

## PRZYCZYNNIKI DO BADAŃ NAD RELIGIJNĄ SZTUKĄ BAROKU.

Uwagi z powodu dzieła E. Mâle: *L'art religieux après le Concile de Trente*. Paris 1932 oraz recenzji tego dzieła J. Starzyńskiego: *U podstaw religijnej sztuki baroku*. *Biuletyn Naukowy* z. 2, r. I.

Dzieło Mâle'a jest, jak to słusznie pisze P. Starzyński, pierwszym dziełem syntetycznym o religijnej ikonografii baroku. Chodzi tu o indywidualny czyn naukowy wielkiego badacza, który sam zebrał materiał olbrzymi i sam stworzył syntezę. Trudno więc i odpowiedzialnie jest wysuwać zastrzeżenia krytyczne wobec pracy takiego zakroju. Pragniemy też tylko omówić parę zagadnień, wchodzących w zakres tego tematu.

### I.

P. Starzyński pisze, że „drogi badań ikonograficznych dla epoki baroku muszą być opracowane odmiennie niż np. dla sztuki średniowiecza”. W przeciwieństwie do niej „w sztuce czasów nowożytnych właściwe zagadnienie religijnej transcendentalności<sup>1)</sup> zawiera się w formie, podczas gdy atrybuty zewnętrzne stanowią jedynie pozór osnuty na kanwie mniej lub więcej tradycyjnego wątku”. Należy żałować, że recenzent nie wypowiada się wyraźniej w tem miejscu. Wydaje nam się, jakoby ikonografia sztuki nowożytnej różniła się od średniowiecznej z dwóch głównie przyczyn. Pojęcia bowiem o jestestwie sztuki i o roli artysty uległy zasadniczym zmianom w ciągu XIV, XV i XVI w.

1) Sztuka w średniowieczu była drogą mającą prowadzić duszę do Boga, mało ją obchodziła zewnętrzna rzeczywistość obiektywna<sup>2)</sup>. Z początkiem XVI w. powstaje we Włoszech (Giotto) „sztuka nowa”, to znaczy nowy styl, oparty na doświadczeniu zewnętrznym, styl „idealny”, proklamujący wyższą rzeczywistość wyniesioną ponad jednorazową rzeczywistość, nie zaś styl naturalistyczny jak później w Niderlandach. Czyn ten zmienił stanowisko sztuki, zrobił z niej potęgę autonomiczną o wartościach immanentnych, artystycznych<sup>3)</sup>, która w ciągu 250 lat dalszego rozwoju zaznaczała się coraz bardziej.

2) Sztuka potem w nowej erze spirytualistycznej tych wartości wyrzec się już nie mogła. Proces ten jest ściśle związany z rozwojem indywidualizmu. W średniowieczu rzeźbiarz był kamieniarzem, którego imię potomności nawet nie jest znane, a Condivi, biograf Michała Anioła, przeciwstawia żyjącego jeszcze mistrza jako władcę „dell'arte del disegno” władcy chrześcijaństwa, Pawłowi III, jako równemu<sup>4)</sup>.



Z autonomiczną potęgą sztuki odradzający się kościół liczyć się musiał. Sam fakt, że sobór trydencki wydał dekret o zadaniach sztuki religijnej oraz że wyszedł szereg książek komentujących ten dekret<sup>5)</sup>, świadczy o walce między normatywnymi dążeniami kościoła a nabytymi z rozwojem renesansu prawami sztuki i artystów. Wobec takiego stanu rzeczy jest jasne, że ikonografia sztuki po-  
renesansowej nie była i nie mogła być tak unormowana, jak w średniowieczu.

W problemie różnorodności ujęcia tematu przez artystów, którzy swym obrazom nadawali swoistą często treść duchową, leży też zapewne przyczyna, dla której P. Starzyński wypowiada pogląd, że „w sztuce całego okresu kontrreformacji zagadnienie ikonografii jest jaknajściślej związane z formą”. Samo zagadnienie ikonografii nie zdaje mi się być więcej związane z formą, niż w średniowieczu lub jakiegokolwiek innej epoce, problem każdorazowego przedstawienia danego tematu jednak podlega teraz indywidualnemu ujęciu artysty.

Mâle uważając swą książkę o ikonografii po soborze trydenckim za dalszy ciąg swych dzieł o średniowieczu, pomija renesans i zmiany głębokie jakie przyniósł.

Wpływ kościoła na sztukę po renesansie nie mógł już zmienić nowego stanu rzeczy, pomimo że kościół najwyraźniej starał się nawiązywać do tradycji średniowiecznej.

Jest rzeczą jasną, że późniejsza epoka orientacji spirytualistycznej musiała w pewnych punktach nawiązywać do tradycji epoki spirytualistycznej κατ'εξοχήν — do średniowiecza, tak samo jak każda epoka, dążąca do doskonałości formalnej, zwraca się na nowo ku starożytności klasycznej. Lecz renesans nie upodobił się dlatego do epoki Augusta, i barok pomimo wielu podobieństw nie jest kontynuacją średniowiecza<sup>6)</sup>.

Pomimo że większość artystów końca XVI i XVII w. poddawała się chętnie kierownictwu kościoła, pomimo osobistej ich pobożności, którą akcentuje Mâle, rola kościoła ograniczała się wyłącznie do zamówień kościelnych, a sztuka świecka, która w średniowieczu grała rolę drugorzędną, teraz była zupełnie równorzędną z religijną. Np. Tintoretto, jeden z największych artystów jacy kiedykolwiek żyli, zostawił równą ilość dzieł treści religijnej i świeckiej.

Kościół po renesansie nie miał już wpływu na sztukę świecką tak samo, jak nie mógł powstrzymać rozwoju nowoczesnej krytyki i areligijnej nauki. Tu w tym zasadniczym punkcie pragnę podkreślić różnicę ze zdaniem Mâle'a, który mówi, że „kościół znów objął



kierownictwo nad sztuką", ale że par un tacite accord, zgodził się na umieszczenie nagich postaci w scenach mitologicznych.

Mâle też pisze, że żądanie kościoła o nieumieszczanie scen rodzajowych lub innych „nie niezbędnych” akcesorji w obrazach religijnych miało za skutek odłączenie się pejzażu i malarstwa rodzajowego od sztuki religijnej. Wymienia tu Brill'a i Ruysdael'a jako pierwszych pejzażystów. Powodem tego poglądu jest nieuwzględnienie malarstwa niemieckiego. Tam w sto lat wcześniej powstał pejzaż (Altdorfer), było to jednym z najważniejszych objawów usamodzielnienia sztuki na północy.

## II.

Co się zaś tyczy zdania P. Starzyńskiego o manjeryzmie, to całokształtu tego zjawiska nie można zdaje się uważać za artystyczny wyraz przeżyć religijnych. Styl Parmeggianina np. wykazuje bliski związek ze sztuką starożytną i jest zarazem monumentalizacją ruchu i uczuciowości Correggia, trudno więc zgodzić się na wymienienie tego mistrza razem z El Greco. Obrazy religijne Jacopina del Conte, Vasari'ego, Zuccarich, Bronzina służą bardzo często do rozwiązania zadań formalnych<sup>7)</sup>, do potęgowania stylu Michała Anioła. — Co do treści, to pierwiastek literacki bardzo często przeważa nad religijnym, szczególnie jeśli chodzi o grupę florencko-rzymską. Wyrazem tego jest wzrastająca w tym czasie rola alegorji. „Iconologia” Ripy jest właśnie intelektualnym wyrazem dążeń do skojarzenia elementów filozofji starożytnej i mitologji z symbolizmem chrześcijańskim w sztuce. Zgadzaemy się z P. Starzyńskim, gdy się zastrzega przeciw nadmierne mu wyolbrzymianiu wpływu Ripy, nie dlatego jednak, że „wiek XVI pozostawił sztuce wiele podobnych dzieł”. Książki bowiem, które tu wymienia (Cattari, Zuchi), mają treść wyłącznie mitologiczną, wobec czego Mâle nie miał powodu ich uwzględnić. Wydaje nam się raczej, jakoby Mâle, sprowadzając cały alegoryzm w sztuce XVII w. do książki Ripy przeoczył może, że Ripa treści swej książki nie wymyślił, że chodzi tu o compendjum wszystkich wiadomości, jakie epoka z tego zakresu posiadała<sup>8)</sup>.

