

Dr. WŁADYSŁAW PODLACHA

NIEKTÓRE ZAGADNIENIA
NOWOCZESNEJ HISTORII SZTUKI

OSOBNIE ODBICIE
Z »KWARTALNIKA HISTORYCZNEGO«
ROCZNIK XXIX

WE LWOWIE

DRUKARNIA JAKUBOWSKIEGO I SP. UL. PIEKARSKA 11

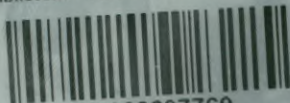
1916

WYDZIAŁ INŻYNIERSTWA

WYDZIAŁ INŻYNIERSTWA

WYDZIAŁ INŻYNIERSTWA

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000297769

Dr. WŁADYSŁAW PODLACHA

**NIEKTÓRE ZAGADNIENIA
NOWOCZESNEJ HISTORII SZTUKI**

OSOBNE ODBICIE
Z »KWARTALNIKA HISTORYCZNEGO«
ROCZNIK XXIX

WE LWOWIE
DRUKARNIA JAKUBOWSKIEGO I SP. UL. PIEKARSKA 11

1916



11.23.856

Akc. Nr. K-474 | 56.

Niektóre zagadnienia nowoczesnej historii sztuki.

Uwagi z powodu książki: Die Methode der Kunstgeschichte Ein Versuch von Dr. Hans Tietze, Privatdozent für Kunstgeschichte an der Universität Wien, Verlag von E. A. Seemann in Leipzig 1913, str. XI+489.

W literaturze naukowej, obracającej się treścią około historycznego dzieła sztuki, pojawia się po raz pierwszy książka, której znaczenie leży zarówno w praktycznych wskazówkach, jak w poruszeniu pewnych ogólnych zagadnień natury metodologicznej. Głos zabrał zawodowy historyk sztuki, rzucając pod rozwagę swoich kolegów i tych, co zajmują się w jakimkolwiek kierunku badaniem przeszłości artystycznej, szereg cennych spostrzeżeń o stanie obecnym wiedzy, spostrzeżeń tem potrzebniejszych, że niejednemu pracownikowi na polu sztuki przeszłej, zaprawionemu do badań przez biegłego kierownika studyów w latach uniwersyteckich i oddanemu przytem pewnej specjalnej grupie zabytków, usuwa się na dalszy plan pogląd na całość pracy, a z nim i konieczność poddawania rewizji dróg, któremi dochodzi do swoich naukowych zdobyczy. Korzystając z gotowego doświadczenia drugich, nieraz nie zdaje on sobie może należytej sprawy z tego, że mało która z nauk przechodziła tyle wewnętrznych przesilen w przeciągu krótkiego czasu, co historia sztuki, zanim w ciągłej walce o metodę (i temsamem o prawa wiedzy) zdobyła sobie pewniejsze podstawy. Przyczyną tego chwiania się w podstawach, dającego się spostrzegać jeszcze niejednokrotnie dzisiaj, był oczywiście w pierwszym rzędzie charakter badanego przez nią przedmiotu, a szczególnie właściwość, że fakty, na których historia sztuki wznosi swoją budowę, nie mogą być zdobywane wyłącznie drogą logicznego rozumowania, lecz muszą być ujmowane w obliczu istniejących zabytków historycznych za pośrednictwem przeżyć emocyo-

nalnych, które z natury swojej wprowadzają subiektywne zabarwienie do sądu o dziele sztuki i stają się przeszkodą w osiągnięciu jednolitego porozumienia. Drugą przyczynę niepewności metody, pozostającą w bliskim związku z poprzednią, wypadnie przypisać tej okoliczności, że zdolność interpretacji historycznego dzieła sztuki zależy od wychowania badacza przeszłości artystycznej i przedstawia się jako wypadkowa pomiędzy zdolnością artystycznej reakcji widza, współczesnego badanemu dziełu sztuki, a zdolnością reakcji u widza, oddanego wrażeniom, których mu dostarcza sztuka dzisiejsza. Jeżeli podniesione tu właściwości zaciążyły nad młodą nauką w tym kierunku, że wprowadziły do niej rozbieżność sądów i temsamem uczyniły wątpliwym jej naukowy charakter, to nie mniejsze wątpliwości nastęrczały się z powodu niezdecydowanych pojęć o zakresie sztuki. Pytanie, czym jest sztuka i jakie fakty można pod to pojęcie podciągnąć, zajmowało stale najwybitniejsze umysły filozoficzne począwszy od Kanta i bywało odpowiadane w myśl ogólnych założeń danego systematu, żywy zaś rozwój estetyki, początkowo spekulacyjnej, następnie formalistycznej i psychologicznej, zmuszał historyka sztuki z konieczności do oglądania się na wyniki, do których ta wiedza dochodziła, i torował drogę przekonaniu, że problemy artystyczne pokrywają się problemami estetycznymi, że zatem u podstawy poglądu na sztukę należy położyć pogląd estetyczny. Nie od razu spostrzeżono albo może nie przywiązywano wagi do tego, że estetyczny pogląd nie da się zacieśnić wyłącznie do utworów sztuki, jak z drugiej strony, że dzieło sztuki ze swoim bogatym spletem refleksów religijnych, moralnych, intelektualnych i t. d. samo zaprzecza mniemaniu, jakoby sztuka była wpływem tylko swobodnej fantazyi czy dążności do estetycznego zadowolenia i mogła być wyczerpaną w swej treści przez estetykę. Udziałem nie tak dawnych badań było rozszerzenie pola doświadczeń estetyki na przedmioty, leżące poza sztuką; przypomnę w związku z tą sprawą paradoksalne na pozór przekonanie niektórych badaczy, że utworzenie systemu estetyki może przyjść do skutku bez udziału sztuki i że smak estetyczny może się rozwijać niezależnie od sztuki ¹⁾. Również nowszej daty jest

