

ADAM MAŁKIEWICZ

Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego

*Leona Wyczółkowskiego portrety Mariana Sokołowskiego*¹

W bogatym dorobku portretowym Leona Wyczółkowskiego znalazły się dwa portrety twórcy nowoczesnej polskiej historii sztuki Mariana Sokołowskiego (1839–1911), od roku 1882 pierwszego profesora tej dyscypliny na Uniwersytecie Jagiellońskim². Oba obrazy są obecnie własnością Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wykonane podobną techniką, lecz znacznie różniące się formatem i – w wyniku tego – kompozycją, a także drobnymi szczegółami oraz niektórymi elementami techniki, zdają się jednak stanowić dwa nieco odmienne warianty jednego wizerunku (il. I). Wyjaśnieniu okoliczności powstania portretów i ich wzajemnych relacji służyć mają poniższe uwagi. Tylko większy z nich, już od dawna będący w zbiorach Muzeum, jest sygnowany i datowany, od niego więc należy rozpocząć rozważania.

Większy portret (nr inw. 130; pastel na tekturze, 140 x 111,5 cm) przedstawia starszego mężczyznę w ujęciu do bioder, nieco zwróconego w prawo, stojącego za stołem, na którego blacie, widocznym tylko we fragmencie, lekko opiera obie dłonie (il. II)³. Statyczną kompozycję ożywia asymetria: postać portretowanego niemal całkowicie mieści się w lewej połowie obrazu i tylko z lewej elementy tła są rozpoznawalne; prawa strona, choć zróżnicowana malarsko, pozostaje pusta. Uwaga widza skupia się na głowie modelu (il. III), odgraniczonej od korpusu błyszczącą bielą stojącego kołnierzyka, o czole pod-

¹ Za ułatwienie dostępu do obrazów i ich dokumentacji oraz cenne uwagi dziękuję dyrekcji i pracownikom Muzeum UJ, a zwłaszcza mgr Annie Jasińskiej, kierowniczce Działu Sztuki, i Jolancie Pollesch, konserwatorce zbiorów. Wdzięczny jestem również mgr Wacławie Milewskiej, kierowniczce Działu Malarstwa Muzeum Narodowego w Krakowie i współautorce jubileuszowej wystawy monograficznej Wyczółkowskiego, za ciekawą rozmowę o artyście.

² L. Kalinowski, *Marian Sokołowski* [w:] *Stulecie katedry historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1882–1982). Materiały sesji naukowej odbytej w dniu 27 maja 1983*, red. L. Kalinowski, Warszawa–Kraków 1990, Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki 19, s. 11–35; *idem*, *Sokołowski Marian* [w:] *Polski słownik biograficzny*, XL, 2000, s. 161–163.

³ Wzmianki o portrecie: A. Kleczkowski, *Notaty z rozmów z Leonem Wyczółkowskim* [w:] L. Wyczółkowski, *Listy i wspomnienia*, oprac. M. Twarowska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1960, Źródła do dziejów sztuki polskiej, t. XI, s. 100; J. Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, Źródła do dziejów sztuki w Polsce, t. XIV, s. 116; K. Kulig-Janarek, W. Milewska, *Leon Wyczółkowski 1852–1936. W 150. rocznicę urodzin artysty* [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie], Kraków 2003, s. 14.

wyższonym przez zaawansowaną łysinę, twarzy obwiedzionej rzadkimi, szpakowatymi włosami i zarostem – rudym wąsem i krótką brodą, siwiejącą na policzkach. Wydobyta silnym światłem, jako jedyna w obrazie namalowana jest z drobiazgową starannością; gruba warstwa pastelu mieni się drobnymi plamami i liniami różnych barw. Badawczy wzrok portretowanego, spod obwisłych powiek utkwiony w widzu, podkreślony przez monokl, tkwiący w prawym oczodole, dodatkowo wzmacnia ten efekt. Z opracowaniem twarzy kontrastuje szkicowe ujęcie postaci, kształtowanej – podobnie jak tło – długimi smugami koloru, w partii prawej ręki deformujące anatomię. Pomijając twarz Sokołowskiego, ograniczona gama barw obrazu zbliża się do monochromii, obejmując ciemny brąz ubioru, piaskową, ciepłą tonację odlewów gipsowych w tle z lewej i ciemne szarości tła z prawej, w górnej partii ożywione tonami ciemnej zieleni i błękitu. W prawym dolnym narożniku mieści się napis dedykacyjny: „Prof. M. Sokołowskiemu / Leon Wyczołkows / 1899” (il. IV).