P. Starzyński cytuje dalej św. Franciszka Salezego jako przykład religijnego subiektywizmu i mówi, że spirytualizm taki był już obcy następne mu pokoleniu Carraccich i Caravaggia. Nie ulega wątpliwości, że z początkiem XVII w. słabnie potrzeba wyrażania w sztuce tego, co nazywamy skrajnym spirytualizmem, jednak pamiętać należy, że oba kierunki były sobie w wielu wypadkach współczesne i wzajemnie się zwalczały. Np. El Greco, Caravaggio i Annibale Carracci umierają wszyscy trzej w roku 1609, a „Philitea”



św. Franciszka Salezego wychodzi w tymże roku. Z takiego przykładu widać, jak skomplikowanym jest proces powstania baroku. *Exercitia spiritualia*, które P. Starzyński wymienia w związku z dążeniami pokolenia 1580 — 1610, powstały już w latach 1523 — 25. Wpływ ich na sztukę objawia się wprawdzie później, pomimo to fakt ich powstania w epoce odrodzenia wydaje nam się ważnym. P. Starzyński mówi dalej o pokoleniu Carraccich i Caravaggia „mocno stojących na gruncie natury”. Rodzina Carraccich z całą szkołą bolońską stworzyła typ religijnego obrazu, sankcjonowanego przez kontrreformację, trwającego po dziś dzień (Mâle) dlatego właśnie, że stworzyli nowy styl „idealny”, oparty w swej formie na klasykach pełni odrodzenia, a dający zarazem wyraz nowej uczuciowości religijnej.

Jeśli zaś chodzi o ikonografię epoki późniejszej, to wystarczy przeczytać u Mâle'a wspaniały opis fresku Pozza w S. Ignazio w Rzymie, aby nie zgodzić się z P. Starzyńskim, gdy mówi że w tym czasie „pojmowanie wątków ideowych nosi piętno powierzchowności i biernego tradycjonalizmu”.

Książka Mâle'a utorowała drogę do wielu niedostępnych dotąd różnorodnych zagadnień naukowych. P. Starzyński krótko omawia możliwości udziału nauki polskiej w tym ruchu i wymienia m. i. projekt systematycznego opracowania ikonografii św. Stanisława Kostki. Wobec dużej roli, jaką w całej sztuce kościelnej XVII w. gra św. Stanisław Kostka, praca taka stanowiłaby ważną część całokształtu prac nad ikonografią baroku.

*Karolina Lanckorońska.*

#### P R Z Y P I S Y:

1. Termin kantowski „transcendentalny” został tu użyty zapewne zamiast „transcendentny”.
2. Por. np. napis, który kazał umieścić w r. 1140 Sugerjusz nad złożonymi drzwiami w S. Denis:

....Portarum quisquis attollere quaeris honorem  
Aurum nec sumptus, operis mirare laborem.  
Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret,  
Clarificet mentes, ut eant per lumina vera  
Ad verum lumen, ubi *Christus* Ianua vera.  
Quale sit intus in his determinat aurea porta.  
*Mens hebes ad verum per materialia surgit*  
Et demersa prius hac visa luce resurgit.  
(Schlosser: Quellenbuch zur Kunstgeschichte.  
Wien 1896, str. 271)



3. Por. *Dvořák*: Idealismus u. Naturalismus in der gotischen Skulptur u. Malerei w tomie zbiorowym p.t. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München 1924, str. 120 n.
4. *Vasari i Conditi*: Le vite di Michelangelo Buonarroti. Ed. Frey. Berlin 1887, str. 2 oraz *Schlosser*: Kunstliteratur. Wien 1924, str. 217.
5. Por. mój artykuł „Paradiso Tintoretta” w *Pracach Sekcji Historji Sztuki i Kultury Tow. Nauk. we Lwowie*, t. II, str. 21.
6. Mowa tu przede wszystkim o Włoszech, gdzie powstał i renesans i barok. W krajach, do których prądy te przybyły z zewnątrz, rzecz ma się inaczej.
7. Świadczy o tem też współczesna literatura o sztuce, *Zuccaro, Lomazzo, Borghini* i inni.
8. Måle często uważa współczesne utwory literackie za źródło natchnienia artysty, a dzieło sztuki potem za ilustrację danego utworu. (Por. *Måle*: L'art religieux du XIII siècle en France. Paris 1925, str. 23, gdzie M. przypisuje dziełom Wincentego z Beauvais rolę ogromną w ikonografji oraz *Dvořák*, loc. cit., str. 105, przyp. 2). Måle też uważa dekret soboru o obrazach za powód, a nie za symptom zmiany w stosunku kościoła do sztuki.

## Z POWODU ARTYKUŁU K. LANCKOROŃSKIEJ „PRZYCZYNNY DO BADAŃ NAD RELIGIJNĄ SZTUKĄ BAROKU”.

### (Uwagi dyskusyjne)

W artykule swym P. Lanckorońska nawiązuje parokrotnie do moich skromnych uwag na temat religijnej sztuki baroku, wypowiedzianych na marginesie dzieła E. Måle'a „L'art religieux après le Concile de Trente” (Paris, 1932), a ogłoszonych w 2 zeszytach I-go rocznika „Biuletynu”. Autorka polemizuje z niektórymi moimi poglądami; uważałam zatem za rzecz wskazaną udzielenie pewnych wyjaśnień z mej strony. Z góry zastrzegam, że odpowiadać będę tylko na konkretne zarzuty, krytyczną ocenę indywidualnych poglądów P. Lanckorońskiej narazie pozostawiając na uboczu.

### I.

Wyraziłem zdanie, że drogi badań nad ikonografią i sztuką religijną czasów nowożytnych muszą być wypracowane w sposób odmienny niż np. w stosunku do sztuki średniowiecznej. P. Lanckorońska nawiązuje do tego ustępu w mym artykule, ubolewając, że nie wypowiadałam się wyraźniej. Szkoda tylko, że jednocześnie autorka przytacza moje słowa w takim skrócie, iż sens ich ulega wypaczeniu. Pozwolę sobie zatem raz jeszcze powtórzyć inkryminowany ustęp w jego pełnem brzmieniu:

„W średniowieczu nieraz już drobne odchylenie od ustalonego, tradycyjnego wątku kryje w sobie całą głębię zasadniczych



różnic duchowych. Natomiast w sztuce czasów nowożytnych właściwe zagadnienie religijnej transcendentalności zawiera się w formie, podczas gdy atrybuty zewnętrzne stanowią jedynie pozór osnuty na kanwie mniej lub więcej tradycyjnego wątku. Stąd też ikonograf czasów nowożytnych musi być przede wszystkim świadom ogólnych przemian stylowych w rytmie następujących po sobie i nawarstwiających się generacji”.

W przeciwieństwie do mego sądu, zdaje się dość jasno wyrażonego, autorka widzi omawianą różnicę pomiędzy średniowieczem a czasami nowożytnymi w tym, że „pojęcia..... o jestestwie sztuki i o roli artysty uległy zasadniczym zmianom w ciągu XIV, XV i XVI w.”. Sądzę, że chyba zachodzi pomiędzy nami jakieś nieporozumienie. W artykule moim nie zajmowałem się zasadniczymi przyczynami tych różnic, które uważam zresztą za ostatecznie znane<sup>1)</sup>, tylko przejawami tego zmienionego stosunku twórców do świata rzeczy i świata fikcji artystycznej. A właśnie zasadniczo zmieniony stosunek do zagadnień formy jest bodajże najuchwytniejszym przejawem tej nowej postawy artystycznej, o ile przez formę rozumieć będziemy wewnętrzną strukturę dzieła sztuki, wynikającą z indywidualnego widzenia danego artysty, dzięki któremu znajduje on swój własny i jedyny sposób powiązania różnych elementów kształtowania w nową, organiczną całość.

W badaniach nad religijnością sztuki nowożytnej zdaniem moim należy wyraźnie rozróżniać trzy pojęcia: ikonografia — sztuka kościelna — sztuka religijna. W średniowieczu pokrywają się one ze sobą niemal całkowicie, natomiast niezawsze tak się dzieje w sztuce czasów nowożytnych. Zagadnienie ikonografii na danym odcinku badań najlepiej byłoby ograniczyć do samej tylko systematyki typów i wątków oraz badania schematów treściowych w znaczeniu literacko-anegdotycznym. Co zaś do badania zagadnień i dzieł sztuki nowożytnej pod kątem wchodzenia ich w zakres naszych dwóch dalszych pojęć — punktem wyjścia dla badacza musi być zawsze nie treść literacko-anegdotyczna, lecz tylko forma, uwarunkowana właściwą danemu artyście odmiennością widzenia i kształtowania. W niej bowiem w sposób najbardziej samodzielny i niezależny wypowiada artysta najistotniejszą treść swoich doznań wewnętrznych. O ile treść w dziedzinie przeżyć religijnych artysty pokrywa się z dążeniami i nakazami Kościoła, wówczas powstaje doskonałe dzieło sztuki kościelnej, którego forma pomimo daleko nieraz idących odchyłeń i urozmaiceń indywidualnych całkowicie jest zgodna z ponad-jednostkową wolą Kościoła (np. Carracci, Sacchi, Maratta, Pietro da Cortona lub Pozzo). W wielu wszakże wypad-



kach wrażliwość artystów wkracza na tory doznań religijnych tak osobistych, kroczy nieraz szlakami tak indywidualnego mistycyzmu, że forma ich dzieł, wyrażająca taką właśnie treść wewnętrzną, nie może znaleźć uznania ze strony oficjalnego Kościoła (np. El Greco, Parmeggianino, Pontormo, Caravaggio, poniekąd i protestancka sztuka Rembrandta). W danym wypadku pojęcia: sztuka religijna i sztuka kościelna — rozchodzą się jak najzupełniej. Tego rodzaju rozróżnień, bądź co bądź zdaje się dość istotnych, w dziele Mâle'a nie znajdujemy. Można by uniknąć wielu nieporozumień, gdyby ostatnie dzieło Mâle'a, zatytułowane „Sztuka religijna...”, nazywało się raczej w sposób lepiej odpowiadający jego istotnej wartości, np. „Ikona religijna katolickiego baroku”, lub ewentualnie „Katolicka sztuka kościelna...”