¹⁾ M. Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in den Grundzügen dargestellt*, Stuttgart 1906, str. 113—114.

bacniejsze zwrócenie uwagi na elementy poza-estetycznej natury w dziele sztuki, na duchową i społeczną funkcję sztuki, za czym poszło wyłączenie materiału, skupiającego się około sztuki a nie wiążącego się bezpośrednio z estetyką, w osobną całość celem utworzenia odrębnej wiedzy, o niezależnym zakresie i własnych zadaniach naukowych. Wiedzę tę nazwano ogólną nauką o sztuce — *allgemeine Kunstwissenschaft* ¹⁾.

Ten ostatni pogląd na sztukę, uwalniający ją z pod przyniatającej przewagi estetyki i równoznaczny z przywróceniem sztuce autonomicznych praw, stwarza zarazem podstawę dla historycznej oceny utworów plastycznych. Musimy powyższe założenia ustawicznie mieć na oku, gdyż pozwalają one od razu wejść w koło zagadnień, poruszonych przez Tietze'go, i poznać chwiejne miejsca podręcznika. Ze strony samej historii sztuki wytworzyły się poniekąd nawet niezależnie od estetyki swoiste cele teoretyczne ²⁾, które wobec estetyki miały podobną separatystyczną cechę, jak cele ogólnej nauki o sztuce; były chwile, że historia sztuki umiała już wcześniej znaleźć sobie właściwy kierunek badań, jak o tem świadczą studia K. F. Rumohr'a nad sztuką włoską, wydane w latach 1827—31, lecz pociągnięta bardziej aktualnemi w pewnym czasie zagadnieniami pozwalała się unosić zewnętrznym impulsom i schodziła z drogi, wytkniętej charakterem wewnętrznym przedmiotu. Mimo owych zboczeń z drogi, w całości rozwoju historii sztuki daje się dostrzegać stateczną dążność do stworzenia określonej naukowej metody w badaniu i ujmowaniu objawów artystycznych, dążność, przejawiająca się w różnych działach, które uważane początkowo za główne i utożsamione z historią sztuki, tracą przewodnie znaczenie w miarę dalszego przeobrażania się naszej nauki w duchu nowszych wymagań, poczem w zmienionej roli

¹⁾ Por. Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* str. 229 i nast. i E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, I. Band, Stuttgart 1914, tamże literatura przedmiotu. Z pism peryodycznych, w których ogólna nauka o sztuce uzyskała prawa samostnej wiedzy, wymienić należy: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* hrsg. von M. Dessoir, Stuttgart 1906 i nast., dotąd w całości dziewięć roczników.

²⁾ Treściwy pogląd na starsze kierunki historii sztuki znajdzie czytelnik w rozprawie ks. W. Górczyńskiego p. t. *Geneza i rozwój historii sztuki*, Biblioteka warszawska, rok 1908, t. III str. 569—587.

wchodzą zwykle w całość historii sztuki jako umiejętności poboczne lub pomocnicze. Dla orientacji w problemie metody, którego oświetleniem i zarazem obroną jest podręcznik Hansa Tietze'go, najodpowiedniejszą rzeczą będzie uprzytomnić sobie, że poglądy na sztukę, panujące w kołach badaczy nowszych, wyrobiły się jako reakcja przeciwko tym typom naukowego badania, które usiływały sprowadzać zjawiska życia artystycznego do techniczno-materyalnych warunków, albo oceniały je ze stanowiska dogmatycznej estetyki, posługując się przytem zazwyczaj normami, uzyskanymi z analizy utworów pewnego wybitniejszego w dziejach sztuki obszaru, albo wreszcie widziały jedyny swój cel w stwierdzaniu wzajemnych związków ikonograficznych i kulturalnych, w porównawczem zestawianiu form, w gromadzeniu materiałów archiwalnych czy biograficznych. Nie tak to jeszcze dawne czasy, kiedy na sztukę spoglądano z wysokości pojęć włoskiego Odrodzenia, kiedy w figurach tryptyków północnych doszukiwano się doskonałości anatomicznej, w płach obrazów prawidłowości perspektywicznej, a zupełnie nie zwracano uwagi na przeznaczenie dzieła sztuki w systemie stylowym. Nie tak dawno jeszcze przypisywano jasnym w sobie motywom ikonograficznym znaczenie symboliczne lub takie, które odpowiadało intencjom danej chwili; przypomnę znaną badaczom polskiej sztuki interpretację historyczną sceny, przedstawiającej Jezusa w synagodze na obrazie tryptyka Matki Boskiej Bolesnej w katedrze krakowskiej lub interpretację miniatURY, skopiowanej z ryciny Franciszka von Bocholt, w jednym z graduałów fundacyi Olbrachta. Poczucie jednostronności podobnego postępowania musiało istnieć wszędzie tam, gdzie badacz usiływał wyjść poza pracę przygotowawczą i zbliżyć się do istoty przedmiotu; najdobitniej może zaznaczyło się ono w wiedeńskim uniwersyteckim środowisku. Tutaj Franciszek Wickhoff z całą świadomością teoretycznych celów podjął problem metody i zastanawiał się nad sposobami, mającymi z historii sztuki zrobić wiedzę ścisłą, wolną od dogmatycznych założeń. Świetny rozkwit malarstwa angielskiego i francuskiego za jego młodości utwierdził go w przekonaniu, że w dziejach sztuki nie istnieją stałe wartości, które pozwalałyby bezwzględnie wywyższać sztukę pewnego okresu ponad sztukę innych okresów, aktualność zaś teorii rozwoju, wypracowanej przez Darwina i Spencera, bronionej dzielnie w Niemczech przez