Poza Mariana Sokołowskiego oraz jego wzrok skierowany na widza każą w portrecie widzieć przedstawienie wykładającego profesora. Taką interpretację uprawdopodobniają elementy tła: widoczne z lewej dwie ustawione na sobie płaskorzeźby, niewątpliwie gipsowe odlewy dzieł antycznych służące dydaktyce (il. V). W dolnej, niezbyt wyraźnie ukazanej, można domyślać się wyobrażenia jeźdźcy. W górnej, znacznie obciętej od góry przez krawędź obrazu, widoczny jest ujęty frontalnie nagi wojownik z mieczem i okrągłą tarczą oraz zad konia dosiadanego przez postać w krótkiej szacie. Pozwala to zidentyfikować tę płaskorzeźbę jako kopię frontowej ściany sarkofagu Amazonek (ok. 320 r. przed Chr.) z antycznego Soloi na Cyprze, w zbiorach Kunsthistorisches Museum w Wiedniu (nr inw. I 169; il. VI)⁴. Odlew sarkofagu, widoczny w tle portretu, nie dochował się do naszych czasów⁵; zresztą przedstawienie ujawnia jego już ówczesnie zły stan zachowania, w tym spore ubytki w dolnej części. Nie wiadomo też, w której z dwóch publicznych kolekcji krakowskich się znajdował: czy w zbiorach Szkoły (wkrótce Akademii) Sztuk Pięknych, w latach 1818–1833 działającej jako Szkoła Malarstwa i Rzeźby w ramach Uniwersytetu i od początku swego istnienia gromadzącej odlewy gipsowe, czy też w zbiorach uniwersyteckich, tworzonych od roku 1867 w ramach Gabinetu Archeologicznego, a od 1882 też w ramach Gabinetu Historii Sztuki. Zły stan odlewu, udokumentowany w obrazie, zdaje się wskazywać na Szkołę Sztuk Pięknych, gdzie gipsy, traktowane jako drugorzędne materiały dydaktyczne, niszczały przez długie dziesięciolecia. Bardziej prawdopodobna wydaje się jednak ta druga możliwość, zwłaszcza że oba Gabinety, od roku 1888 mieszczące się w Collegium Novum, w roku 1894 zostały połączone w jeden, którego kierownictwo powierzono właśnie Sokołowskiemu.

Mniejszy portret (nr inw. 17.370; pastel na płótnie, 86 x 59,5 cm), niesygnowany i niedatowany, przedstawia modela w półpostaci, a różnica wielkości obrazu w stosunku do poprzedniego wynika wyłącznie z innego kadrowania, ze znacznego obcięcia tła (il. VII)⁶. Są też inne różnice. Kompozycja sprawia tu wrażenie poprawniejszej, bardziej

⁴ Zob. *Kurzführer durch das Kunsthistorisches Museum*, red. W. Seipel, t. 4: *Meisterwerke der Antikensammlung*, Wien 2005, nr 15, s. 56–57. Rozpoznanie ikonografii i identyfikację wzoru zawdzięczam mgr Krystynie Moczulskiej.

⁵ Nie wymienia go J.A. Ostrowski, *Gipsowe odlewy rzeźb antycznych w kolekcjach krakowskich*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.

⁶ Reprodukowany: Kalinowski, *Marian Sokołowski*, ryc. 1 po s. 36; katalog aukcji „desy” nr 67 (16 XII 2006) w Krakowie, nr 33 na s. 9; wzmiankowany: Kalinowski, *Sokołowski Marian*, s. 164.

przemyślanej. O ile bowiem w większym portrecie dwie gipsowe płaskorzeźby – jakby przypadkowo usytuowane względem modelu i niedbale obcięte krawędzią obrazu, a przy tym ledwie naszkicowane – zostały sprowadzone do zróżnicowanej plamy barwnej tła, o tyle w mniejszym malarz pominął dolną płytę gipsową, a górną obniżył w ten sposób, że wyraźniej zarysowane dwie postaci, wojownika i konnej Amazonki, tworzą swoistą ramę dla twarzy Sokołowskiego; z prawej strony kompozycję zamyka niezbyt czytelny posąg – odlew gipsowy pomalowany na kolor grynszpanu, którego refleksem w większym portrecie jest barwny ton tła z prawej w górze. Natomiast sama postać modelu w mniejszym portrecie została namalowana bardziej miękko, jakby zamglona, a jego twarz, bliźniaczo podobna do przedstawionej w większym obrazie, jest jednak w porównaniu z nią pozbawiona siły wyrazu psychicznego. Wreszcie portrety różnią się kolorytem; mniejszy jest utrzymany w chłodniejszej tonacji.