## II.

Jeśli chodzi o czynnik religijny w sztuce manieryzmu — obok czynnika świeckiego występuje on chyba co najmniej z tą samą potęgą, choć w swych przejawach rzadko kiedy mieści się w ramach oficjalnych dążeń religijności kościelnej. Wystarczy wspomnieć np. dzieło, świadczące o tak wielkiej głębi i mocy nawskroś osobistego przeżycia religijnego, jak Pontorma freski w Certosa di Val d'Ema. Jeśli zaś chodzi o pierwiastek religijny w twórczości Parmeggianina — to przecież jasną jest rzeczą, że nie będziemy go szukać we wcześniejszym poganizująco-mitologicznym okresie, ani też np. w obrazie t. zw. Madonny z różą, który to obraz według pierwotnej koncepcji artysty podobno miał przedstawiać Wenus z Amorkiem. Jedyne dwa prawdziwie religijne obrazy Parmeggianina są to: Madonna del collo lungo w Pal. Pitti oraz Madonna z Św. Stefanem i Św. Janem Chrz. w Galerji Drezdeńskiej<sup>2)</sup>. W szczególności ten ostatni obraz jest jednym z najpotężniejszych dzieł, jakie wydała sztuka religijna wszystkich czasów. Już ten jeden obraz, jako ostatnia konkluzja i artystyczny testament Parmeggianina, całkowicie usprawiedliwia zestawienie z płomienisto-mistycznym malarstwem El Greca. Zestawienie to zawsze będę podtrzymywał w sposób jaknajbardziej stanowczy.

Słusznie podnosi p. Lanckorońska, że proces powstawania baroku jest bardzo skomplikowany; akcentowali to przed nią także i inni bardzo poważni badacze<sup>3)</sup>. Nie wiem jednak dlaczego rok 1609, jako równoczesna data śmierci El Greca, Caravaggia i A. Carracciego oraz wydania „Philothei”, miałby uniemożliwić widzenie w tej ostatniej charakterystycznego wyrazu przeżyć religijnych, właściwych spirytualistycznej epoce manieryzmu. Przecież o przynależności do pewnej generacji nie decyduje data śmierci, a raczej



data urodzin. W wypadkach zaś niezbyt znacznych odchyień czasowych pomiędzy dwiema różnemi, a równoległ. i równocześnie działającemi generacjami — o przynależności do jednej z nich decydować musi wspólnota postawy duchowej. Stąd też zarówno Św. Franciszek Salezy, urodzony w 1567 roku, jak starszy od niego El Greco (ur. 1547) w sensie duchowym należą do jednej generacji, „wcześniejszej”, — podczas gdy Annibale Carracci (ur. 1560) oraz Caravaggio (ur. circa 1560 — 65) należą do drugiej generacji, „późniejszej”, której oblicze duchowe tak trafnie w pracy swej scharakteryzował W. Friedlaender<sup>4)</sup>. Mamy tu bardzo typowy przykład wzajemnego ząbienia się i nawarstwiania dwóch różnych pokoleń równorzędnie występujących<sup>5)</sup>. Nie popełnimy zatem żadnego błędu metodycznego, jeżeli w „Philothei” nadal widzieć będziemy odpowiednik spirytualistycznej sztuki manieryzmu, podobnie jak czynił to M. Dvořák w jednym ze swych znakomitych studjów<sup>6)</sup>.

Autorka wyraża wątpliwość, czy można równocześnie powiedzieć o Carraccim i o Caravaggiu, że obydwaj ci rówieśnicy „mочно stanęli na gruncie natury”. Otóż pomimo wszelkich różnic — niewątpliwie tak. W stosunku do manieryzmu poprzedniego pokolenia sztuka ich była reakcją właśnie w imię oparcia się o naturę. Różnica polega tylko na tem, że jeden z nich (Caravaggio) ukochał naturę żywiołowo, interpretując ją w sposób charakterystyczny, drugi zaś (A. Carracci) interpretował naturę w sposób syntetyczny, za ideał stawiając naturę „poprawioną” na podstawie doskonałych wzorów pełnego renesansu.

Idąc za Weisbachem, uznałem wybitny wpływ, jaki wywarły „Exercitia Spiritualia” Św. Ignacego Lojoli na sztukę pełnego baroku<sup>7)</sup>. Data ich powstania (1523 — 1525) niczego tu nie dowodzi. Nie przesądza ona w niczem momentu, w którym „Exercitia” poczęły rzeczywiście oddziaływać na kształtowanie się wyobraźni artystów i szerokich mas. To zaś stawało się w miarę wzrostu wpływów i zasięgu jezuitów. Fakt, że sztuka kościelna baroku w dobie swej dekadencji i degeneracji wielokrotnie zasłużyć mogła na zarzut powierzchowności i biernego tradycjonalizmu — jest chyba także dość oczywisty. Przytoczony przykład fresku A. Pozza, którego wartość i piękno oceniam narówni z P. Lanckorońską, w niczem nie przeczy mojemu sądowi.

Nie mniej od P. Lanckorońskiej pełen jestem szacunku i podziwu dla ogromu wiedzy i żywotności badawczej E. Mâle’a, który w swej ostatniej książce dał prawdziwie monumentalne dzieło o ikonografii i sztuce kościelnej katolickiego baroku, stwarzając punkt wyjścia dla wielu dalszych pracowników na tem polu. Nie wydaje



mi się jednak, ażeby bezkrytyczne uwielbienie miało być właściwszą formą tego uznania. Przecież wiadomo, że najwięksi nawet uczeni miewają swe uprzedzenia.

*Juljusz Starzyński.*

#### PRZYPISY:

1. Zdaje mi się, że powtórzone i komentowane przez p. Lanckorońską poglądy *M. Dvořáka*, wypowiedziane w jego genialnej pracy „Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei“ są dziś dość powszechnie znane nawet pośród polskich historyków sztuki.
2. Por. *M. Dvořák*: Geschichte der italienischen Kunst. München 1929, t. II, str. 178-183. Por. również *Peusner-Grautoff*: Barockmalerei in den romanischen Ländern. Handbuch der Kunstwissenschaft. Wildpark-Potsdam 1928, tabl. I, str. 51/2.
3. Por. *N. Peusner*: Beiträge zur Stilgeschichte des Früh — und Hochbarock. Repert. f. Kunstwissenschaft, t. 49, str. 225 i nast.
4. *W. Friedlaender*: Der antimanieristische Stil um 1590. Bibliothek Warburg. Vorträge 1928-1929. Leipzig 1930, str. 214-243.
5. Charakterystyczne przykłady nawarstwiania się generacji w tym okresie przytacza *W. Pinder*: Das Problem der Generation. Berlin 1928, zwłaszcza str. 14/15 oraz 24-27.
6. *M. Dvořák*: Über Greco und den Manierismus w zbiorze „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München 1924, str. 271 i nast.
7. *W. Weisbach*: Der Barock als Kunst der Gegenreformation. Berlin 1921, str. 12-14.

#### W KWESTJI SPRAWOZDANIA Z PRACY „RZEŻBA POLSKA OD WIEKU XVIII“.

W Nr. 4 Biuletynu naukowego z czerwca 1933 r. znajduje się na str. 218-221 sprawozdanie z drobnej mojej pracy „Rzeźba polska od wieku XVIII”, podpisane przez pana Macieja Masłowskiego. Mój sprawozdawca sądzi mnie nader surowo: widzi w pracy same wady i braki, nie dostrzega ani jednej zalety.

