

II. 483. P

BIULETYN

HISTORII SZTUKI I KULTURY

KWARTALNIK WYDAWANY
PRZEZ ZAKŁAD ARCHITEKTURY
POLSKIEJ I HISTORII SZTUKI
POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ



LUTY 1937

WARSZAWA

R. V. Nr. 1

Z ZASIŁKIEM FUNDUSZU KULTURY NARODOWEJ

Biuletyn Historii Sztuki i Kultury
Kwartalnik wydawany przez Zakład Architektury Polskiej
i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej.

Luty 1937

R. V. Nr. 1.

Spis rzeczy

| | |
|---|--------|
| Od Redakcji | Str. 1 |
| Józef Dutkiewicz — O metodę badań historii sztuki polskiej | " 3 |
| C. Filipowicz-Osieczkowska — L'Authenticité du calice d'Antioche et les sources de l'art chrétien primitif | " 12 |
| Michał Walicki — Pierwotny wygląd portalu czerwńskiego opactwa | " 28 |
| Juliusz Starzyński — Ze studiów nad malarstwem polskim XVII wieku. Stygmatyzacja z kościoła franciszkanów w Warszawie | " 51 |
| Pauls Kundzinš — Einiges über die Dachkonstruktion bei lettischen Volks- bauten | " 69 |
| Jerzy Żukowski — Ze studiów nad huculskim budownictwem drzewnym | " 84 |
| Recenzje | " 92 |
| Kronika | " 96 |
| Sprawozdanie z działalności Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej w roku akad. 1935-36 | " 103 |

KOMITET REDAKCYJNY: Prof. dr. Oskar Sosnowski, inż. arch. dr.
Franciszek Piaścik, doc. dr. Juliusz Starzyński, doc. dr. Michał
Walicki, inż. arch. dr. Jan Zachwatowicz.

REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY: doc. dr. Juliusz Starzyński.

STALI KORESPONDENCI: ks. prof. dr. Szczepny Dettloff (Poznań),
dr. Tadeusz Dobrowolski (Katowice), dr. Józef Dutkiewicz
(Lublin), dr. Karol Estreicher (Kraków), dr. Zbigniew Hornung
(Lwów), dr. Ksawery Piwocki (Wilno), mg Zbigniew Rewski (Łuck)

Redakcja i Administracja: Warszawa, Koszykowa 55, tel.
8-51-08. Konto czekowe w P. K. O. 30.711.
Prenumerata w kraju — rocznie Zł 10; zagranicą — rocznie Zł 12.
Cena numeru w kraju — Zł 3, zagranicą — Zł 4.

B I U L E T Y N HISTORII SZTUKI I KULTURY

KWARTALNIK WYDAWANY PRZEZ ZAKŁAD ARCHITEKTURY
POLSKIEJ I HISTORII SZTUKI POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ

LUTY 1937

WARSZAWA

R. V. Nr. 1

Od Redakcji

Obecnym numerem rozpoczynamy piąty rok wydawnictwa. W ciągu tych czterech lat, które mamy za sobą — Biuletyn, początkowo pojęty przede wszystkim jako organ sprawozdawczy Zakładu, stał się jedynym w Polsce regularnie się ukazującym czasopismem w zakresie historii sztuki. Temu stanowi rzeczy dajemy obecnie wyraz, przystosowując doń układ i szatę graficzną pisma.

Odtąd pismo dzielić się będzie na dwie zasadnicze części: artykuły i kronikę ruchu naukowego jak najszerzej pojętą. Zniesiony natomiast zostaje dotychczasowy dział I, poświęcony w całości i wyłącznie działalności Zakładu, którego prace znajdą dostateczny wyraz w formie artykułów lub sprawozdań w kronice.

Przyrzekamy naszym Czytelnikom, że nadal, jak i dotychczas, starać się będziemy o podnoszenie poziomu pisma przez wzbogacanie jego treści i zawartości. Z natury rzeczy mając uwagę najmocniej zwróconą na sprawy



polskie, troszczyć będziemy się również o istotny kontakt z nauką europejską w tym rozległym zakresie, do którego uprawnia nas i zobowiązuje tytuł »Biuletynu Historii Sztuki i Kultury«.