Häckla a stosowanej już do sztuki przez Taine'a, zrodziła u niego myśl, ażeby zasadę rozwojową postawić na miejsce stałych norm oceny estetycznej. Próba wydała nieoczekiwane owoce i zmieniła odrazu fizyognomię historii sztuki. Zadanie bowiem zreformowanej w tym duchu wiedzy nie polegało odtąd na przyznawaniu pewnym zjawiskom w dziedzinie tworzenia jakiejś absolutnej miary przy równoczesnem odmawianiu znaczenia innym, lecz na ocenie dzieł sztuki ze stanowiska problemów artystycznych, które każdy historyczny okres przynosi ze sobą. Te myśli kierowały Wickhoffem, gdy wydając wspólnie z Hartlem wiedeńską księgę Genezy udowodnił, że rozwój sztuki starożytnej nie skończył się na okresie hellenistycznym, lecz trwał przez następne wieki i wydał dzieła, w których pojawiły się nowe zasady artystycznego poglądu, jak n. p. zasada illuzjonizmu, same zaś miniatury księgi scharakteryzował Wickhoff jako dzieła przejściowe, w których odbiły się echem usiłowania trzech minionych stuleci obok ujawniających się zarodków nowej sztuki — średniowiecznej ¹⁾. Z tejsamej myśli wypłynęły badania nad rzeźbą wenecką, potępioną tak bezwzględnie przez Jakóba Burckhardta, nad sztuką rzymską XVI i XVII wieku i historia naturalizmu w sztukach plastycznych czyli historia rozwoju form plastycznych w stosunku do natury, opracowana dla wykładów uniwersyteckich ²⁾.

Zastosowanie zasady rozwojowej do ujmowania objawów twórczości artystycznej było ważną zdobyczą w naszej nauce i miało wysoką wartość pedagogiczną przez to, że przyczyniło się skutecznie do zwalczania dogmatyzmu estetycznego. Za przykładem Wickhoffa zaczęto zwracać baczniejszą uwagę na tę rolę, jaką odgrywa dzieło sztuki w łańcuchu wyłaniających się ustawicznie nowych problemów artystycznych, zaczęto bliżej badać składowe elementy sztuki i doszukiwać się form przygotowawczych lub wzorów współczesnych w środowiskach,

¹⁾ Ustęp „Der Stil der Genesisbilder und die Geschichte seiner Entwicklung“ i objaśnienia tablic w dziele: Die Wiener Genesis hrsg. von W. v. Härtel und F. Wickhoff, Beilage zum XV und XVI Bande des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1895, str. 1—96 i 143—166.

²⁾ M. Dvořák, Franz Wickhoffs letzte literarische Projekte, w wydawnictwie: Offizieller Bericht über die Verhandlungen des IX. internationalen kunsthistorischen Kongresses in München 1909, Leipzig 1911, str. 63—72.

gdzie wyrobił się samoistnie pewien typ myślenia artystycznego. Podobne postępowanie oddało dobre usługi w pogłębieniu stylów z różnych okresów twórczości i pozwoliło widzieć nawet w płodach, powstałych w mniej świetnych chwilach rozwoju sztuki, rzeczy w swoim rodzaju wybitne. Stwierdzono naukowo to, czego dotąd nieraz tylko domyślano się, że żadna sztuka nie rozkwita bez poprzedniego przygotowania, że w dziejach sztuki podobnie jak w dziejach kultury czy ustroju politycznego niema nagłych przeskoków, ani gwałtownych wstrząśnień. Tą myślą wiedziony wykrył M. Dvořák w illuminatorstwie czeskim XIV wieku wyraźne ślady wpływu francuskiego i włoskiego i określił jego obszerność ¹⁾); nie co innego, jak przekonanie o ciągłości rozwoju doprowadziło tegoż badacza do odkrycia źródeł sztuki braci Eycków w środowisku północnofrancuskim, które znów zasilano się u źródeł włoskich ²⁾). Przyznając jednakże zalety kierunkowi, reprezentowanemu w nauce przez Wickhoffa i szkołę wiedeńską, niepodobna przeoczyć także tej okoliczności, że tłumaczenie objawów duchowych za pomocą zasady rozwojowej zawiera w sobie niebezpieczeństwo dla umysłów mniej uświadomionych, może bowiem spowodować niedocenienie należyte problemu indywidualności t. j. może pominać fakt, że indywidualne cechy artysty nigdy nie mieszczą się bez reszty w prawidłowości rozwojowej i w stanach, uznawanych za typowe. Przyjęcie zasady rozwojowej dla objaśnienia sztuki przeszłej zawisłe jest zresztą także od tematu. Przypuszczam, że ci badacze, którzy mają do czynienia z dziełami masowej produkcji, po największej części bezimiennymi i mało zróżniczkowanymi, są bardziej skłonni odwoływać się do teorii rozwoju, aniżeli badacze, zajmujący się określonymi osobowościami w sztuce. Tak n. p. Weisbach, śledząc historię impresjonizmu od starożytności do czasów najnowszych, pojmuje ją jako zbiór usiłowań, podjętych w ciągu wieków ze strony malarstwa celem zdobycia świata zjawiskowego przy pomocy problemu impresjonistycznego, i uważa wielkie utwory artystyczne za dzieła indywidualne, których nie mógł żaden postęp prze-

¹⁾ Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt, w wydawnictwie: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien, t. XXII (1901) str. 35—126.

