



Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000339484

PAMIĘTNIK
ZJAZDU HISTORYKÓW SZTUKI

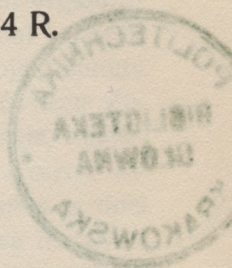
PAMIĘTNIK
ORGANIZACYJNEGO ZJAZDU
HISTORYKÓW SZTUKI
W KRAKOWIE

W DNIACH 2—4 PAŹDZIERNIKA 1934 R.

POD REDAKCJĄ
TADEUSZA SZYDŁOWSKIEGO

WYDANY Z ZASIĘKU MINISTERSTWA WYZNAŃ RELIGIJNYCH
I OŚWIECENIA PUBLICZNEGO

KRAKÓW 1935



PAMIĘTNIK

ORGANIZACYJNEGO ZŁAZDU

HISTORYKÓW SZTUKI

W KRAKOWIE

W DNIACH 2-4 PAŹDZIERNIKA 1934 R.



OD REDAKCJI

TABELSZA SZYDŁOWSKIEGO

II 36.716

WYDANY Z ZAKŁADU WYDAWNICZYM I OŚWIATOWYM MINISTERSTWA WYNAJ. RELIGIJNYCH

KRAKÓW — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI

Akc. Nr. K-2788/52

Zwołanie Zjazdu wypłynęło z oddawna już odczuwanej chęci stworzenia zwartej organizacji, któraby złączyła historyków sztuki z całej Polski w ich wspólnych dążeniach i wysiłkach. Toteż głównym zadaniem Zjazdu było obmyślenie właściwych ram organizacyjnych, czyli opracowanie statutu. Cel powyższy został w pełni osiągnięty. Po wyczerpujących debatach uchwalono projekt statutu Polskiego Związku Historyków Sztuki z siedzibą głównego Zarządu w Krakowie, oraz oddziałami w Warszawie, Lwowie, Poznaniu i Wilnie. Po dłuższych staraniach statut został wreszcie zatwierdzony przez Województwo Krakowskie reskryptem z dnia 22 marca 1935 r., dzięki czemu uzyskaliśmy podstawę do wykonania uchwał Zjazdu i rozpoczęcia działalności na szerszą skalę. Statut ów, jako jedno z najważniejszych dokonań Zjazdu, zamieszczamy obok sprawozdania z przebiegu obrad.

Zaznaczyć jednakże należy, że przed laty kilkunastu podejmowano podobną próbę zrzeszenia historyków sztuki i że istniał związek o tej samej nazwie. Powstał on w Krakowie w czerwcu r. 1920 z inicjatywy miejscowych historyków sztuki, którzy dążyli już wówczas do zespolenia przedstawicieli tej nauki także z innych środowisk. Prezesem Związku był ś. p. prof. Jerzy Mycielski, sekretarzem dr Marjan Morelowski, który rozwijał na tem polu intensywną działalność, zanim go powołano w skład Delegacji Polskiej w Moskwie. Urządzano dość liczne zebrania naukowe i dyskusyjne, w których brali niejednokrotnie udział i wygłaszali referaty także członkowie zamiejscowi, np. ś. p. prof. Jan Bołoz-Antoniewicz, ś. p. prof. St. Noakowski, dr Mieczysław Treter. Zarząd rozwijał działalność w sprawach opieki nad zabytkami, ich inwentaryzacji oraz rewindykacji zabytków polskich z zagranicy, przeciwdziałal parcelacji majątków, ponoszących ciężary utrzymania historycznych budowli lub zbiorów sztuki, podejmował także starania o uwzględnienie historii sztuki w programie szkół średnich.

Celem nawiązania kontaktu z naukowymi sferami zagranicznymi zamierzano wysłać delegata Związku na międzynarodowy kongres historyków sztuki w Paryżu w r. 1921, co jednakże nie doszło do skutku z powodów finansowych.