Zwiększając obecnie format i objętość pisma oraz ulepszając stronę ilustracyjną, zmuszeni jesteśmy jednocześnie do nieznaczного podniesienia kosztów prenumeraty. Dołączamy natomiast bezpłatnie, jako premię dla stałych prenumeratorów Biuletynu, wydany ostatnio VI tom Biblioteki Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej.

Wierzymy, że usiłowania nasze znajdą poparcie ze strony dotychczasowych Współpracowników, Prenumeratorów i Czytelników Biuletynu, w których pragniemy widzieć naszych Przyjaciół.

K o m i t e t R e d a k c y j n y

II. 483.P.

JÓZEF DUTKIEWICZ (LUBLIN)

O METODĘ BADAŃ HISTORII SZTUKI POLSKIEJ*)

Wstęp

Będąc zdania, że praca historyka sztuki w Polsce wymaga innych metod badania i innego nastawienia, niż praca jego kolegi w krajach, gdzie nauka ta poszczycić się może znacznym awansem, zestawiam w krótkości szereg uwag, jakie się nasunęły przy obserwacji niecoświeższych dotąd problemów historii sztuki w Polsce. Z natury rzeczy szkic ten nie ma nic wspólnego z jakimś zarysem historycznym, czy charakterystyką dotychczasowych metod badania, a o ile zestawienia takie się nasuwają, to ograniczone są do form najogólniejszych.

W badaniu dzieł sztuki na terenach mniej lub całkiem nie zaawansowanych pod względem poznania naukowego, w zetknięciu się z rzeczywistością artystyczno-zabytkową na tych terenach wielokrotnie nadarza się możliwość stwierdzenia, że nasze dotychczasowe pojęcia o historii sztuki w Polsce nie są dostateczne. Fakt ten, w miarę bogatszego doświadczenia, daje o wiele więcej do myślenia, niżby pozwalała przypuszczać świadomość braku ogólnej choćby inwentaryzacji i wyczerpującej analizy ważniejszych zjawisk artystycznych. Pomimo bowiem, iż pewne polaci kraju doczekały się bardziej wyczerpujących zestawień, badań i omówień, a w innych przy okazji pewnych prób syntetycznego ujęcia dziejów sztuki w Polsce starano się wyłowić i oznaczyć pozycje ważniejszych dzieł sztuki — nabieramy przekonania, że skala ważności pewnych ogólnych problemów historii sztuki w Polsce nie została znaleziona. Znajdujemy również, iż określenia dotychczasowe nie są dostatecznie oparte ani o znajomość materiału, ani o odpowiedni aparat metody, któreby pozwoliły operować właściwymi dla tematu pojęciami. Łatwo stąd dojść do wniosku, że kryteria jakich się używa w pracach z historii sztuki polskiej ograniczają z natury rzeczy zakres zagadnień i nie pozwalają na szerszy ogląd całości. Stąd tak powszechne u nas wartościowanie dzieł sztuki, wartościowanie podświadome może, według kryteriów zachodnich i co za tym idzie oparte o przestarzały podkład estetycznego subiektywizmu, wyznacza

**) Drukujemy interesujący artykuł Dr Józefa Dutkiewicza, niezupełnie zgadzając się ze stanowiskiem Autora. Mamy nadzieję, że artykuł ten zapoczątkuje tak barażo potrzebną dyskusję, którą chętnie byśmy w dziele na łamach »Biuletynu«. Przyp. Red.*

z góry pewne quantum obranemu tematowi i pomieszcza go w hierarchii formuł, ustalonych przez wcześniej rozwiniętą naukę innych krajów. Nie jest tymczasem wykluczone, iż właśnie pewne zespoły dzieł sztuki znajdujące się poza granicami przyjętego quantum posiadają taką sumę właściwości, która w ujęciu właściwie użytej metody zdecydować może o odrębności artystycznego stanu posiadania w Polsce.

Jest to nazwijmy ją: »mała sztuka«, bardzo [mocna ilościowo, której odrębne, nie raz porywające właściwości, dają tak często do myślenia. Jej doniosłość zmienia się w granicach czasu i terenu. Dotychczas omijana starannie przez badaczy, izolowana w ramach określeń: ludowości i prowincjonalizmu, nie była notowana na giełdzie naukowej.