²⁾ Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck, w temsamem wydawnictwie t. XXIV (1903) str. 161—317.

ścięgnąć. „Co działał Fidyasz lub Rembrandt, Goya czy Manet, to jako coś indywidualnego i w sobie skończonego jest nie do przewyższenia. Każdy fenomen artystyczny ma prawo bytu i znaczenie w swoim sposobie i na swoim miejscu. Co w okresie bezpośrednio następującym bywa uważane za postęp, niesie z sobą zanik dawniejszych powabów innego rodzaju. Naprzykład kto pragnąłby sztukę rozwiniętego Odrodzenia oceniać jako ogólny postęp w porównaniu do *quattrocenta*, ten spostrzegłby wkrótce, jak niektóre poprzednie cechy zostały zarzucone, by zrobić miejsce innym¹⁾“. Dlatego posługując się zasadą rozwojową, należy czynić to z ostrożnością i pod pewnymi warunkami. Zresztą w tym samym niemal czasie, kiedy Wickhoff podjął próbę stworzenia systematu historii sztuki, opartego o naukowo określone podstawy, zasada rozwojowa już doznała modyfikacji ze strony jego kolegi prof. Alojzego Riegla. Uczony ten doszedł w studiach nad ornamentyką do sformułowania nowej teorii stylu, wykazawszy, że bizantyński i saraceński ornament roślinny rozwinął się bezpośrednio z klasyczno-antycznego i że ogniwa łączące mieszczą się w sztuce Dyadochów i rzymskiego cesarstwa²⁾ — rezultat pozornie niepokazny, w gruncie rzeczy o pierwszorzędnej doniosłości przez to, że Riegl stawiając teleologiczne pojmowanie sztuki w miejsce mechanistycznego obalał temsamem teorię Gottfrieda Sempers (raczej teorię jego naśladowców), wedle której dzieło sztuki przedstawiało się jako mechaniczny produkt celu użytkowego, materiału i techniki. Stało się to prawie w tym samym czasie, kiedy zaczęła wychodzić zeszytami historia techniki malarskiej Ernesta Bergera, której autor wkrótce miał dostarczyć dowodu, opartego na doświadczeniach, że pewne tradycje techniczne nie brały bezpośredniego udziału w upadku sztuki, ale przechowywały się w pewnej całości nawet przez stulecia, ubogie w talenty, ażeby w ręku wielkich mistrzów stać się znów środkiem do osiągnięcia zamierzonego wyrazu artystycznego³⁾. We-

¹⁾ W. Weisbach, *Impressionismus Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit*, Berlin 1910—11, t. II str. 304.

²⁾ A. Riegl, *Stilfragen Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893.

³⁾ E. Berger, *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik*, München 1893 i nast., dotychczas trzy samoistne części (pierw-

dle Riegla cała historia sztuki jest nieustannem pasowaniem się ducha ludzkiego z materią; nie narzędzie, nie technika jest tutaj pierwotną, lecz myśl twórcza. Z ornamentu i figuralnych dzieł sztuki przebija się w walce poprzez cel użytkowy, technikę i materiały, określona i świadoma celu wola artystyczna, czynnik zaś, którym teoria materyalistyczna przypisuje tak doniosłe znaczenie, odgrywają w twórczości artystycznej raczej negatywną, niż pozytywną rolę, jako siły powstrzymujące i zarazem jako współczynniki tarcia w całości produktu, *Reibungskoeffizienten*¹⁾. Jeżeli Wickhoff w objaśnianiu rozwoju sztuki późno-rzymskiej zajął stanowisko nie dość zdecydowane w tem, że wbrew swoim zasadom dał się unieść krytyce podmiotowej i oceniał sztukę późno-rzymską pod kątem sztuki flawijsko-trajañskiej, odpowiadającej poniekąd dzisiejszemu smakowi, to Riegl przyjmując pojęcie woli artystycznej jako zasadę, objaśniającą rozwój sztuki, dał wyraz przekonaniu, że nawet takie dzieło plastyczne, w którym dzisiejszy widz nie doszukałby się piękna i żywości, musi być uznane za pozytywny produkt sztuki, twórca jego bowiem miał uwagę zwróconą świadomie na taką stronę zjawiska, jaką chciał przedstawić²⁾. Dlatego zarazem żądał Riegl od historyka sztuki, ażeby nie posiadał żadnego osobistego smaku, „gdyż w historii sztuki chodzi o znalezienie przedmiotowych kryteriów rozwoju historycznego³⁾“. W tym względzie skuteczną kontrolą bezstronnego sądu o sztuce danego okresu czasowego mogą być źródła literackie, które nam powiedzą, czy rzeczywiście tego samego chciano od sztuki, co my sobie wyobrażamy na podstawie zbadania zabytków⁴⁾.

Jak z powyższego przeglądu widzimy, wyniki dociekań Wickhoffa i Riegla są do pewnego stopnia wzajemnem wyja-

sza w dwóch wydaniach), obejmujące okres czasu od starożytności do XVIII wieku włącznie.

1) A. Riegl, *Stilfragen* str. 20, 24; *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien 1901, str. 4 i nast.

2) Teorię woli artystycznej, rozwiniętą w nowszych czasach przez W. Worringera (*Formprobleme der Gotik*, München 1911), omówił W. Tatarakiewicz w rozprawie p. t. *Rozwój w sztuce, Odbitka z wydawnictwa „Świat i człowiek“* t. IV, Warszawa 1913, str. 24 i nast.