Również w kołach: warszawskim pod przewodnictwem prof. dra Z. Batowskiego i lwowskim pod przewodnictwem prof. dra J. Bołoz-Antoniewiczza istniał ruch dosyć ożywiony. Gdy jednak utrzymywanie ściślejszego wzajemnego kontaktu między poszczególnymi środowiskami napotykało w ówczesnych warunkach na coraz to większe trudności, słabło czasem znaczenie i zatracił się właściwy sens istnienia Związku. Toteż przestał on funkcjonować w początkach r. 1923. Lecz potrzeba tego rodzaju organizacji dawała się niejednokrotnie wyraźnie odczuwać i po 10 latach przerwy krakowscy historycy sztuki postanowili ją powołać nanowo do życia. Na tej zasadzie, iż Związek nie uległ likwidacji, odbyło się w dniu 3 marca 1934 Walne Zebranie dawnych jego członków. Mimo ogłoszenia w prasie nie wziął w niem jednak udziału żaden z członków zamiejscowych. Dokonano wyboru nowego Zarządu, w skład którego weszli: prof. dr T. Szydłowski jako prezes, doc. dr St. Komornicki wiceprezes, dr Z. Łakociński sekretarz, a jako członkowie Wydziału: dr K. Buczkowski, dr M. Gąsiorowska, prof. dr St. J. Gąsiorowski, dyr. dr F. Kopera, prof. dr W. Molè, dr J. Muczowski, doc. dr J. Żurowski. Do Komisji Rewizyjnej weszli: prof. dr J. Pagaczewski, dr A. Bocheńska, dr K. Sinkówna. Prof. Szydłowski oświadczył, iż uważa wybór za tymczasowy, gdyż Związek powinien mieć charakter ogólnopolski, a w tym celu konieczne jest zwołanie Zjazdu wszystkich historyków sztuki, zjazdu o charakterze organizacyjnym, t. j. ustalającego wewnętrzną strukturę Związku na podstawie nowego statutu. W myśl powyższego nowy Zarząd wziął sobie za główne i najważniejsze zadanie przygotowanie i zwołanie Zjazdu. Po przedyskutowaniu programu i ustaleniu, że omawiane będą przede wszystkim sprawy organizacyjno-zawodowe, a nadto najpilniejsze potrzeby naukowe i dydaktyczne, rozesłano zawiadomienia, zapraszające do udziału w Zjeździe, którego termin naznaczono zrazu na 2 do 4 września, lecz na liczne żądania przesunięto potem na 2 do 4 października.

Celem nawiązania łączności z najlicniejszą poza Krakowem grupą historyków sztuki oraz porozumienia się co do przyszłej struktury Związku i omówienia spraw Zjazdu udał się prof. Szydłowski do Warszawy, w której, jak się okazało, powstał już tym-

czasem specjalny Komitet Organizacyjny warszawskiej grupy historyków sztuki z konserwatorem głównym Jerzym Remerem jako przewodniczącym i mgrem W. Kieszkowskim jako sekretarzem. Komitet ten opracował na szeregu posiedzeń projekt statutu zawodowej organizacji. Na konferencji, która odbyła się w dniu 22 czerwca 1934 w lokalu Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, grupa warszawska zgłosiła akces na zjazd w Krakowie i zapowiedziała przedłożenie swego projektu statutu. Gdy jednak ów projekt wywołał wśród grupy krakowskiej merytoryczne zastrzeżenia co do niektórych punktów, zdecydowano, iż podstawą obrad będą na Zjeździe dwa projekty: krakowski, opracowany przez dra J. Muczковского, i warszawski, w którego opracowaniu brali głównie udział: doc. dr M. Walicki i dr J. Starzyński. Obydwa projekty rozesłano wszystkim zaproszonym na Zjazd do wcześniejszego rozpatrzenia. Ze względu na organizacyjny charakter Zjazdu zaproszono do udziału jedynie fachowców, albo osoby znane z wybitnej działalności w dziedzinach, związanych z historją sztuki.