Zarzut główny dotyczy pominięcia przeze mnie wielu dzieł rzeźby i względnie obszerniejszego omówienia pewnych tylko okazów; na wymienienie tych pominięć w samym tylko I-szym rozdziale, traktującym o rzeźbie osiemnastowiecznej przed Stanisławem Augustem i wybranym jako przykład, poświęca mój krytyk zgorą połowę faktycznej części swego sprawozdania. Szkoda, że przy układaniu tej listy nie zwrócił się do mnie: z podręcznego mego katalogu, który zestawilem ex re tej właśnie pracy, wymieniałbym mu takich pozycyji znacznie więcej; nie byłoby trzeba wy-



szukiwać mozolnie rzeczy tak podrzędnych, jak rzeźby we Frydmanie, pomijając znacznie ważniejsze, jak chociażby grupa lubelska, albo działalność Jana Jerzego Plerscha; wartość konkretna takiego wykazu byłaby jednak o tyle teoretyczna, że wspomniany mój katalog, uwzględniający tylko pozycje o pewnym dla sztuki polskiej znaczeniu, zawiera tych pozycji bezmała 200; ponieważ zaś skromna moja praca, po odliczeniu ilustracji, liczy wszystkiego  $7\frac{1}{2}$  strony tekstu, przeto przy systemie, który mi mój krytyk wskazuje, przypadłoby na każdą stronę około 27 artystów, lub grup dzieł; byłoby to zatem coś w rodzaju rozumowanego katalogu, a nie — zarys rozwoju.

W stosunku do rzeźby w. XIX i XX zarzuca mi mój recenzent liczne inne jeszcze pominięcia. Czegoż tam niema na tej czarnej liście braków i luk! Zapomniałem tedy jakoby o potrzebie powiązania twórczości artystów z życiem artystycznym w kraju; nie zaznaczyłem centrów zagranicznych, skąd czerpali oni swą wiedzę; nie zastanowiłem się nad systemem nauczania rzeźby w szkołach; nie omówiłem powstania towarzystw artystycznych...

Pomijając kwestję, w jaki sposób można było pomieścić to wszystko na przestrzeni skromnych  $7\frac{1}{2}$  stron, które miałem do rozporządzenia na zarys dziejów rzeźby polskiej w przeciągu lat 230, chciałbym tylko zapytać, poco właściwie miałem to uczynić?

Recenzent mój twierdzi, że „pogłębiłoby to znakomicie pracę”; niestety mam co do tego daleko sięgające wątpliwości.

Więc naprzykład: poco miałem wiązać twórczość omawianych przez siebie rzeźbiarzy z życiem artystycznym w kraju, skoro praca moja jest tylko częścią dzieła zbiorowego, obejmującego całość sztuki polskiej? Musiałbym tedy poprostu powtarzać to, co powiedzieli moi współautorzy; nie wiem, czy jest to istotnie środek „znakomitego pogłębiania pracy”.

Drugi przykład: zdaniem mego sprawozdawcy powinienem był „omówić choć pokrótce powstanie placówek nauki rzeźby w kraju — Wydziałów sztuk pięknych przy Uniwersytetach”. Brzmi to nawet przekonywująco; cóż jednakże zrobić, kiedy po „pogłębieniu” własnie okazuje się, że żaden z pięciu profesorów rzeźby przy uniwersytetach, którymi byli: Jelski, Le Brun, Maliński, Riedlinger i Schmelzer, w niczem nie przyczynił się jako pedagog do rozwoju rzeźby polskiej, żaden nie wykształcił ani jednego zdolniejszego ucznia, jedyny bowiem wybitniejszy wychowaniec takiego wydziału sztuk pięknych, Tatarkiewicz, nominalnie uczeń Malińskiego, wobec braku danych pedagogicznych u tego profesora, uczył się właściwie u Brodowskiego, istotne zaś swoje ukształtowanie artystyczne wyniósł z pracowni Thorwaldsena.



Inne zarzuty mają wtlejszy jeszcze fundament. Nie jest więc prawdą, jakobym „poprzestał na ułożeniu materiału w pewnej chronologicznej kolejności”. Prawdą jest natomiast, że układ mojej pracy jest rozumowany, ewolucja rzeźby polskiej przedstawiona w związku ze współczesnym jej ruchem ogólnieuropejskim, artyści połączeni w grupy według kierunków, które reprezentują, następnie zaś scharakteryzowani indywidualnie na tle owych kierunków, bez ścisłego zresztą przestrzegania kolejności chronologicznej tam, gdzie przeskadzała ona temu układowi.

Nie jest również prawdą, jakoby moja ocena niektórych dzieł, w szczególności pomnika Mickiewicza w Warszawie, była „odgłosem dziś już przebrzmiałych polemik dziennikarskich”. Prawdą jest natomiast, że na temat artystycznej strony tego pomnika żadnych wogóle polemik dziennikarskich nie było; sprawa jego wystawienia, jak pisał podówczas Józef Piłsudski, „splatała się tak ściśle z zagadnieniami, bólami i walkami życia bieżącego” za liberalizujących rządów Imeretyńskiego, że polemiki tego rodzaju były wprost nie do pomyslenia. Było to wydarzenie polityczne, a nie artystyczne.

Nie jest prawdą, jakobym „wyczerpawszy ubogie i łatwo dostępne materiały fragmentarycznych poszukiwań, nie pokusił się o wypełnienie chociażby tylko wymownymi znakami zapytania tak licznych luk i braków”. Prawdą jest natomiast, że na przestrzeni XIX-go stulecia istniejące materiały ograniczają się wogóle do 1 (wyraźnie jednego) rzeźbiarza, którym jest Jakób Tatarkiewicz, podczas kiedy praca moja uwzględnia ich około 30, a obszerniej charakteryzuje 12. W stosunku do rzeźby wieku XX ilość podanych przeze mnie charakterystyk jest również wielokrotnie wyższa od istniejących dotychczas opracowań.

*Wacław Husarski.*

## KRONIKA.

**Zjazd Sztokholmski.** Trzynasty międzynarodowy kongres Historji Sztuki odbył się w początku września r. b. w Sztokholmie. Obrady trwały od 4 do 7 września, natomiast wraz z wycieczkami kongres objął całe dwa tygodnie, od 1 do 14 września. Uczestników było przeszło 1100 z 31 państw. Zespół był świetny, w zjeździe wziął udział szereg najwybitniejszych przedstawicieli nauki; w szczególności — poza krajami skandynawskimi reprezentowanymi z natury rzeczy najkompletniej — udział Francji i Niemiec wyróżniał się ilościowo i jakościowo.

Organizacja kongresu zbliżyła się do ideału, jeśli go wręcz nie osiągnęła. Komitet z prof. J. Roosvalem na czele dokazywał cudów. Rozmieszczenie uczestników, organizacja biur, program zebrań, prowadzenie pokazów i wycieczek — wszystko było bez zarzutu. Zjazd miał siedzibę w pałacu parla-



mentu, wygodną i ładną. Rozkład czasu był rozsądny i pomysłowy: każda chwila dnia była wyzyskana. Gościnność była zachwycająca, przyjęcia świetne. Raut w Muzeum Narodowym wśród jego pięknych zbiorów, przyjęcie na zamku królewskim, bal w cudownym nowym ratuszu sztokholmskim, bankiet w słynnej sali palmowej Grand Hotel'u — nie wiadomo, co było najpiękniejsze. Nawet pogoda, która we wrześniu w Szwecji łatwo może zawieść, była jak obstalowana.

Układ zajęć kongresu był zupełnie odmienny, niż poprzedniego, który odbył się w Bruxelli: gdy tam posiedzenia odbywały się naprzemian z wycieczkami, tu posiedzenia zostały skomasowane, a na wycieczki przeznaczono czas przed i po kongresie. Chciano w ten sposób — słusznie — uniknąć rozproszenia uwagi uczestników. Sprzyjał koncentracji także fakt, że Sztokholm, miasto wyjątkowo piękne, zabytków jednak, któreby odciągały historyków sztuki z sali obrad, posiada niewiele. Komitet szwedzki uczynił maximum tego, co było w jego mocy. Uwagi krytyczne nie dotyczą jego działalności, lecz instytucji kongresów jako takich.