Jak wskazuje dedykacja umieszczona na większym portrecie, Wyczółkowski namalował go jako prezent dla Mariana Sokołowskiego, zapewne z okazji przypadającej na rok 1899 sześćdziesiątej rocznicy urodzin uczonego. Artysta chętnie ofiarowywał przyjaciołom swe prace, często portrety osób obdarowanych lub ich bliskich; w katalogu jubileuszowej wystawy monograficznej z roku 2003 podobne dedykacje nosi aż 25 wystawionych prac, w tym 10 portretów. W tymże roku 1899 Wyczółkowski wystawił portret w zespole 22 dzieł własnych w warszawskiej Zachęcie przy okazji wystawy Stowarzyszenia Artystów Krakowskich⁷. Można przypuszczać, że po śmierci modelu portret pozostawał w rękach rodziny; data i sposób pozyskania go do zbiorów Muzeum UJ nie są znane⁸.

Mniejszy portret praktycznie nie ma pisanej historii. Reprodukując go w rozprawie o Marianie Sokołowskim, Lech Kalinowski poprzestał w podpisie na identyfikacji autora i modelu, a wymieniając go w późniejszym o 10 lat haśle w *Polskim słowniku biograficznym* określił obraz jako własność prywatną i datował na rok 1899; to datowanie zostało – jak sądzę – mechanicznie przeniesione z cytowanych w biogramie wzmianek odnoszących się jednak do większego portretu, o którego istnieniu monografista Sokołowskiego chyba nie wiedział.

W latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku, współpracując z prof. Kalinowskim przy redagowaniu tomu materiałów sesji poświęconej stuleciu historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, usłyszałem od niego historię reprodukowanego portretu, którą poznał od prof. Adama Bochnaka. Zgodnie z tą ustną tradycją swój portret, wykonany przez Wyczółkowskiego, Marian Sokołowski ofiarował najbliższemu uczniowi i kontynuatorowi Julianowi Pagaczewskiemu (1874–1940). Ten ostatni, po uzyskaniu w roku 1900 absolutorium, pracował w Muzeum Narodowym na stanowisku kustosa; doktorzował się dopiero w roku 1908, a habilitował rok później. Po odejściu Sokołowskiego na emeryturę w roku 1910 prowadził w jego zastępstwie zajęcia uniwersyteckie. Tytuł profesora nadzwyczajnego uzyskał w roku 1917 i wtedy powstała dla niego druga katedra historii sztuki na katedrę po Sokołowskim objął wcześniej Jerzy Mycielski⁹. Przekaza-

⁷ Wiercińska, *loc.cit.*

⁸ Obecność portretu w zbiorach Muzeum UJ poświadcza protokół skontrum, dokonanego w roku 1976 z okazji odejścia na emeryturę dyrektora prof. Karola Estreichera.

⁹ A. Bochnak, *Julian Pagaczewski* [w:] *Stulecie katedry...*, s. 51–59; A. Małkiewicz, *Julian Pagaczewski (1874–1949): nauczyciel doskonały* [w:] *idem, Z dziejów polskiej historii sztuki. Studia i szkice*, Kraków 2005, s. 143–148.

zanie portretu nastąpiło najpewniej u schyłku życia modela, kiedy uczeń uzyskał stopnie naukowe, pozwalające mu kontynuować dzieło mistrza. Z kolei Pagaczewski ofiarował portret swemu uczniowi, potem najbliższemu współpracownikowi, serdecznemu przyjacielowi i wreszcie opiekunowi w chorobie – Adamowi Bochnakowi (1899–1974)¹⁰. Mogło to nastąpić albo w roku 1933, kiedy to katedra Pagaczewskiego została zlikwidowana, a on sam przedwcześnie odesłany na emeryturę, albo niedługo przed jego śmiercią w Ciężkowicach, gdzie obaj przebywali w czasie okupacji. Po wojnie portret wisiał nad biurkiem w mieszkaniu prof. Bochnaka. Według relacji Kalinowskiego, Bochnak uważał się tylko za opiekuna obrazu i wspominał o moralnej powinności przekazania go z czasem wybranemu następcy. Próżno dziś dociekać, dlaczego tego przed śmiercią nie uczynił.