Dotychczasowy stan badań

Zachód i południe, wschód i pewne predyspozycje antropo- i geologiczne, oto zasadnicze żywioły, które ukształtowały w rozwoju historycznym zbiorową wolę twórczą w Polsce. Stop tych współczynników występuje wspólnie właśnie w dziełach »małej sztuki«. Terenowo zaznacza się silniej ku wschodowi i na północy kraju. Na zachodzie i południu rzadziej dochodzi do głosu, ustępując miejsca dziełom sztuki, zrodzonym w obrębie oddziaływania innych, obcych środowisk artystycznych i czynników rozwoju.

Bez wątpienia obserwacje te są na razie powierzchowne i oparte raczej na przypadkowej znajomości materiału. Brak inwentaryzacji nie pozwala na bardziej rzeczowy wgląd w ogólny stan rzeczy. Utrudnia sprawę dotychczasowy, fragmentaryczny system badań, oparty jak to już zaznaczyłem o metodę humanistyczną, wartościującą, a nie segregującą. Toteż właściwie dotąd nie można sobie zdać sprawy, czy historyczne problemy artystyczne w Polsce są emanacją odrębnego, wewnętrznego rozwoju form, wyrastającego z miejscowej gleby, czy też są tylko fragmentem procesów odbywających się poza nami. Możliwość rzucenia światła na ten dylemat ugina się niestety ciągle pod ciężarem metody.

Krótką i niekompletną statystyką prac, zestawioną tylko z wydawnictw periodycznych z historii sztuki z ostatniego dwudziestolecia, ilustruje poniekąd problem metody badań i konieczność jego rewizji w sposób przekonywujący.

Na mniej więcej 138 opracowań z tego czasu poświęconych było artystom obcym w Polsce pracującym i dziełom artystów obcych 62, artystom i dziełom artystów polskich 30, artystom i dziełom nieustalonego pochodzenia 46. W tym prac monograficznych 107, prac poświęconych tematowi zbiorowym i zagadnieniom syntetycznym 31. Podział terenowy

prac wyrażał się następującymi cyframi: zachód Polski 86, środkowa Polska 32, wschód 20. Cyfry te oczywiście należy uważać tylko za ogólnie orientujące¹). W wielu wypadkach trudno było określić przynależność tematu pracy do jednej z tych grup.

Próby badań czy opracowań syntetycznych, jakie się w tym czasie ukazały w osobnych wydawnictwach, oparte były przeważnie na wynikach badań monograficznych, przy czym i w ogólnej syntezie zyskiwały na wypukłości fakty i problemy, których metryki znalazły się w środowiskach ościennych.

Sztuka importu

Sztuka importu odgrywa i odgrywała rolę we wszystkich środowiskach artystycznych. Jej stosunek do sztuki miejscowej, wyrażający się jakościowo i ilościowo, jest najlepszym sprawdzianem tężyzny danego środowiska. Nie sposób ukryć, że w Polsce stosunek ten wyraża się wysoką cyfrą po stronie importu, ale też trzeba zaznaczyć, że ogólny wynik nie może być znany, skoro po stronie sztuki miejscowej podstawiać musimy przeważnie niewiadomą. Otóż, jakkolwiek wydawałoby się mogło, że właśnie znajomość importu artystycznego wyznaczać może wartości dla sztuki miejscowej, to zdaje się nie ulegać wątpliwości, że tylko znajomość ogólnej sumy, względnie ilorazu dzieł czy zjawisk artystycznych w dowolnie obranym dziale historii sztuki w Polsce, dać może pojęcie o działaniu tych dwóch współczynników i wyznaczyć ich wartości. U podstawy takiego poznania leży sprawa metody badań.

Sztuka miejscowa («mała sztuka»)

To co wyżej mówiono o sztuce importu – da się z powodzeniem przenieść dla sztuki miejscowej («małej sztuki») z tym, że ona tylko jest tym doskonałym odciskiem, na którym znać ślady wielostronnego działania ówczesnej woli twórczej. I ona jest niewątpliwie składnikiem tego nierozzerwalnego spłotu, którego dopełnienie stanowią elementy sztuki obcej. Trudno jednak sądzić, aby przez wywabienie drugiego odczynnika jakim jest sztuka importu można poznać czysty, logiczny obraz sztuki

¹ Materiał statystyczny zebrany na podstawie następujących wydawnictw:

Prace Komisji Historii Sztuki P. A. U., Kraków 1921–1936, T. I–V.

Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury Lwowsk. T-wa Nauk., Lwów 1929–1935, T. I – II.