3) M. Dvořák, Alois Riegl, wspomnienie pośmiertne w *Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Kunst- und historische Denkmale*, Wien, Dritte Folge, Band IV (1905) str. 262.

4) Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie* str. 209 i nast.

śnieniem pojęć, które stały się podstawą nowego poglądu na dzieje sztuki w wiedeńskim środowisku. Obaj ci badacze nie tyle może dziełami swojemi — przeszły one zrazu bez większego wrażenia w świecie naukowym — ile raczej działalnością pedagogiczną torowali drogę racjonalniejszemu pojmowaniu zadań historyka sztuki, ich sposób pracy był wybitną zachętą dla młodszych badaczy, do których należał także autor omawianego podręcznika. Nie skąd inąd, jak w spadku po Rieglu przeszło pojęcie woli artystycznej do podanej przez Tietze'go definicyi historii sztuki, jakoteż podział zabytków na „*gewollte Denkmäler*“ i „*ungewollte Denkmäler*“¹⁾; w spadku po Wickhoffie wziął autor duży zasób praktycznego doświadczenia w rzeczach sztuki i przyswoił sobie wgląd w najdrobniejsze szczegóły i środki, które pozwoliłyby wzmocnić spoistość wewnętrzną reprezentowanej przez siebie nauki. Autor sam wyznaje w przedmowie, że przy wszystkim, czego się jał, wyczuwa niezawodną i najlepszą podwalinę w tem, co zawdzięcza tym dwom swoim nauczycielom. Gdy już te okoliczności usprawiedliwiają poniekąd recenzenta, że celem zaznajomienia czytelnika z genezą książki i z materyałami, które weszły w jej skład, poprzedził właściwe omówienie książki podaniem rezultatów, do jakich doszła historia sztuki w ręku wymienionych wiedeńskich profesorów, to ten nieco przydługi rzut oka na pewne strony praktycznie wykonywanej nauki ma jeszcze inne cele. Chodziło mianowicie o to, ażeby zaraz na wstępie pokazać, jak wielkie trudności piętrzą się przed każdym teoretykiem, który pragnąłby pogodzić rozbieżne poglądy na zadania historii sztuki, i ażeby zarazem wyrobić przekonanie, że zbyt złożony charakter dzieła sztuki wyklucza możliwość opanowania przedmiotu przy pomocy jednej i tejsamej zasady wartościowania. Doświadczenia, poczynione przez naukę, nakazywałyby raczej przyjąć pewnik, że do ujęcia istotnych znamion sztuki prowadzi cały szereg dróg, zawisłych w znacznej mierze od natury zabytków. Każda z tych dróg ma swoje zalety, każda pomnaża naszą wiedzę o sztuce historycznej. Teorya środowiska, wypracowana przez Hipolita Taine'a miała n. p. ten doniosły skutek, że zwróciła baczniejszą uwagę na rozwój sztuki w zależności od zewnętrznych warunków, które istotnie są nieodłącznym podścieliskiem dla

¹⁾ Riegl, Der moderne Denkmalkultus, Sein Wesen und seine Entstehung, Wien und Leipzig 1903.

działalności każdego artysty i niezbędnem tłem dla oceny jego dorobku, płynącego z indywidualnych właściwości. Badanie związku, jaki zachodzi pomiędzy ogólnym stanem kulturalnego życia a współcześnie występującymi objawami artystycznymi, odżyło na nowo w dziele Ryszarda Muthera, poświęconem historii malarstwa nowożytnego¹⁾, i pokazało, że ujmowanie twórczości artystycznej ze stanowiska psychologii czasu nie może być wyrugowane zupełnie z dziejów sztuki, należy je tylko pogłębić i w ten sposób zespolić z omówieniem artystycznych problemów, że sztuka z tego stanowiska oceniona przedstawi się jako sam duch czasu, przeniesiony we formę i barwę. W przeciwstawieniu do takiego pojmowania sztuki usiłują studia Henryka Wölfflina nad sztuką dojrzałego Odrodzenia i baroku i nad twórczością Albrechta Dürera dostarczyć (obok charakterystyki stylów indywidualnych i okresowych) materiału do historii artystycznego patrzenia i przywrócić zarazem znaczenie estetyce przez wysunięcie problemu formy na czoło zagadnień, do czego podnieta znalazła się w pracach Henryka Brunnha i Jakóba Burckhardta, jakoteż w teorii formy Adolfa Hildebranda²⁾. Nie można także odmówić dużej wartości naukowej usiłowaniom Fritza Burgera, które zarzucając interpretację elementów formalnych w duchu estetycznych praw kształtowania, zmierzają do ujęcia form twórczych jako zmysłowych przejawów pewnego typu myślenia artystycznego i starają się historię sztuki wyzyskać jako źródło

¹⁾ R. Muther, *Geschichte der Malerei*, w wydawnictwie „Sammlung Göschen“ nr. 107—111, Leipzig 1899 i nast.; główne dzieło: *Geschichte der Malerei* t. I—III, Leipzig 1909.