Można natomiast rozważać, kto byłby kolejnym posiadaczem portretu. W grę mogli wchodzić dwaj uczeni następnej generacji: Józef Lepiarczyk (1917–1985) i Lech Kalinowski (1920–2004). Pierwszy z nich, badacz architektury barokowej, zakresem zainteresowań naukowych mieścił się w głównym nurcie krakowskiej historii sztuki, a uprawiana przezeń metoda badań stylistyczno-formalnych, inspirowana metodą Heinricha Wölfflina, nawiązywała do późnego dorobku Pagaczewskiego i niektórych prac Bochnaka, z którym łączyła go bezpośrednia zależność służbowa¹¹. Jednak wydaje się pewne, że to nie jemu Bochnak zamierzał przekazać portret. Sam będąc tradycjonalistą i uprawiając naukę w raczej konserwatywnym wydaniu, konsekwentnie faworyzował najbardziej uzdolnionych młodych współpracowników, akceptując ich nowatorskie pomysły i nie okazując nigdy śladu zazdrości o ich osiągnięcia. W pełni zdawał sobie sprawę z rozległości horyzontów naukowych Kalinowskiego i jego wyjątkowego znaczenia dla unowocześnienia metod badawczych polskiej historii sztuki¹², cenił też sobie jego zaangażowanie pedagogiczne i lojalność wobec środowiska, toteż otaczał go swoistą protekcją. To on był promotorem magisterium i doktoratu Kalinowskiego, wnioskodawcą o przyznanie mu tytułu docenta, on też przeforsował – wbrew uniwersyteckiej tradycji przestrzegania starszeństwa – powierzenie jemu, a nie Karolowi Estreicherowi, katedry historii sztuki średniowiecznej po Wojśławie Mołem, on wreszcie włączał go w kierowanie Instytutem i wspierał jego autorytet w środowisku¹³. Stosunek Adama Bochnaka do młodszego kolegi zdawał się wyraźnie wskazywać, że to w nim widział najgodniejszego następcę; być może to właśnie skłoniło go do podjęcia rozmowy o symbolicznych funkcjach portretu Sokołowskiego?

Mniejszy portret Mariana Sokołowskiego był bowiem nie tylko podobizną wybitnego uczonego, twórcy w Polsce nowoczesnej historii sztuki, nadającego jej rangę nauki uniwersyteckiej, lecz także – a może przede wszystkim! – materialnym znakiem przywództwa krakowskiej historii sztuki. Przekazywany aktem suwerennej decyzji, niezależnie od formalnych hierarchii (stąd pominięcie Jerzego Mycielskiego czy Tadeusza

¹⁰ *Idem, Adam Bochnak [w:] Stulecie katedry..., s. 97–107, przedruk pt. Adam Bochnak (1899–1974): człowiek Uniwersytetu [w:] idem, Z dziejów..., s. 157–170.*

¹¹ *Idem, Józef Lepiarczyk (1917–1985), „Folia Historiae Artium”, 23: 1987, s. 149–154, przedruk pt. Józef Lepiarczyk (1917–1985): badacz niedoceniony [w:] idem, Z dziejów..., s. 187–198.*

¹² *Idem, Początki metody ikonologicznej w polskiej historii sztuki [w:] Magistro et amico amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin, Kraków 2002, s. 35–43, przedruk [w:] idem, Z dziejów..., s. 79–91 (o Kalinowskim s. 85–87).*

¹³ J. Gądomski, *Lech Kalinowski. 1920–2004*, „Folia Historiae Artium”, seria nowa 10: 2005, s. 7–26; A. Małkiewicz, *Lech Kalinowski (1920–2004): Mistrz [w:] idem, Z dziejów..., s. 199–212.*

Szydłowskiego), przechodził kolejno do rąk tych profesorów, którzy aktywnie angażując się w pracę pedagogiczną na uniwersytecie i inspirując naukową działalność Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności, kształtowali krakowskie środowisko. Taką rolę odgrywali kolejno Sokołowski, Pagaczewski i Bochnak; taką postacią był też Lech Kalinowski. Ta symboliczna funkcja mniejszego portretu, nadająca mu specyficzną wartość dla historii uczelni, skłoniła Dyrektora Muzeum UJ do podjęcia w roku 2008 skutecznych starań o zakup, mimo posiadania w zbiorach jego okazalszej wersji.