Biuletyn Historii Sztuki i Kultury, Zakł. Arch. Pol. Warszawa 1932–1936, R. I–IV.

Przegląd Historii Sztuki P. A. U., Kraków 1929–1932, R. I–II.

Prace i Materiały Sekcji Historii Sztuki Wil. T-wa Przyj. Nauk., Wilno 1934–1935, T. I–II.

swojskiej i poznać elementy jej rozwoju. Należy również wątpić, abyśmy przez paralelę do sztuki importu znaleźli przykłady sztuki polskiej w krystalicznej formie. Jej wartości występują prawdopodobnie w formie potencjonalnej, jako współczynniki pewnych procesów twórczych. Im proces ten odbywał się głębiej, w większych ilościowo zespołach, dalej od promieniotwórczych ognisk sztuki obcej, w tym mocniejszym stosunku ujawnia się składnik rodzimy.

Nie ma w tej chwili sposobu określić jakiejkolwiek cechy sztuki miejscowej. Jakkolwiek doniosłość tego zagadnienia, niejednokrotnie, poczynawszy od Sokołowskiego, była doceniana, jakkolwiek starano się tu i tam precyzować nawet pewne spostrzeżenia, to jednak nie ujęto tych obserwacji w żaden luźnie choćby wiążący się system, pominawszy oczywiście dowolne próby pewnych badaczy. Niema w tym zresztą nic dziwnego. Cechy wspólne mogą występować tylko zespołowo, w pewnych grupach dzieł, a ich wyrazistość uwarunkowana będzie zarówno wyczerpującym poznaniem materiału formalnego, jak i częściowo poznaniem tych wszystkich przyczyn, które się mogły złożyć na ich powstanie. Tymczasem właśnie takie badania zespołowe należą u nas do rzadkości, a wobec olbrzymich luk pomiędzy sobą oraz niezwiązania z problemami ogólnego rozwoju kulturalnego nie mogą dać jeszcze odpowiedzi na pytanie, dotyczące autonomicznego rozwoju form artystycznych w Polsce. Warto przy tym zwrócić uwagę, że czynniki towarzyszące, jak epoka powstania i położenie geograficzne, prądy życia duchowego: literatura, muzyka, religia, teatr, prądy życia gospodarczego, wreszcie dzieje polityczne odgrywają dla życia artystycznego w Polsce rolę szczególnie ważną, a niektóre z nich urastają w poszczególnych wypadkach do roli dominanty. Potyka się o nieobliczenie tych współczynników najprostsza nieraz analiza, najstaranniejsza obserwacja. Wewnętrzny rozwój zagadnień artystycznych obarczony jest tutaj bardziej niż gdzie indziej kompleksem związków z tymi dziedzinami życia, a ponad to z panującymi zwyczajami i konserwatywnym pojęciem.

Z natury więc rzeczy im szersza płaszczyzna i ogólniejsze wnioski w pracy historyczno-poznawczej, tym bliższe mogą być prawdy. Historyk sztuki na podstawie typologicznie ułożonego materiału kroczyć musi pospołu z historykiem kultury i socjologiem w kierunku wyświeatlenia genezy form danego typu i odczytania jego wyjątkowych i niepowtarzających się wartości. Wnikać w najbardziej powszednie powody i warunki istnienia dzieła sztuki. Na tej dopiero podstawie oprzeć może swój sąd o wewnętrznym rozwoju form artystycznych i amplitudach jego wahań.

Przykłady

Dla obrazowego przedstawienia przytaczam trzy przykłady;

1. Architektura gotycka XIV-XV wieku w Polsce nie została dotychczas opracowana ani wyjaśniona wyjąwszy pewne monograficzne opracowania, choć wiadomo, że może ona być określona tylko drogą badań zespołowych. Jakie są jej cechy wspólne i dla jakich okolic? Co kształtowało jej formę? Czy decydujący głos miały czynniki duchowe, czy gospodarczo-handlowe, czy polityczne? Które z tych elementów są ważne dla Wielkopolski, Małopolski, Mazowsza? Gdzie się wytwarzają skupienia? Jaki jest udział sztuki importowanej, a szczególnie niemieckiej, w powstaniu tej sztuki? — Oto szereg pytań, których rozwiązanie dać może odpowiedź na temat wewnętrznego samoistnego rozwoju architektury gotyckiej w Polsce.