Podczas zjazdu połowa każdego dnia była przeznaczona na posiedzenia plenarne, a połowa na sekcyjne. Z plenarnych — choć komitet usiłował zredukować do minimum posiedzenia ceremonjalno-retoryczne — jednak zajęły one całe pierwsze posiedzenie i połowę ostatniego. Nie można jednak mieć o to pretensji: była to okazja do zobaczenia ludzi, a nastrój powitalny i pożegnalny był serdeczny i miły. Pozostałe posiedzenia plenarne miały jeden temat: mianowicie przedstawiciele różnych narodów odpowiadali na pytanie, kiedy w sztuce ich narodu pojawiły się odrębne cechy narodowe. Była tedy mowa o odrębności sztuki francuskiej, niemieckiej, norweskiej, szwedzkiej, portugalskiej, węgierskiej, fińskiej, holenderskiej, ukraińskiej. O odrębności sztuki ukraińskiej mówił członek delegacji polskiej, dr. I. Świencickij, dyrektor Muzeum we Lwowie. O sztuce polskiej miał mówić prof. V. Molé, jednakże na zjazd nie przyjechał; chcąc jednak, aby polski mówca przemówił na plenum, prezydium Zjazdu włączyło jeszcze referat d-ra St. Komornickiego, pierwotnie przeznaczony na jedną z Sekcyj (Geografia artystyczna renesansu włoskiego w Polsce). — Główny temat odczytów plenarnych, choć teoretycznie pociągający, w praktyce zawiódł. Trudno było na temat ten powiedzieć w pół godziny coś ścisłego i porządnego, z natury rzeczy było dużo w tem ogólników i retoryki. A przytem wielka sala, przepełniona na jednych referatach, a nieco pustawa na innych, nie wytwarzała nastroju potrzebnego do śledzenia myśli naukowej. Nie, posiedzenia plenarne nie dały rzetelnej korzyści.

Posiedzenia sekcyjne były pożyteczniejsze. W dwunastu sekcjach odbyło się około 170 referatów. Były następujące sekcje: I. Sztuka Chrześcijańska pierwotna i jej stosunki z sztuką klasyczną i wschodnią; II. Sztuka bloku północnego; III. Sztuka średniowieczna poza Włochami; IV. Sztuka włoska i jej promieniowanie; V. Sztuka XVI i XVII w. poza wpływami Włoch; VI. Sztuka XVIII w.; VII. Sztuka nowoczesna; VIII. Ikonografia; IX. Sztuka ludowa; X. Muzeologia; XI. Sztuki stosowane. XII. Historia i zasady krytyki artystycznej. Jednocześnie tedy odbywało się po kilkanaście referatów w różnych sekcjach; wybór między niemi nieraz i dla niejednego był trudny. Słuchacze czekali tylko kiedy skończy się jeden referat, by biec na inny do innej sekcji. Tembardziej, że wobec zupełnej swobody w zgłaszaniu referatów sekcje obejmowały tematy bardzo różne i bezmała po każdym referacie odbywało się gwałtowne przetasowywanie słuchaczy i, pomimo zabiegów prezydium, niełatwo było utrzymać ład. Myślę, że w summie ten pokaz referatów, na blisko dwie setki tematów,



choć lepszy od posiedzeń plenarnych, też nie bardzo mógł przyczynić się do postępu nauki i porozumienia między uczonymi.

Jeśli plenarne i sekcyjne posiedzenia, nawet najstaranniej zorganizowane, nie prowadzą do celu, to jakież jest wyjście? Może należałoby spróbować jeszcze zebrań sekcyjnych, ale mniej rozdrobnionych i bardziej ograniczonych co do tematu: trzy czy cztery sekcje, a w nich zreferowane kilka tematów, które są dość aktualne i ogólne, aby pociągnąć większą ilość uczestników i doprowadzić do wymiany zdań. Powodzenie, jakim cieszyła się sekcja krytyki artystycznej, zdaje się dawać słuszność temu ujęciu.

Znaczenie referatów zjazdowych polega nie tylko na tem, że są wystuchane, ale na tem też, że są drukowane i przez to utrwalone. Ale i tu sprawa nie wypadła całkowicie pomyślnie. Tom referatów zjazdowych został przez Komitet wydany wzorowo i przed Zjazdem wręczony uczestnikom: zawiera on jednak tylko streszczenia, przeważnie tylko ogólniki, bo niewiele więcej można zmieścić w kilkunastu wierszach. In extenso referaty miały być wydane w „Aktach Kongresu” po zjeździe — jednak okazało się, że koszt ich byłby zbyt wielki i trzeba było tego zaniechać.

Niepodobna wymieniać tu wygłoszonych na zjeździe referatów; kto zechce, znajdzie ich wykaz i streszczenie w owej publikacji zjazdowej („Résumés des communications présentées au Congrès”). Wspomnę tylko o polskich: poza dwoma członkami delegacji polskiej, którzy przemawiali na plenum, trzech inni przedstawili komunikaty w sekcji IV: M. Morelowski „Wpływy niderlandzkie i włoskie w architekturze Wilna”, J. Starzyński „Mecenat Jana III”, W. Tatarkiewicz „Renesans XVII w.” (wszystkie trzy po francusku); komunikaty te wyznaczone były na to samo posiedzenie i zajęły je w całości, tworząc jakby specjalne „posiedzenie polskie”. Poza delegacją polską w zjeździe brał udział jeden tylko Polak: Dr. M. Treter; wygłosił on komunikat na sekcji VII: „Odrębne cechy impresjonizmu polskiego” (po niemiecku). Referaty innych narodów nie poruszały tematów polonistycznych, z wyjątkiem E. Wrangla, prof. uniwersytetu w Lund „O drogach sztuki chrześcijańskiej na zachodzie”. Poza tem względnie najbliższy był temat komunikatu K. H. Clasena, prof. uniwersytetu Królewieckiego „Prusy krzyżackie jako teren sztuki średniowiecznej”.

Sprawami organizacyjnymi i administracyjnymi zajmował się stały międzynarodowy Komitet historyków sztuki, który wielokrotnie obradował podczas zjazdu pod przewodnictwem L. van Puyvelde (Belgia); brali w nim udział P. Vitry (Francja), Sir Eric Maclagan i W. G. Constable (Anglia), A. Gauffin J. Roosval, A. L. Romdahl (Szwecja), W. Vogelsang (Holandia), P. Ganz (Szwajcaria), T. Bodkin (Irlandja), L. Venturi i G. Delogu (Włochy), R. Hamann (Niemcy), B. Nogaro (Watykan), J. Thiis (Norwegja), T. Gerevich (Węgry) i podpisany. Na komitecie uchwalono następny zjazd odbyć w 1936 w Szwajcarii; uchwała ta została aklamowana na pożegnaniem posiedzeniu zjazdu.

Istotną częścią zjazdu były wycieczki. Dużych wycieczek było cztery. Przed zjazdem: wycieczka do Skanji, Lundu i jego okolic, dzielnicy bogatej w zabytki romańskie. Po zjeździe: trzy wycieczki, każda trzydniowa, dokoła jeziora Mälaren, do Gottlandji i do Ostrogocji. Wycieczka dokoła Mälaren, najbardziej urozmaicona, zebrała też największą liczbę uczestników; obejmowała zamki renesansowe w Gripsholm i Uppsali, barokowe w Skokloster i Tidö, gotyckie kościoły w Uppsali, Vösterås i Strängnäs, szereg kościołów wiejskich z średniowiecznymi malowidłami ściennymi i ogromną ilość flamandzkich ołtarzy, nieraz po kilka w jednym kościele. Tu na wycieczce ożywiły się dopiero



temperamenty naukowe, wyszły najaw zainteresowania. Przy piękniejszych ołtarzach antwerpskich nie było wprost końca badaniom, poszukiwaniom, dyskusjom, fotografowaniom, tak, że kunsztowny program wycieczki był nieraz narażony na szwank. To była najistotniejsza część zjazdu — wraz z kontaktem osobistym z kolegami zagranicznymi, do jakiego dały okazję zebrania towarzyskie i „Kuluary“ zjazdu. Toteż paradoksalna koncepcja zjazdu bez posiedzeń naukowych, bez odczytów i komunikatów — wcale nie jest absurdalna.

Wycieczka dokoła Mälaren, podobnie jak i inne i jak sam pobyt w Sztokholmie, była wielokrotnie pouczająca dla historyka sztuki polskiej. Skokloster ma, jak wiadomo, pośród swych bardzo licznych i różnorodnych kolekcji, wiele pamiątek polskich, podobnie jak stołeczny Nordiska Museet. W szwedzkiej architekturze i rzeźbie grobowcowej niejedną jest łącznik i analogia z Polską — nietylko w kaplicy Jagiellonki w Uppsali. Szwedzcy uczeni zwrócili na łączniki z Polską uwagę: prof. Wrangel z Lundu bada je we wczesnem romańskim średniowieczu, prof. Hahr z Uppsali w dobie odrodzenia. Zetknięcie z Polakami na zjeździe pobudziło w tym kierunku również zainteresowania przewodniczącego zjazdu, prof. Roosvala z Sztokholmu, który bezpośrednio po zjeździe przybył do Polski dla zwiedzenia jej zabytków.