Pozostaje jeszcze do rozważenia wzajemna relacja obu portretów. W tymczasowej muzealnej karcie inwentarzowej większego portretu, założonej najpóźniej w roku 1984 przez Zofię Sołtysową (1924–1994), znalazła się notatka, że „szkic do tego portretu posiadał prof. Adam Bochnak”, świadcząca o uznaniu przez nią mniejszego obrazu za wcześniejszą, przygotowawczą jego wersję¹⁴. Temu przypuszczeniu przeczą jednak racje formalne i historyczne. Po pierwsze, mniejszy portret, bardziej „wykończony”, odznacza się dojrzałą kompozycją, z której późniejsza rezygnacja malarza w ostatecznej wersji dzieła byłaby niezrozumiała, toteż wydaje się mało prawdopodobna; z kolei twarz modela, inaczej niż w większym portrecie, nie ma siły charakterystyki psychologicznej, właściwej studiom wykonanym z natury. Po drugie zaś, ofiarowanie przez artystę modelowi obu wersji – wstępnej i ostatecznej – wizerunku bądź też zakup przez tego ostatniego szkicu do otrzymanego w darze portretu nie daje się logicznie wyjaśnić.

Należy przeto przyjąć, że to większy portret jest dziełem pierwszym, wcześniejszym, malowanym częściowo podczas sesji z modelem, mniejszy zaś późniejszą repliką autorską, wykonaną na zamówienie Sokołowskiego. Takie zamówienie – płatne – mogłoby być swego rodzaju rewanżem za hojny dar Wyczółkowskiego, jednak jego złożenie wynikało chyba z innych powodów. Marian Sokołowski był jednym z najwybitniejszych polskich humanistów owych czasów, błyskotliwym erudytą o wszechstronnej wiedzy i rozległych horyzontach. On sam był w pełni świadom swoich walorów intelektualnych oraz wyjątkowej roli jako twórcy, a także inspiratora polskiej naukowej historii sztuki, i nie ukrywał wysokiej oceny własnej wartości. Poczucie przemijania mogło skłonić go do stworzenia materialnego symbolu swych zasług i zainicjowania tradycji wręczania go następcy – aktu przywołującego co pewien czas pamięć o założycielu. O ile większy portret był, mimo reprezentacyjnego ujęcia, prywatną pamiątką rodzinną, o tyle mniejszy, choć skromniejszy w wyrazie, nabrał charakteru publicznego jako swego rodzaju pomnik upamiętniający osobę i osiągnięcia Mariana Sokołowskiego, a zarazem jako znak przywództwa (uniwersyteckiej? krakowskiej? polskiej?) historii sztuki, przekazywany wśród krakowskich profesorów – jak puchar przechodni – z pokolenia na pokolenie.

Czas powstania mniejszego portretu wyznaczają graniczne daty: rok 1899 (powstanie większego portretu) i 25 marca 1911 (śmierć Sokołowskiego). Już wyżej wysunąłem przypuszczenie, iż oddanie obrazu Pagaczewskiemu nastąpiło najpewniej dopiero pod koniec życia modela, kiedy dla tego ostatniego stało się oczywiste, kto będzie kontynuatorem jego dzieła. Wydaje się również wysoce prawdopodobne, że dopiero wtedy powstała ta wersja wizerunku. Osiągnięcie podeszłego wieku, odejście z uczelni na emeryturę, wreszcie gwałtownie pogarszający się stan zdrowia na pewno skłaniały So-

¹⁴ Autorstwo karty ustaliła na podstawie rozpoznania charakteru pisma ręcznego mgr Anna Jasińska; *terminus ad quem* założenia karty wyznacza data przejścia na emeryturę Zofii Sołtysowej. Przywołanej notatki nie przepisano do właściwej karty inwentarzowej, opracowanej 6 V 1993 przez Ludmiłę Bularz.