2. O malarstwie XVII-wiecznym mamy tyle wiadomości, ile wiąże się z nazwiskami artystów obcych lub polskich przypadkowo wydobytych z akt. Pytanie: czy zespoły obrazów i malowideł ściennych, mieszczących się po kościołach, galeriach prywatnych i t.p. dadzą się pomieścić w schemacie posiadanych pojęć o tym przedmiocie, czy brak wśród nich dzieł, które odrębnymi wartościami wysuwają się poza krąg naszego dotychczasowego poznania? Czy zagęszczenie takich obrazów jest większe na zachodzie, wschodzie, czy w zachodniej Polsce? Co sprzyja ich mnożeniu się, a następnie: czy i co wiąże je ze sobą?

3. Czy rozwój architektury XVI i XVII wieku w środkowej Polsce, nad Wisłą i na wschód od Wisły, ma związek z rozwojem literatury w tych okolicach? Czy też sztuka i literatura zawdzięczały swoje »prosperity« znakomitej koniunkturze gospodarczej i powstaniu drogi handlowej Wisłą? Czy rozwój tych form artystycznych buduje swe podstawy na tych związkach, czy niezależnie od nich?

Można by przytoczyć szereg przykładów o zasadniczym znaczeniu dla polskiej historii sztuki dla wykazania, że da się je rozwiązać jedynie drogą badań zespołowych.

Metoda badań zespołowych

Jeżeli poruszono wyżej kilka argumentów w sprawie znajomości pewnych zagadnień i istniejących problemów historii sztuki w Polsce, to w głębokim przeświadczeniu, że poznanie to jest kwestią teoretycznego przedstawienia pracy, metody badań. Metoda estetyczna, przeprowadzanie analogii z obcą sztuką, wyszukiwanie problemów ukształconych gdzieś indziej — to pojęcia subiektywne, aprioryczne, których poszukiwanie lub

protegowanie przesądza z góry wyniki badań. Wolno twierdzić, że ich usunięcie z założenia, z programu pracy, nasunęłoby nowe, obiektywne i pełne wnioski. Podobnie jednostronną wydaje się metoda monograficznych badań, traktująca o pojedynczych dziełach, artystach czy szkołach. Metoda ta, oparta na z góry przyjętym założeniu, nie jest w stanie poznawać odrębnych wartości formalnych i wiązać je w pewien system rozwojowy. Bogato dzisiaj rozpowszechniona, poświęca wartości ogólne dla obsługi drugorzędnych nieraz problemów osobowych czy miejscowych, stwarzając iluzję indywidualistycznego pojmowania dziejów sztuki. To też w miejsce dotychczasowej humanistycznej metody trzeba by raczej stosować metodę przyrodniczą, segregującą i opisującą warunki rozwoju pewnych typów. Dla przykładu podać możemy metodę badania stosowaną w nauce zwanej socjologią roślin. Badanie zespołów roślinnych na ograniczonym terenie pozwala stwierdzić nie tylko ilość gatunków spotykanych roślin i ich wzajemny stosunek, ale również warunki geofizyczne, które wpływają na kojarzenie się takich a nie innych zespołów towarzyskich roślin i wyciągać stąd wnioski. Jeżeli stwierdzamy na danym terenie plenność pewnej grupy dzieł sztuki określonej dziedziny, to zadaniem historyka sztuki winno być nie wyławianie cennych jego zdaniem dzieł sztuki, ale sumienne zestawienie wszystkich, lub przeciętnych okazów, z jednoczesnym poznaniem warunków ich powstawania, a zatem materiałów archiwalnych, stosunków kulturalnych i gospodarczych oraz tych wszystkich imponderabiliów, które ukształtowały dany zespół artystyczny. Taka genetyczno-socjologiczna metoda badań ograniczyłaby niewątpliwie wolność upodobań badacza i zwiększała nakład techniczny jego pracy, dając w zamian materiał do analitycznej teoretyczno-poznawczej pracy, pozwalającej stwierdzić lub negować samoistność rozwoju form w sztuce polskiej. Nadarzyłaby ona również przypuszczalnie sposobność do odkrycia nowych i zapoznanych wartości artystycznych, jakie wzbogaciłyby wiedzę o sztuce nie tylko polskiej, ale i europejskiej.