*Władysław Tatarkiewicz.*

**Historja Sztuki na VII Międzynarodowym Zjeździe Nauk Historycznych w Warszawie.** Jedną z sekcji VII Międzynarodowego Zjazdu Historyków, jaki odbył się w dn. 21 — 27 sierpnia r. b. w Warszawie, poświęcona była historii sztuki. Zapowiedziano szereg interesujących referatów w znacznej mierze nawiązujących do terenu, na jakim kongres miał się odbyć. Że jednak jest to teren tak mało naogół znany i tak niewiele w tej dziedzinie dotąd eksploatowany w zakresie związków kulturalnych z innemi krajami — z konieczności tematy te były raczej przyczynkami i to głównie o charakterze ikonografji.

Ze zgłoszonych poprzednio i opublikowanych już w streszczeniu referatów kilka nie mogło się odbyć wskutek nieprzybycia prelegentów. Wobec tego referaty podzielone już w pewne grupy przetasowano poniekąd na nowo, zamykając je w programie trzech posiedzeń sekcji, obradującej dopiero pod koniec Zjazdu w dn. 25 i 26 sierpnia.

Pierwsze posiedzenie zagał prof. Wł. Tatarkiewicz, zapraszając na przewodniczących: prof. A. Grabar'a (Strassbourg), prof. N. Okunev'a (Prah), dyr. L. Reau (Paryż), prof. L. van Puyvelde (Bruksela).

Na trzech posiedzeniach Sekcji wygłoszono 11 referatów. Tematy były tak dowolne, że trudno je nawet powiązać w grupy. Wyrażną jednak tendencją szeregu prelegentów było nawiązanie do tła Zjazdu przez potraktowanie szersze związków kulturalnych w dziedzinie sztuki na Wschodzie Europy (Grabar, Réau, Świencickij), bądź też przez przedstawienie tematów ikonograficznych z Polską się wiążących (Dépréaux, Gerola). Żałować należy, że wskutek niezmiernie nikłego udziału w Zjeździe polskich historyków sztuki — zwłaszcza referaty o ogólniejszych zagadnieniach przeszły bez wrażenia, nie wywołując dyskusji.

Takim był np. odczyt A. Grabar'a: „Rapports artistiques entre les peuples de l'Est Européen“. Bardziej lokalne miały znaczenie referaty: G. Chierici — „L'Arte longobarda nell' Italia meridionale“, C. Petranu — „Der Anteil der drei Nationen Siebenburgens an der Angestaltung seines Kunstcharakters“. Ujemnym przykładem wybierania tematów na Zjazd był odczyt b. drobniawo opracowany A. v. Loehr'a: „Der Wandel des Münzbildes der Oesterreichischen Du-



katy", stanowiący przyczynek numizmatyczno - archeologiczny. Wielokrotnie już na rozmaitych kongresach była poruszana sprawa niewłaściwości wygłaszania drobnych przyczynków o tak wąskim zakresie zainteresowań, że nie mogą szerszego mieć oddźwięku. Natomiast zagadnienie szerzej potraktowane zazwyczaj dyskusję zdoła wywołać.

Do ciekawych referatów należał odczyt H. Jantzen'a o sztuce ottońskiej, analizujący jej źródła, zakres terytorjalny i czas trwania. Żywszą też wywołał dyskusję.

Sprawy ikonograficzne od pewnego czasu z większym naciskiem traktowane, specjalnie na kongresie nauk historycznych miały swoje znaczenie. Z dziedziny tej wygłoszono trzy referaty: J. Alazard, prof. Uniw. w Algierze mówił o kolekcjach portretów we Włoszech i we Francji w XVI w.; dwa inne odczyty tem więcej zasługują na podkreślenie, że dotyczyły osób polskich. G. Gerola (Trydent) przedstawił włoskie materiały do ikonografii królów polskich, A. Dépreaux (Paryż) zajął się ikonografią francuską popularnej postaci ks. Józefa Poniatowskiego. (Trzeci odczyt pokrewny — o ikonografii historycznej Stanisława Leszczyńskiego nie odbył się z powodu nieprzybycia prelegenta). Mijamy nadzieję, że tak ciekawe dla nas materiały, na obcym terenie zebrane, ukażą się kiedyś w wydawnictwie.

Naskutek dyrektyw, pochodzących z Komitetu Organizacyjnego Zjazdu, w celu pozostawienia szerszych możliwości wystąpieniom cudzoziemców, ilość referatów polskich ograniczono do trzech. Nieszczęśliwy zbieg okoliczności sprawił, że polscy prelegenci zamiejscowi (K. Lanckorońska i S. Komornicki) przybyć nie mogli, ostatecznie odbył się tylko jeden referat polski z zakresu archeologii klasycznej (K. Michałowski).

Na specjalne podkreślenie zasługuje ciekawy referat L. v. Puyvelde, dyrektora Królewskich Muzeów Sztuk Pięknych w Brukseli, o nauczaniu historii sztuki. Zreferowawszy wyniki ankiety przeprowadzonej w różnych krajach na temat organizacji studiów historii sztuki na uniwersytetach, prelegent w rzeczowych i na znajomości stosunków opartych wywodach uzasadniał potrzebę zorganizowania nauczania historii sztuki w uniwersytetach, względnie wprowadzenia studjum historii sztuki do całokształtu przedmiotów humanistycznych tam, gdzie wykładów specjalnych z tego zakresu niema. W szkolnictwie średnim zaledwie w czterech krajach (Belgia, Francja, Włochy i Niemcy) nauczanie historii sztuki jest pomieszczone w programie. Poddając krytyce sposoby nauczania historii sztuki przy nauce rysunku lub historii — prelegent kładł silny nacisk na konieczność wprowadzenia nauczania regularnego, a nie okolicznościowego. Do wykonywania tego programu uważał za powołanych jedynie ludzi z doktoratami z zakresu historii sztuki. Wobec ograniczonej liczby katedr na uniwersytetach oraz personelu naukowego w Muzeach rozwiąże to w znacznym stopniu i w pożądanym kierunku aktualną dziś sprawę zatrudnienia naukowo przygotowanych fachowców.

Na ciekawym referacie, który kilkakrotnie poruszał i stosunki w Polsce i żywą obudził dyskusję, niestety nie było ani jednego profesora historii sztuki z żadnego polskiego uniwersytetu.

Wspomnieć jeszcze należy, że poza obradami Sekcji i posiedzeniami poświęconymi różnym specjalnym zagadnieniom, odbywały się obrady Międzynarodowej Komisji Ikonograficznej, będącej organem Międzynarodowego Komitetu Nauk Historycznych, a utworzonej w r. 1928 w wyniku Kongresu Historycznego w Oslo. Tematem obrad było ustalenie schematu dla opisywania



portretów. Przedstawicielem Polski w łonie Komisji jest docent Uniw. J. K. we Lwowie — dr. M. Gębarowicz.

Kilka słów należy jeszcze powiedzieć o organizacji Sekcji. Niestety, z niewytłomaczonych bliżej powodów Prezydium Sekcji, rezydujące we Lwowie, i Komitet Organizacyjny Zjazdu w Warszawie nie zachowały należytego kontaktu w okresie prac przygotowawczych. Skutkiem tego nastąpiły różne niedociągnięcia i przeoczenia, rezygnacja z udziału w Zjeździe różnych środowisk prowincjonalnych i t. d. W czasie samego Zjazdu Sekretarz Generalny Sekcji, Dr. M. Gębarowicz robił co mógł, by luki te załatać, dużym wysiłkiem i nakładem energii starając się ożywić dyskusję, zajmował się nawet techniczną stroną funkcjonowania Sekcji, wymagającej dla swych prac aparatu projekcyjnego — ale wszystko to było już spóźnione i niezupełnie mogło sytuację uratować.

Z powodu wakacyj Zakład Historji Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego i Zakład Architektury Polskiej i Historji Sztuki Politechniki Warszawskiej były zamknięte. Gdy jednak zorientowano się w zainteresowaniach uczestników Zjazdu — historyków sztuki, Zakład Architektury Polskiej, mimo przeprowadzanego właśnie remontu, na ostatnie dwa dni Zjazdu nie tylko udostępnił swe zbiory, ale i urządził pokaz ważniejszych prac i wyników działalności Zakładu. Szkoda, że już tylko niewielu członków Kongresu pokaz ten zdołało obejrzeć.

