legionowych. Pisząc o Huculszczyźnie, można było wnikliwiej zastanowić się nad odrębnością (lub jej brakiem) artystów z „trójki huculskiej”, zwłaszcza nad kwestią, czy Pautsch w takim stopniu co Sichulski transponował huculskie motywy w sferę sztuki sakralnej, a formalnie – sztuki dekoracyjnej. Co do samego Sichulskiego

– nie ma zgody na stwierdzenie doktoranta, że huculskie prace tego artysty „cechuje wielkie podobieństwo do dzieł Pautscha” (s. 226). To raczej Sichulski, twórca o bardzo wyrazistym stylu, mógł być wzorem: malarz dużo biegły od Pautscha w obrazowaniu huculskich tematów, o znacznie większym dorobku w tej dziedzinie, posługujący się nie tylko farbą olejną, ale i po mistrzowsku władający pastelem (o czym w rozprawie nie wspomniano).

W rozdziale o martwej naturze doktorant miał okazję rzeczywiście odnieść się do wcześniejszej tradycji malarskiej, do holenderskich martwych natur z XVII wieku. Zamiast tego napisał w podsumowaniu, że obrazy Pautscha „przypominają w pewnym sensie malarstwo holenderskie przełomu XVIII i XIX wieku” i są „niekiedy ozdobione pewną nutą impresjonizmu” (s. 323). W rozdziale o obrazach religijnych nie wspomniał o aktualizacji³⁴ niektórych wydarzeń, czyli o przeniesieniu ich w scenerię karpackiego pejzażu, a pisząc o namalowanych na tryptyku *Ukrzyżowanie*³⁵ postaciach świadków tego misterium i określając ich jako ówczesną krakowską „awangardę artystyczną, literacką i polityczną”, wymienił zaledwie cztery nazwiska (s. 295).

Jakie jeszcze pytania powinien sobie zadać doktorant, przygotowując – być może – poprawioną wersję rozprawy?

Pautsch bywa nazywany reprezentantem nurtu folklorystyczno-ekspresjonistycznego w sztuce Młodej Polski i malarzem tworzącym na pograniczu realizmu i ekspresjonizmu³⁶. Pojawia się więc problem, jak długo ta Młoda Polska trwała w jego twórczości? W którym momencie i w jaki sposób tendencje ekspresjonistyczne wzięły górę nad typowo młodopolską stylistyką znaną w przypadku Pautscha chociażby z *Portretu Karola Frycza* (pastel, 1903, Muzeum Teatralne w Warszawie)? W któ-

³⁴ O zjawisku tym w sztuce XVII wieku pisał swego czasu Władysław Tomkiewicz.

³⁵ Datowanie na lata 1913-36 budzi wątpliwości, ponieważ w przypisie 125 na s. 295 podana jest literatura od 1927 roku.

³⁶ Irena Kossowska, *Fryderyk Pautsch*, <https://culture.pl/pl/tworca/fryderyk-pautsch> (dostęp 10 IX 2019).

rych obrazach występuje secesyjna stylizacja, w których – wątki symbolistyczne lub alegoryczne? Jak te ostatnie łączyły się z tematyką huculską? W tym kontekście, jak już wspomniano, zostały pominięte obrazy *Ofiara wieczorna* i *Pod krzyżem*.

Jak ekspresjonistyczne skłonności Pautscha przekształcały rodzajowe motywy, w czym ten ekspresjonizm się przejawiał (przestrzeń, barwy, kontur, deformacja)? Kiedy powrócił realizm? Jaka część dorobku artysty stanowiły obrazy postekspresjonistyczne, a jaką postimpresjonistyczne?

Jak wyglądałoby porównanie twórczości Pautscha, należącego do ostatniej generacji modernistów, z obrazami współczesnych mu polskich malarzy? W Krakowie? W Poznaniu? Można by się zastanowić nad tym, czy wrażliwość Pautscha na pejzaż i jego malarski temperament, który Władysław Kozicki określił jako „prawie wulkaniczny”, dawały w tej dziedzinie efekty podobne do wysoko podniesionego stopnia ekspresji na obrazach Ferdynanda Ruszczyca.

Dla określenia malarstwa Pautscha z dwudziestolecia międzywojennego Piotr Łukaszewicz posłużył się terminem „postimpresjonistyczny naturalizm”. Czy doktorant się z tym zgadza? W recenzowanej rozprawie termin postimpresjonizm pada w kontekście twórczości Pautscha nadzwyczaj rzadko, a byłby bardzo przydatny zamiast ponawianych kilkakrotnie prób zakwalifikowania artysty do impresjonizmu. W przypadku niektórych pejzaży i martwych natur z lat międzywojennych interesujące byłoby porównanie ich z malarstwem Józefa Pankiewicza.

Idea stworzenia kompendium twórczości Fryderyka Pautscha i przeanalizowania jego dorobku jest jak najbardziej słuszna, tym niemniej w swoim obecnym kształcie rozprawa ks. mgr. Sławomira Filipka nie może być podstawą do dalszego procedowania w przewodzie doktorskim. Jeżeli jednak zgromadzony przez siebie materiał doktorant wykorzysta do

ponownego przemyślenia i przerehabilitacji swojej pracy, należałoby umożliwić mu przedstawienie jej poprawionej wersji.



dr hab. Małgorzata Biernacka
prof. Uniwersytetu Papieskiego
Jana Pawła II w Krakowie

Warszawa, 15 X 2019