Dla uzyskania syntezy polskiej sztuki historycznej

Wywody powyższe zdają się sięgać w pewnych wypadkach po tezy metody estetycznej Taine'a. A kwestia metody posiada znaczenia zasadnicze, zwłaszcza w warunkach naszych, gdzie później czy wcześniej należy zdać sobie sprawę z całokształtu zagadnień historii sztuki w Polsce i zorganizować do pewnego stopnia wysiłki prowadzące do tego celu. Musi to być akcja świadoma, licząca się z możliwościami i zmierzająca za przykładem innych form życia publicznego do poznania istoty pewnej gałęzi

polskiej kultury i stworzenia własnych krytycznych metod badania. Czy metody te w chwili, gdy nie znamy w ogóle całokształtu naszego artystycznego stanu posiadania, mogłyby mieć charakter indywidualistyczny lub subiektywny? Wydaje się, że muszą one nosić raczej znamiona obiektywno-poznawcze i zmierzać ku pewnego rodzaju inwentaryzacji już nie dzieł, ale form i jednorodnych zjawisk artystycznych. Oczywiście że tego rodzaju metoda badań oprze się w dalszym zestawieniu o zdobycze metodyczne Riegla, Worringera czy Wickhofa¹), reprezentowane u nas przez Tatarkiewicza²), a nawiąże blisko do metody typologicznej stosowanej zasadniczo w prehistorii i archeologii, określonej u nas przez Gąsiorowskiego³). Są pewne predyspozycje, które szczególnie usprawiedliwiałyby stosowanie metody typologicznej w historii sztuki polskiej, jak anonimowość i dążenie do typizacji w okazach t. zw. »małej sztuki«. Wydaje się, że tą drogą również przez ustalenie pewnych serii i typów udałoby się tym łatwiej wyeliminować okazy sztuki importu. Rozumiem, że ustalanie typu, grupy, serii metodą typologiczną byłoby jednak tylko czynnością wstępną dla ułatwienia obserwacji swoistych wartości, czy to formalnych czy to treściowych, dokonywanych już raczej metodą genetyczno-estetyczną.

Wszystkie te metody nie są pozbawione, być może, wadliwości w działaniu, ale trzeba uznać, że tylko tą drogą da się wyjaśnić zagadnienie tak naglące, jak sprawa istnienia autonomicznego życia polskiej sztuki historycznej. Życie to kroczyło, jak twierdzą wyżej, dwiema drogami: biegło bitym gościńcem wpływów obcych i przewijało się krętą drogą miejscowej inspiracji. Żaden z zachowanych śladów najskromniejszy zabytek nie jest obojętny dla zdobycia wykresu tych dwóch dróg. Zbierane łącznie, zestawiane w pewien układ fenomenalny, mogą udzielić odpowiedzi na liczne, dawno już stawiane pytania.

Odrębne wartości

Jest prawdopodobnym, że w wyniku stosowania tej metody, puls życia artystycznego w historycznej Polsce okaże się innym od współczesnych ośrodków europejskich. Być może, że transpozycja utartych pojęć o stylach i epokach ich rozwoju straci rację bytu w stosunku do sztuki polskiej. Możliwe, że pewne okresy agresji wpływów zewnętrznych, jak

¹ Wł. Podlacha, *Niektóre Zagadnienia Nowoczesnej Historii Sztuki*, Kwartalnik Historyczny R. XXIX, Lwów 1915, str. 208; M. Sobieski, *Filozofja Sztuki*, Poznań 1924.

² W. Tatarkiewicz, *Pojęcie typu w architekturze*, *Przegląd Historii Sztuki*, Kraków 1931.

³ S. Gąsiorowski, *Metoda typologiczna w badaniach nad sztuką*, *Przegl. Hist. Szt.*, Kraków 1932.

n.p. renesansu, choćby w pewnych dziełach sztuki, staną się w stosunku do ogólnej koncepcji rozwoju form w sztuce polskiej tak znikome, że aż nieaktualne. Pomyśleć można, że pewne etapy w rozwoju sztuki wyznacza właśnie niedoceniane dzisiaj natężenie wpływów niekoniecznie zachodnich i wewnętrzne ruchy umysłowe dotychczas nie brane w rachubę. Spozierając na mapę i rozkład geograficzny środowisk i zasięgów ich oddziaływania, doznamy uczucia zdziwienia, gdy linie izomorficzne zespołów i środowisk artystycznych przesuną się w stosunku do dotychczasowych wyobrażeń i co więcej ulegać będą dosyć radykalnym wahaniom zależnie od czasu powstania. Nie jest też wykluczonym, że pewne pojęcia, jak n.p. realizm, czy tektonika nie znajdą prawa obywatelstwa w nauce o formach artystycznych w Polsce, ustępując miejsca pojęciom takim, jak idealizm i atektonika, które pojawiają się stale w historii sztuki polskiej.