kołowskiego do refleksji nad przemijaniem, do podsumowania własnych dokonań, do podjęcia prób utrwalenia swego miejsca w historii. Może więc datowanie tego obrazu należałoby ograniczyć do ostatnich lat jego życia: między rokiem 1908 lub raczej 1909 (daty doktoratu i habilitacji Pagaczewskiego) a 1911, i określić sformułowaniem „około 1910”. Tak późne datowanie pozwala wyjaśnić posłużenie się jako wzorem wcześniejszym o 10 lat większym portretem i skopiowanie z niego twarzy modela. Nawet bowiem jeśli stan zdrowia pozwalał wówczas Sokołowskiemu na pozowanie, nadana przez niego mniejszemu portretowi funkcja memoratywna kazała ukazać w nim podobiznę uczonego z okresu jego świetności, nie zaś wizerunek schorowanego starca, którego wychudłą twarz o wyostrzonym profilu oraz zapadłych skroniach i policzkach znamy z – przecież idealizowanego! – medalu (Muz. UJ, nr inw. 14.388 i 16.112; il. 1) wykonanego przez Henryka Kunzeka w roku 1910 z inicjatywy uczniów i wręczonego Profesorowi na kilka dni przed śmiercią¹⁵.



Il. 1. Henryk Kunzek, medal pamiątkowy ku czci Mariana Sokołowskiego, awers i rewers.
Fot. G. Zygiel

¹⁵ I. Balowa, *Kunzek Henryk* [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*, IV: *Kl-La*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1988, s. 275; Kalinowski, *Marian Sokołowski*, s. 29 i ryc. 4 (z błędną datą w podpisie: 1901 zamiast 1910).

SUMMARY

Portraits of Marian Sokołowski by Leon Wyczółkowski

The Jagiellonian University Museum has two portraits of Marian Sokołowski (1839–1911), created by Leon Wyczółkowski (1852–1936). Sokołowski was the first Polish art historian, who was appointed to hold the chair of art history. His larger portrait (inv. no. 130, crayon on cardboard, 140 x 111.5 cm, signed and dated) features the model shown down to his hips, standing behind a table against a background of plaster casts of antique bas-reliefs, one of which can be identified as a copy of the front plate of a Greek sarcophagus dating back to 320 BC, and featuring the Battle with Amazons (Vienna, Kunsthistorisches Museum). The figures are treated sketchily, with long streaks of colour which makes the viewer focus on the face of the model painted with meticulous care, which gives perfect psychological characteristics. As shown in the dedication, the artist painted the scholar's portrait in 1899 as a gift to him, most probably on the sixtieth anniversary of his birth.

The smaller portrait (inv. no. 17,370, crayon on canvas, 86 x 59.5 cm) features the half-figure of the same model. The difference in the size of the portrait results from a different cropping and the fact that the background is significantly reduced. A more thought-out and mature composition uses the iconographic motif of a plaster cast of the sarcophagus as a frame for the model's face. The face itself, however, though basically identical to the first, does not have the same power of expression. These features, as well as some historical evidence, suggest that the portrait was created later – a larger portrait – and is the artist's replica of his own work.

Following oral tradition, based on the accounts of Adam Bochnak, made known by Lech Kalinowski, the smaller portrait was presented by Sokołowski to his student and successor Julian Pagaczewski (1874–1940). Years later, the latter passed it down to his former student, co-worker, friend and successor, Adam Bochnak (1899–1974), who also intended to follow this set tradition and to pass it down to a scholar of the younger generation. For unknown reasons, however, he did not do it, though numerous indications suggest that he might have chosen Lech Kalinowski (1920–2004).

In spite of its rather formal style, the larger portrait – the artist's gift to the model – has become a private family memento. Its smaller replica, though more modest, has performed a public role. It was commissioned by Sokołowski, probably late in his life, ca. 1910, with the intention of bequeathing it to his successors at the university. On the one hand it was intended to commemorate the person and merits of the development of Polish art history while, on the other, it has become a symbol of leadership in the relevant discipline. It is for this memorial and symbolic function that the Jagiellonian University Museum decided to purchase the replica in 2008, although it already possessed the original, more formal version of the painting, in which the model's psychological characteristics are expressed with greater perfection.