Kongres odbywający się w Polsce, ściągając tak liczne rzesze naukowców z wielu pokrewnych sobie dziedzin wiedzy, dawał możność nie tylko, jak każdy kongres, nawiązania osobistego kontaktu z pracownikami naukowymi tego samego zakresu, ale jednocześnie był znakomitą okazją dla zapoznania cudzoziemców z zabytkami sztuki i kultury polskimi, Zrozumiała to Biblioteka Narodowa, uwydatniając w specjalnie ze zbiorów swoich zorganizowanej wystawie te materiały, jakie dla historii kultury polskiej oraz stosunku Polski do innych krajów mogły mieć znaczenie. Nie docenili jednak tej okazji profesorowie-historicy sztuki, których nieobecność na Zjeździe przykre budziła zdziwienie. Rolę ich spełnili poniekąd ci, którzy nie tylko starali się być gościnnymi gospodarzami, ale i rzeczowymi informatorami o zabytkach w Polsce i pracach nad historją sztuki prowadzonych. W większym stopniu dotyczy to jednak tych, którzy nie ograniczając się do oprowadzania czy informowania na miejscu w Warszawie, nie szczędzili czasu, trudu i kosztów, by niezależnie od oficjalnych wycieczek pokazać ważniejsze na terenie całej Polski zabytki, objaśnić ich rolę i znaczenie. Pozytywnym rezultatem takiego umiejętnego i fachowego dopomożenia do poznania materiału polskiego będą wykłady z zakresu sztuki w Polsce na uniwersytetach w Strasburgu i w Pradze, zapowiedziane przez dwóch uczestników Kongresu, którym materiału do takich wykładów dostarczyć miano, zapoznając ich z ważniejszymi zabytkami i wynikami badań nad historją sztuki w Polsce.

S. M. S.

**IX Zjazd delegatów Związku Muzeów w Polsce.** W dniu 24-26 września r. b. odbył się w Poznaniu IX Zjazd delegatów Związku Muzeów w Polsce. W zjeździe wzięło udział 43 delegatów, reprezentujących 37 instytucyj. Odbyły się 3 posiedzenia plenarne i jedno Sekcji Muzeów Regionalnych. W ostatniemu posiedzeniu plenarnem wzięli udział również członkowie obradującego jednocześnie w Poznaniu Zjazdu Konserwatorów.

Tematem obrad Zjazdu były zarówno sprawy organizacyjne, jak i zagadnienia konserwatorskie. Jedną z żywotniejszych była sprawa muzeów Regionalnych, przedstawiona w znakomitym referacie przez prof. Wł. Antoniewicza



na posiedzeniu Sekcji. Podając program racjonalnego układu sieci muzeów regionalnych, prof. Antoniewicz przedstawił sporządzoną przez siebie ciekawą mapę podziału terytoriów działania muzeów regionalnych, do której materiału dostarczyły odpowiedzi rozesłanej w sprawie muzeów regionalnych ankiety. — Ożywiona dyskusja na posiedzeniu sekcji przyniosła w wyniku 16 wniosków, przeważnie o charakterze postulatów, przekazanych następnie przez plenarne zebranie Zjazdu Zarządowi Związku do dalszego opracowania i ewent. wprowadzenia w życie. Wspomnimy tu tylko o kilku najważniejszych: 1) Stworzenie poradni w oficjalnym organie Związku (Pamiętnik Muzealny). 2) Kreowanie przy Ministerstwie W.R. i O.P. a doraźnie przy Związku Muzeów inspektora muzealnego dla Muzeów regionalnych. 3) Wystąpienie do Min. W. R. i O. P. o utworzenie dwóch stypendjów rocznych celem kształcenia kustoszów muzeów regionalnych. W sprawie zorganizowania pomocy finansowej oraz fachowej współpracy na terenie muzeów — w ciężkim okresie obecnym — uchwalono poczynić odpowiednie kroki w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych, nawiązać kontakt z Kuratorjami Szkołnemi oraz kontakt Muzeów regionalnych między sobą. Poza tem uznano za pożądane zorganizowanie samopomocy Związku Muzeów w Polsce dla subwencjonowania poszczególnych muzeów w razie niezbędnej potrzeby. Wreszcie wypowiedziano się za skasowaniem zbyt małych muzeów powiatowych i włączeniem ich zbiorów do większych jednostek muzealnych na tym terenie.

Ponieważ poruszana na Zejeździe już nie po raz pierwszy sprawa kursów dokształcających dla muzeologów nie przedstawia się realnie, przeto przyjęto wniosek o wprowadzenie wykładów z zakresu muzeologii na jednym z uniwersytetów.

Z troski o fachowe kwalifikacje pracowników muzealnych wypłynął wniosek o zebranie statystyki (drogą ankiety), dotyczącej fachowego wykształcenia personelu w muzeach związkowych — oraz dezyderat, by przyjmowano do muzeów historyczno-artystycznych młodych historyków sztuki, kończących uniwersytety.

Większą dyskusję wywołała sprawa różnorodności muzeów, wchodzących w skład związku i konieczność wprowadzenia do Związku i muzeów przyrodniczych. — Proponowano utworzenie 4 sekcji w łonie Związku: 1) Muzeów historyczno-artystycznych, 2) etnograficzno-archeologicznych, 3) technicznych, przyrodniczych i społecznych, 4) regionalnych. Uznając to za przedwczesne wobec braku dotąd akcesu ze strony muzeów przyrodniczych, konkretnie przyjęto tylko wniosek o utworzenie sekcji Muzeów Technicznych.

Na plenarnych posiedzeniach Zjazdu wygłoszono referaty następujące: dr. Janina Krajewska — „Plan i organizacja Muzeum Etnograficznego w Gdyni“, dr. Alfred Lauterbach — „Stosunek muzeów do zabytków ruchomych, w szczególności średniowiecznych“, inż. Kaz. Osiński — „O estetycznym, higienicznym i systematycznym urządzeniu muzeów“, dr. Stanisława Sawicka — „Sprawa potrzeb konserwacji rycin i rysunków w Polsce“, dr. Ilarjon Swiencickij — „O restauracji malowideł temperowych w Ukraińskim Muzeum Narodowym we Lwowie“. — Wreszcie dyrektor Muzeum Wielkopolskiego, które użyczyło gościny w swym gmachu na obrady Zjazdu, dr. Nikodem Pajzderski, przedstawił szereg odrestaurowanych obrazów i rzeźb średniowiecznych, wystawionych w salach Muzeum Wielkopolskiego.

Z uchwał Zjazdu wymienić należy przyjęty przez aklamację wniosek o stworzeniu w Gdyni Polskiego Muzeum Morskiego, o poczynienie odpowiednich kroków w celu stworzenia jednej centralnej pracowni konserwator-



sko-restauratorskiej dla rycin i rysunków, możliwie w oparciu o istniejącą już podobną pracownię dla opraw, rękopisów i starych druków przy Bibliotece Narodowej w Warszawie. Z ogólnych wniosków zjazdowych można jeszcze wymienić wyrażenie uznania ks. Sanguszcze za restaurację zamku w Podhorcach oraz przesłanie do Nordiska Museet na ręce prof. Lindbloma wyrazów hołdu dla pamięci Artura Hazelius'a, założyciela Muzeum Skansenowskiego.

Przez aklamację przyjęto ponownie ten sam Zarząd, kooptując doń jeszcze dyr. N. Pajzderskiego.

Wobec żywotności spraw rozpatrywanych na Zjeździe przez Sekcję Muzeów Regjonalnych postanowiono w r. p. odbyć osobny zjazd sekcji, mianowicie na wiosnę na zaproszenie Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej w Przemyśle, z okazji 25-lecia istnienia tego Muzeum. Zjazd ogólny delegatów całego Związku, grupującego dziś 27 jednostek muzealnych, ma się odbyć w czerwcu r. p. w Wilnie.

Na zakończenie Zjazdu odbyła się wycieczka do Kórnik i Rogalina.

S. M. S.

## KRONIKA UNIWERSYTECKA I POLITECHNICZNA ZA ROK AKAD. 1932/33.

**KRAKÓW.** Doktoraty: ks. Piotr Śledziwski na podstawie pracy — O tak zwanej infule św. Stanisława w skarbcu katedry krakowskiej na Wawelu; Anna Misiąg-Bocheńska — Rzeźba gotycka polska epoki przedstwowoszwowskiej; Marja Irena Szeliowska — Ornamentyka etruska epoki archaicznej; Krystyna Sinkówna — Santi Gucci Fiorentino i jego szkoła. Magisterjum: Pelagja Potocka — Gogol a malarstwo rosyjskie XIX w.

**ŁWÓW.** Politechnika. Doktorat: Marjan Osiński: — Zamek w Żółkwi.

Uniwersytet. Doktorat: Marjan Minich — Andrzej Grabowski. Życie i twórczość; Michał Dragana — Ukraińskie cerkwie drewniane. Geneza i rozwój.