²⁾ H. Wölfflin, *Renaissance und Barock Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888, trzecie wydanie 1908; *Die klassische Kunst Eine Einführung in die italienische Renaissance*, München 1899, czwarte wydanie 1908; *Die Kunst Albrecht Dürers*, München 1905, drugie wydanie 1908. Por. także przemówienie w *Sitzungsberichte der königlich-preussischen Akademie der Wissenschaften*, Jahrgang 1911, Erster Halbband, Berlin 1911, str. 701 do 703 i streszczenie odczytu *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*, tamże, Zweiter Halbband str. 1111. Wyczerpująco objaśnił Wölfflin swoje zapatrywania na rozwój sztuki w wydanej świeżo książce p. t. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.

do historii ludzkiego poznania ¹⁾. Czy wolno zarazem upatrywać w podobnym pojmowaniu zadań naukowych wpływ dalej leżących czynników rasowych albo i narodowych, które wplotły się w naukę, normując cele teoretyczne i rzucając, każdy na swój sposób, promienie światła w nieznane innym głębie ducha ludzkiego? Czy wolno wnioskować, że także wychowanie artystyczne, dawane pewnemu narodowi ze strony mistrzów pędzla i dłuta, wyciska piętno na metodzie badania sztuki, przeprowadzając ściślejsze różniczkowanie celów naukowych w obrębie prądów, które pojawiają się na horyzoncie ogólnoeuropejskim? Zostawmy dalsze pytania na boku; istnienie podobnych wątpliwości wymagałoby poddania założeń historii sztuki pod krytykę także z tego stanowiska, gdy tymczasem już wyliczone powyżej różne typy badania sztuki uprawniają do wniosku, że droga proponowana przez Tietze'go nie jest jedyną, ale również tylko jedną z wielu do poznania rozwoju sztuki. Jednakowoż mimo przeświadczenia, że temat książki, choć pojęty szeroko, bynajmniej nie został wszechstronnie wyczerpany, nie mogę poczytywać autorowi za ułatwienie sobie zadania, że zarzucając na razie wobec przedmiotu metodologiczne badania, oparte na podstawach teoretyczno-poznawczych, podjął myśl rozpatrzenia rzeczy ze stanowiska historyka sztuki i wyprowadził budowę logiczną z podstaw, podanych przez samą naukę. Nic słusniejszego nad podobne przedsięwzięcie ze strony przedstawiciela praktycznie wykonywanej wiedzy. Nie czyniąc ujmy teoretycznym wskazówkom i postulatam, stawianym zwłaszcza przez estetykę i ogólną naukę o sztuce, należało zadanie historii sztuki zbadać przedewszystkiem ze stanowiska samej historii sztuki choćby już z tego powodu, że uchwycenie problemu metody zawisło w dużej mierze od prób praktycznych, dokonanych na przedmiocie nauki, że problem metody przechodzi taką samą kolej, jak problem artystyczny, który dopiero w zetknięciu z materiałem doznaje określonego charakteru a temsamem rozstrzygnięcia, w jakich granicach jest możliwy do spełnienia. Obierając stanowisko historyczne, autor podręcznika stawia na

¹⁾ F. Burger, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, w wydawnictwie zbiorowem: Handbuch der Kunstwissenschaft hrsg. von Dr. Fritz Burger, Berlin-Neuaberg 1913 i nast.

czele znane nam już założenie, że przedmiotem badań w historii sztuki ma być nie dzieło sztuki samo w sobie, lecz dzieło sztuki na określonym miejscu, które mu przypada w łańcuchu rozwojowym. Przez historię sztuki należy rozumieć zbadanie i przedstawienie w przyczynowym związku wszystkich tych faktów, które pozwalają poznać rozwój ludzkiej woli artystycznej (str. 14 i 30), przyczem wolę artystyczną należy pojmować w obszerniejszem nieco znaczeniu, niż Riegl, jako syntezę objawów artystycznych pewnego czasu¹⁾. Celem ustalenia zakresu historii sztuki rozbiera autor stosunek jej do estetyki, historii, filologii i nauk przyrodniczych; brak jest analizy stosunku historii sztuki do ogólnej nauki o sztuce, co po części wynika stąd, że autor — może nietyle w praktyce, ile w rozumowaniu — utożsamia historię sztuki z nauką o sztuce (str. 8). Najbardziej aktualnymi są poglądy na stosunek historii sztuki do estetyki dlatego, że pierwsza z tej strony do niedawna jeszcze była poważnie zagrożona. Zdaniem autora pomoc, jakiej historyk sztuki może oczekiwać od estetyki, zasadza się na jaśniejszem poznaniu artystycznego kompleksu faktów; nie jest zadaniem historyka sztuki wynajdywanie praw wrażenia, wywołanego w duszy widza, gdyż prawidła ogólne stanowią dlań założenie, jak dla każdego historyka, a nie cel pracy (str. 106). Dla estetyki podwalinę pracy stanowią faktyczne strony przedmiotu, dla historii sztuki prawidłowość faktów; istotna różnica między obydwoma wiedzami, tkwiąca w zadaniach teoretycznych i w sposobie badań, jest tak znaczna, że skrzyżowanie ich jest czemś sprzecznem w sobie i niedopuszczalnym (str. 7 i 8). Wywody autora nie są dosyć jasne. Przypisuje on estetyce mimo powyższych zastrzeżeń rolę zanadto obszerną, uzna-

¹⁾ Krytykę tego stanowiska zob. E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* str. 285 i R. Hamann, *Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunstwissenschaft*, w czasopiśmie: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, Leipzig, IX Jahrgang (1916) str. 75. Uwzględniając tutaj dodatkowo rozprawę Hamanna, która zaczęła wychodzić już w czasie drukowania niniejszej recenzji, nadmieniam, że — o ile można wnioskować z pierwszego rozdziału, pomieszczonego w zeszycie lutowym cytowanego wydawnictwa — jest to najgruntowniejsza dotychczas odpowiedź na książkę Tietze'go, zwalczająca ze znajomością teoretycznej wiedzy słabe strony książki n. p. między innymi pojęcie sztuki, definicyę woli artystycznej, podział sztuk plastycznych.