Niewątpliwie dążenia do wykrycia odrębnych wartości uwarunkowane będą naszym współczesnym poglądem na sztukę. Nasz bowiem stosunek do form artystycznych w historii mnożony jest zawsze przez współczynnik subiektywnego odczuwania czy upodobania do form sztuki współczesnej. Lecz może właśnie taki stosunek, lekceważąc i rewidując do pewnego stopnia dotychczasową wysoką cenę pewnych zjawisk w sztuce historycznej, zwłaszcza importowanej, zdoła podnieść i odkryć nowe pozytywne i głębokie wartości miejscowe.

[JÓZEF DUTKIEWICZ]

R E S U M É.

LE PROBLÈME DE LA MÉTHODE DES RECHERCHES DANS LE DOMAINE DE L'HISTOIRE DE L'ART POLONAIS.

Dans les recherches des historiens de l'art polonais on se ressent parfois d'un manque de justesse de jugement, et les prémices et les idées qui en découlent sont parfois inexactes — ce qui résulte d'une connaissance insuffisante de l'histoire générale de l'art polonais.

C'est plutôt dans les oeuvres „mineures“, celles de province, qu'il faut chercher les valeurs caractéristiques de l'art polonais. L'étude et la connaissance de cet art provincial exige cependant une méthode appropriée aux conditions spéciales. Les valeurs individuelles de l'art historique polonais varient avec la situation géographique. Les historiens de l'art en Pologne appliquent en majeure partie le méthode humaniste

qualificative — leurs efforts tendent en premier lieu vers l'étude des oeuvres, dont la provenance ou le caractère laissent voir des influences directes de l'art étranger.

Sans doute l'art étranger a eu son rôle important dans la formation de l'art polonais, cependant il y a eu bien d'autres facteurs qu'il faut prendre en considération. Ainsi les conditions sociales, les tendances économiques, littéraires, la politique, le théâtre etc., ont contribué au développement des traits caractéristiques de cet art. L'art local qui résulte de l'ensemble de ces facteurs et des influences étrangères, est de plus en plus expressif, à mesure que l'on avance à l'Est. Pour connaître et définir le caractère de l'art local il s'agit de l'étudier dans ses manifestations les plus diverses, et non d'en qualifier des fragments isolés au point de vue de leur valeur esthétique.

On manque encore de base pour établir la définition des particularités de l'art local: ainsi p. ex. nos connaissances de l'histoire du développement de l'architecture du XIV—XV-e s., celle de la peinture du XVII-e, de même que de l'architecture du XVI—XVIII-e s. en Pologne ne sont que fort incomplètes.

La connaissance des problèmes principaux de l'histoire de l'art polonais dépend de la méthode des recherches. Les résultats désirés peuvent être obtenus en employant la méthode génétique sociologique et compte tenu des agents naturels, par opposition aux méthodes esthétique et monographique, dont on se sert jusqu'à présent; celle-là exclut le point de vue personnel et arbitraire dans les conceptions du développement de l'histoire de l'art polonais. On pourra créer ainsi une méthode d'étude embrassant des complexes entiers d'oeuvres apparentées. Cette méthode serait proche de celles de Riegl, Worringer, Wickhof, et de la méthode typologique.

Des études menées dans cet esprit il pourrait résulter un aspect nouveau de l'histoire de l'art en Pologne; elle permettrait de classer les centres artistiques en actifs et passifs, de déterminer leur caractère et les facteurs qui contribuèrent à leur développement. Il se peut que ces centres artistiques ne soient pas identiques avec les foyers déjà reconnus des historiens de l'art, que leurs inspirations et les époques de leur développement ne coïncident pas avec celles du développement de l'art et des styles en Europe. Les criteriums nouveaux établis sur les jugements esthétiques développés par l'art moderne permettront d'apprécier dans les monuments de l'art polonais des valeurs nouvelles et insoupçonnées.