**WARSZAWA.** Politechnika. Habilitacja: dr. Lech Niemojewski na podstawie pracy — Konstruktywizm w architekturze.

## INWENTARYZACJA ZABYTKÓW STAROŻYTNEGO WSCHODU W POLSCE.

Dr. Stefan Przeworski, docent Uniwersytetu w Warszawie (Marszałkowska 68, m. 14, tel. 8-55-96), kontynuując inwentaryzację i publikację zabytków starożytnego wschodu (Azja Mniejsza, Armenja, Kaukaz, Iran, Persja, Afganistan, Mezopotamja, Sumer, Babilonia, Asyrja, Syryja, Fenicja, Palestyna, Arabia) w zbiorach polskich, zwraca się za pośrednictwem Redakcji z uprzejmą prośbą do zarządów muzeów publicznych oraz do właścicieli kolekcji prywatnych o łaskawe zakomunikowanie mu danych o przedmiotach z powyższego zakresu, będących w ich posiadaniu. Ze względu na trudności zebrania rozproszonych okazów oraz znaczenie ich dla przedsięwziętej pracy, pożądane są możliwie wyczerpujące informacje,



## Ś. P. KAROL LANCKOROŃSKI.

(Wspomnienie pośmiertne).

Latem b. r. zgaśł ś. p. Karol hr. Lanckoroński dr. fil. honoris causa Uniwersytetów w Krakowie i Berlinie. Liczne wspomnienia pośmiertne zgodnie podniosły niepospolite zalety serca i umysłu Zmarłego. Społeczeństwo polskie utraciło w Nim jednego ze swych najgodniejszych przedstawicieli w Wiedniu, zaś nauka polska nieprzeciętnej miary historyka sztuki późno-antycznej i średniowiecznej, oraz wytrwałego pomnożyciela swych wspaniałych zbiorów artystycznych. Studja nad zabytkami miast Pamfilji i Pizydji, podjęte wraz z Petersenem, Niemannem i Sokołowskim w r. 1884, później zaś badania średniowiecznej katedry a Akwileji (1905.) zjednały Mu zasłużony rozgłos. Rozległy pałac przy Jacquingasse mieścił zbiory, których niezwykła w naszych warunkach kolekcjonerskich wartość znalazła plastyczną ocenę w r. 1918 w formie zbiorowej publikacji z artykułami W. Bode'go i M. Dvořák'a na czele; zaś 60-ą rocznicę jego urodzin przypomniał specjalny medal pamiątkowy z wymownym napisem: „praeclarus fautor litterarum et artium”.

Widownią społecznej działalności ś. p. Karola Lanckorońskiego był przede wszystkim umiłowany przez Niego Zamek Wawelski, którego mury ochronił przed zagrażającą mu pseudo-gotycką restauracją. W katedrze Wawelskiej ufundował grobowiec Jadwigi, dłuta Madeyskiego, roztaczał opiekę nad artystami polskimi w Wiedniu, legował poważny dar w postaci archiwum fotograficznego dla Rzymskiej Stacji Polskiej Akademji Umiejętności. Przed wojną brał ś. p. Zmarły wydatny udział w polskim życiu politycznem na terenie Austrii, jako członek Izby wyższej i Koła Polskiego. Niestrudzonym Jego zabiegom zawdzięczało ówczesne życie polskie dopływ znaczniejszych funduszy na cele kulturalne Narodu. Obywatelskie te zasługi ocenił w pełni Rząd odrodzonej Rzeczypospolitej, odznaczając ś. p. Zmarłego wielką wstęgą orderu „Polonia Restituta”.

Odszedł człowiek niepospolity i dobrze zasłużony. Jego przyjaciele wiedeńscy, znający Go najbliżej, odczuli tę śmierć jako zgon „ostatniego Humanisty”.





Table de matières.

I. Compte-rendu des travaux d'investigation de l'Institut de l'Architecture Polonaise et de l'Histoire de l'Art de l'École Polytechnique à Varsovie (été 1933)	p. 91
Z. Dmochowski — Compte-rendu des travaux (prises de levées et inventarisation) entrepris dans le district de Stolin	93
II. J. Starzyński — Les desseins de Canaletto au Musée National de Varsovie	99
A. Misiąg-Bocheńska — Un tryptique de 1477 dans l'église paroissiale de Węclawice près Cracovie	111
W. Kieszkowski — Les tombeaux à Chroberz et leur auteur présumé Jean Michałowicz d'Urzędów	120
M. Walicki — Un exemple disparu des influences italiennes dans la sculpture polonaise en bois du XVI-e s.	133
J. Orańska — Apports à l'histoire de la peinture en Pologne au XVIII-e s.	137
J. Sienkiewicz — La peinture polonaise du XIX-e et du XX-e s. (suite du compte-rendu critique de l'ouvrage de M-me S. Zahorska: L'Histoire de la peinture polonaise. Publication collective „Wiedza o Polsce“, Warszawa 1932)	143
M. Walicki — En marge des études de l'art silésien	150
K. Lanckorońska — Apports aux études de l'art religieux baroque	154
J. Starzyński — A propos de l'article de M-lle K. Lanckorońska: „Apports aux études de l'art religieux baroque“	158
W. Husarski A propos du compte-rendu critique de l'ouvrage „Sculpture polonaise du XVIII - XX s.“	162
Chronique	164

COMITÉ DE RÉDACTION: prof. dr Oskar Sosnowski, Witold Kieszkowski phil. mg., ing. arch. Franciszek Piaścik, dr Juljusz Starzyński, dr Michał Walicki, ing. arch. Jan Zachwatowicz.

RÉDACTEUR — Witold Kieszkowski phil. mg.

CORRESPONDANTS PERMANENTS: dr Gwido Chmarzyński (Toruń), L'abbé dr Szczesny Dettloff, prof. à l'Université de Poznań (Poznań), dr Tadeusz Dobrowolski (Katowice), dr Józef Dutkiewicz (Łuck), dr Zbigniew Hornung (Lwów), dr Karolina Lanckorońska (Roma), dr Stanisław Lorentz (Wilno), dr Ksawery Piwocki (Lublin).

Adresse de la Rédaction et de l'Administration — Varsovie, 55 rue Koszykowa.

Prix d'abonnement: en Pologne — un an 8 Zł., 6 mois 4 Zł., 2-e numéro 3.— Zł. Étranger — un an 10 Zł., 6 mois 5 Zł., 2-e numéro 4.— Zł.



**Wydawnictwa Zakładu Architektury Polskiej i Historji Sztuki  
Polit. Warsz.**

Studja do dziejów sztuki w Polsce, t. I. Warszawa 1929. Str. 122+2  
pl. barwne+9 tabl.+137 rycin w tekście. Cena zł. 20.

Studja do dziejów sztuki w Polsce, t. II. Varsoviana 1. Warsza-  
wa 1930. Str. 100 + 26 pl. barwnych + 2 tabl. + 49 rycin  
w tekście. Cena zł. 40.

Studja do dziejów sztuki w Polsce, t. III. Warszawa 1930. Str. 136+4  
pl. barwne+24 tabl.+137 rycin w tekście. Cena zł. 30.

Studja do dziejów sztuki w Polsce, t. IV, zesz. I. Warszawa 1931.  
Str. 100+6 tabl.+27 rycin w tekście. Cena zł. 10.

Studja do dziejów sztuki w Polsce, t. IV, zesz. 2 (w druku).

Studja do dziejów sztuki w Polsce, t. V. Varsoviana 2 (w druku).

L. Niemojewski: Wnętrza architektoniczne pałaców Stanisławow-  
skich (Biblioteka Zakł. Arch. Pol. i Hist. Sztuki, t. I.). War-  
szawa 1927. Str. 71+LXXVIII tabl.+19 rycin w tekście. Cena  
zł. 20.

Plany przeglądowe miast polskich, serja pierwsza. Zebrał i przy-  
gotował do druku arch. Adam Kuncewicz (Biblioteka Zakł.  
Arch. Pol. i Hist. Sztuki, t. II). Warszawa 1929. Str. 33+100  
planów. Cena zł. 24.

M. Walicki: Sprawa inwentaryzacji zabytków w dobie Królestwa  
Kongresowego (1827 — 1862) (Biblioteka Zakł. Arch. Pol. i Hist.  
Sztuki, t. III.). Warszawa 1931. Str. 224+10 tabl.+48 plansz  
rotogr.+1 mapa. Cena zł. 25.

**SKŁAD GŁÓWNY W KASIE IMIENIA MIANOWSKIEGO  
W WARSZAWIE**

J. Starzyński i M. Walicki: Malarstwo monumentalne w Pol-  
sce średniowiecznej (Wydawnictw popularno naukowych t. I.)  
Warszawa 1929. Str. 54+29 tablic (w tem 4 barwne). Cena zł. 5.

J. Starzyński i M. Walicki: Rzeźba architektoniczna w Polsce  
wieków średnich (Wydawnictw popularno-naukowych t. II).  
Warszawa 1931. Str. 42+40 tabl. Cena zł. 5.

**SKŁAD GŁÓWNY W DOMU KSIĄŻKI POLSKIEJ W WARSZAWIE**