jąc w przedmowie estetyczną zdolność różniczkowania materiału artystycznego za założenie historii sztuki; w ten sposób rozumując dojdziemy do rezultatu, do którego doszedł także autor cytowanej broszury o rozwoju w sztuce, że „tesame przedmioty, które zostają zestawione według ich rozwoju w historii sztuki, otrzymują systematyczne opracowanie w estetyce“¹⁾, gdy tymczasem podobny stosunek wzajemnej zależności łączy w rzeczywistości historię sztuki z systematyczną nauką o sztuce, a nie z estetyką, która musi pozostać nadal tem, czem się stała w ostatnich latach: nauką o zewnętrznych i wewnętrznych warunkach tego stanu świadomości, który nazywamy estetycznym. Należało raczej rozwinąć bliżej tezę, że historia sztuki nie jest wiedzą eklektyczną, lecz wiedzą o samoistnych zadaniach, wytkniętych historycznym charakterem artystycznego materiału. Nie estetyczna możność różniczkowania materiału artystycznego, ale możność ujmowania treści artystycznej w materiale optycznym winna stanowić początek wyjścia dla naszej nauki. W tym sensie uznanie faktu artystycznego za powszechnie obowiązujący na całym obszarze sztuki przeszłej jest głównym momentem, który historii sztuki nadaje właściwe piętno i zapewnia jej odrębne stanowisko w rzędzie innych nauk.

Przyjmując historyczny pogląd na sztukę, był autor w tem korzystnym dla siebie położeniu, że mógł podręcznik oprzeć o rozbiory podobnych tematów ogólnych w nauce historii powszechnej, przede wszystkim o znany podręcznik Ernesta Bernheima²⁾. Zestawiając obydwie książki, widzimy w nich to samo ugrupowanie treści: najpierw rozdział, poświęcony ustaleniu pojęcia danej wiedzy, następnie metodologię, heurystykę czyli naukę o źródłach, krytykę źródeł, wreszcie rozdziały o ujęciu związku faktów i o przedstawieniu w słowie. Nie sposób omawiać szczegółowo poruszone przez Tietze'go tematy, choć niektóre miałyby z tego względu pewną aktualność, że dotknięto ich w polskiej literaturze naukowej, jak n. p. stosunek historii sztuki do filologii i historii, o którym istnieje rozprawa prof. Antoniewicza, rozwijająca myśl Wundta o logicznej przynależności historii sztuki do filologii na przykładach

¹⁾ Tatarkiewicz, *Rozwój w sztuce* str. 52.

²⁾ E. Bernheim, *Lehrbuch der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie*, Dritte und vierte Auflage, Leipzig 1903.

równoległości objawów w sztuce i literaturze ¹⁾. Wystarczy zwrócić uwagę czytelnika na wysokie zalety dzieła Tietze'go zwłaszcza w tej części, gdzie mowa o źródłach, krytyce i ujęciu faktów artystycznych. Tutaj porusza się autor na terenie najlepiej opanowanym i daje z siebie najwięcej. Takie ustępy, jak o analizie ikonograficznej i formalnej, o naukach pomocniczych, o oznaczaniu zabytków pod względem czasu i miejsca, o interpretacji ikonograficznej i formalnej, o konstrukcji związków, obfitują w spostrzeżenia nader wartościowe i zaliczają się do najlepszych. Sądzę, że każdy z początkujących badaczy przeszłości artystycznej znajdzie w wymienionych ustępach dużą pomoc w pracy, w razie wątpliwości wskazanie właściwej drogi, a w zestawionej bogatej literaturze informację, dokąd ma się zwrócić o bliższe pouczenie w specjalnych kwestjach, tak jak znów starszy badacz z pewnością najpierw podąży ku zagadnieniom ogólniejszym, poruszonym w dwóch pierwszych rozdziałach książki, ażeby wyniki swoich doświadczeń porównać z wynikami doświadczeń i rozumowań autora. Odnośnie do wywodów na str. 360 i nast., przyznających ikonografii zasadniczą, przez wielu zwolenników metody analityczno-formalną lekceważoną rolę w interpretacji dzieła sztuki, pozwoliłbym sobie zauważyć, że oprócz rzeczowego opisu dzieła sztuki, jak to praktykuje się w ikonografii systematycznej (i połączonej z nią zwykle ikonografii historycznej), wypada niekiedy z konieczności uciec się do interpretacji genetycznej, wkraczającej w dziedzinę psychologii twórczości; ten typ objaśniania dzieł sztuki polega na wyśledzeniu przemian w treści, którym uległa myśl artysty w stosunku do pierwszej zmysłowej podniety. Ażeby nie posługiwać się ogólnymi twierdzeniami, przytoczę dla przykładu, że podobna psychologiczna analiza, przeprowadzona na cerkiewnym temacie „Boskiej Liturgii“ odrazu ukazuje tę kompozycję we właściwym świetle, dostarczając dowodu, że pomysł nie jest czemś oderwanem od rzeczywistości, a tem mniej czemś symbolicznem, lecz, że powstał pod bezpośredniem oddziaływaniem cerkiewnego obrzędu i przeistoczył się w du-

¹⁾ J. B. Antoniewicz, *Historia, filologia i historia sztuki*, Eos czasopismo filologiczne, Lwów, rocznik III (1896) str. 129—160.

szy artyści w głęboko odczuta scenę, odbywaną w sferach anielskich ¹⁾.

Nie rozwodząc się dłużej nad książką, której zresztą pewne tylko miejsca uśiłowano tutaj oświetlić, pragnąłbym w nawiązaniu do ostatniego jej rozdziału (str. 467 i nast.) podkreślić od siebie potrzebę zwrócenia uwagi jeszcze na jedną stronę pracy historyka sztuki — na umiejętność literackiego przedstawienia rzeczy. Uważam to za konieczne tem więcej, że w polskiej literaturze historyczno-artystycznej, zdolnej wykazać się cennymi pod niejednym względem pracami, nie zawsze spotyka koncentracja na właściwym przedmiocie, a w rozumowaniu i opisach pojawiają się niepożądane naleciałości, obce kierunkowi ściśle uprawianej nauki, odbłyśki erudyi, leżącej poza historją sztuki, to znów odbłyśki nastrojów o silnem zabarwieniu indywidualnem, nierzadko naleciałości, które trzeba właściwie poczytywać za produkt osobliwszego daru słowa. Jak wszystko, tak i umiejętność opracowania przedmiotu wymaga pewnej wprawy, nabytej doświadczeniem. Szczególnie charakterystyka wrażeń, odebranych na widok dzieła sztuki, należy do równie trudnych części naukowego zadania historyi sztuki, jak samo przeprowadzenie analizy formalnej. Tu nie pomoże zdolność władania słowem, jeżeli z nią nie łączy się zdolność dokładnego określenia swoich przeżyć wobec dzieła sztuki. Pragnących bliższej informacji w tej rzeczy odsyłam do pouczającego ustępu o duchowej funkcji sztuki w podręczniku Dessoira ²⁾, nie mogę jednak pominąć sposobności, ażeby nie zaznaczyć, że nie wszystkim postulatom estetyków odnośnie do opisywania dzieł sztuki można przyznać zasadniczą wagę. Po rozstrząśnię-

¹⁾ Por. moją próbę genetycznego objaśnienia kompozycji p. t. „Die göttliche Liturgie in den Wandmalereien der Bukowiner Klosterkirchen, w Zeitschrift für christliche Kunst, rocznik XXIII (1910) str. 259 do 268. Na tem miejscu muszę sprostować mylnie zasadniczo przedstawienie rzeczy ze strony J. Strzygowskiego, który notując treść rozprawki w dziale bibliograficznym czasopisma Byzantinische Zeitschrift, Leipzig, t. XXI (1912) str. 659, pomieszał ze sobą dwa różne tematy, liturgiczną Wieczerzę Pańską z Boską Liturgią, gdy w rzeczywistości ten ostatni temat bierze początek w obrzędzie biskupim tak zwanego „wielkiego wchodu“ i jako koncepcya malarska czy rzeźbiarska nie ma nic wspólnego z liturgiczną Wieczerzą Pańską.

²⁾ Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft str. 423 do 439.

ciu *pro* i *contra* możnaby tylko tyle powiedzieć, że estetycy mają teoretycznie w każdym razie słuszość, gdy domagają się od opisu jak najdokładniejszego odtworzenia dzieła sztuki w słowie, w praktyce jednak okazują się tutaj tak nieprzewyżczone trudnościami, że z konieczności musi badacz poprzestawać na przybliżonym określeniu swoich uczuciowych przeżyć. Jeżeli laik nie zdoła z opisu powziąć należytego wyobrażenia o dziele sztuki, ani też nie dozna tychsamych wrażeń, co autor opisu, to dla zajmujących się sztuką i wychowanych w jednakowych warunkach taka przybliżona mowa w obliczu danego dzieła sztuki ma wszelką cechę dokładności i jest w stanie w ich doświadczeniu emocjonalnym obudzić właściwy odcień uczuciowy. Skuteczną drogą w tym względzie jest postępowanie tych badaczy, którzy (jak Wölfflin) starają się doprowadzić czytelnika do wnिकnięcia w jądro psychiczne zapomocą mistrzowskiej analizy elementów, składających się na budowę dzieła sztuki. W czem jednak estetykom nie można odmówić racji, to w tem, gdy przestrzegają przed fantazowaniem na widok dzieła sztuki t. zn. przed ujmowaniem w słowa takich wrażeń, które nie mają bezpośredniego uzasadnienia w utworze sztuki. Jest to zazwyczaj literacki typ charakterystyki. Kto przywykł tworzyć w słowie tak, jak artysta w barwie i linii, ten łatwo na widok dzieła sztuki czuje się pobudzony do twórczości i poczyną pracować na sposób raczej poety, niż psychologa, zaczyna sam komponować i — oddalać się od rzeczy. Nieraz można czytać charakterystykę samą w sobie artystyczną i nasze poczucie słowa zadowalniającą, lecz mimo pięknej formy bezużyteczną dla badacza sztuki, bo dającą szczegóły wysnute pod wpływem uczuć, rozbudzonych elementami natury poza-artystycznej, a nie pod wpływem uczuć, mających uzasadnienie w granicach elementów natury artystycznej, elementów, które przedstawiają się jako przedmiotowo dane ze strony dzieła sztuki. Jeżeli badacz sztuki zdoła połączyć jedno z drugim, jeżeli zdoła dokonać przekładu dzieła sztuki plastycznej na dzieło sztuki słowa, tem lepiej dla niego i dla czytelnika, ale nigdy nie należy stawiać żądania, ażeby transpozycja słowna była sama w sobie artystyczną, jeżeliby przez to miała ucierpieć strona rzeczowa.



D № 251402 :



C e n a

zł 6 gr

CUW — Kd 31 CWD W-wa, 2179/S2/l.
RSW „Prasa“, Kielce zam. 481. 3200 bl.

38945

27 I 58

POLITECHNIKA KRAKOWSKA
BIBLIOTEKA GŁÓWNA



L. inw.

23856

Kdn. 524. 13. IX. 54

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000297769