Gdy zbliżał się termin Zjazdu, utworzono Komitet Organizacyjny, w skład którego oprócz prezydium Związku weszli dr J. Dobrzycki i dr T. Przykowski. W przyjęciu zamiejscowych uczestników Zjazdu uzyskano życzliwą pomoc ze strony Prezydium miasta Krakowa. Senat Uniwersytetu Jagiellońskiego udzielił Zjazdowi gościny w swym gmachu, zezwalając, by obrady odbywały się w salach Zakładu Historji Sztuki.

PROGRAM ZJAZDU

Wtorek, 2. X. 1934, godzina 10:

- 1) Przemówienie powitalne.
- 2) Wybór Prezydium Zjazdu.
- 3) Prof. dr Tadeusz Szydłowski: «O zadaniach i obowiązkach historyków sztuki w chwili obecnej».
- 4) Prof. dr Stanisław Gąsiorowski: «Zagadnienie wprowadzenia historii sztuki w program szkół średnich».
- 5) Doc. dr Michał Walicki: «Historja sztuki w programie szkolnym».
- 6) Dr Marja Gutkowska: «Nauczanie historii sztuki w żeńskich szkołach zawodowych».
- 7) Prof. dr Marjan Morelowski: «Abstrakcjonizm i naturalizm a nauka historii sztuki w szkołach średnich».
- 8) Wybór Komisji Statutowej.

Godzina 16:

- 1) Konserwator główny Jerzy Remer: «Sprawa inwentaryzacji zabytków sztuki» (uwagi dyskusyjne).
- 2) Doc. dr Mieczysław Treter: «Sztuka polska a zagraniczne publikacje o sztuce».
- 3) Dr Mieczysław Sterling: «Uwagi w sprawie bibliotek historii sztuki obcej i zbiorów fotografii».
- 4) Doc. dr Stefan Komornicki: «Źródła archiwalne i ich udostępnienie».

Równocześnie odbywać się będą obrady Komisji statutowej.
Godz. 20.30: Zebranie towarzyskie.

Środa, 3. X. Godzina 10:

- 1) Debata nad programem i zakresem działalności Związku.
- 2) Dyskusja nad projektami statutu. Referenci: Dr Józef Muczkowski i dr Juljusz Starzyński.
- 3) Uchwalenie statutu.

Godzina 16:

- 1) Sprawozdane i ustąpienie dotychczasowego Zarządu.
- 2) Wybory nowych władz Związku.
- 3) Sprawa organu Związku.
- 4) Wolne wnioski i interpelacje.
- 5) Zamknięcie obrad Zjazdu.

Czwartek, 4. X. Zwiedzanie Krakowa:

Godzina 9.30: Kopiec Krakusa.

Godz. 10.30: Nowoodrestaurowane sale Zamku Wawelskiego.

Godzina 12: Otoczenie kościoła N. P. Marji i odrestaurowany ołtarz Stwosza.

Godzina 12.30: Wystawa iluminowanych rękopisów włoskich w Bibliotece Jagiellońskiej.

Godzina 13.15: Rzut oka na nowe budowle monumentalne Krakowa.

Godzina 16: W razie pogody i większej liczby zgłoszeń wycieczka do Lasku Wolskiego i na Bielany.

POSIEDZENIE INAUGURACYJNE

Dnia 2 października 1934. Początek o godzinie 10 min. 15 przedpoł., koniec o godzinie 1 min. 40.

W posiedzeniu tem wzięli udział oprócz uczestników Zjazdu: pp. dyrektor Departamentu Nauki i Szkół Wyższych prof. dr Jan St. Bystroń, J. M. rektor U. J. prof. dr Stanisław Maziarski, prezes Polskiej Akademji Umiejętności prof. dr Stanisław Wróblewski, dziekan Wydziału Filozoficznego prof. dr Jan Nowak i dyrektor Biblioteki Jagiellońskiej dr Edward Kuntze.

Prof. dr T. S z y d ł o w s k i, jako przewodniczący Komitetu Organizacyjnego, zagał Zjazd następującem przemówieniem:

W imieniu wydziału Związku Historyków Sztuki organizującego Zjazd mam zaszczyt powitać wszystkich uczestników, a przede wszystkim podziękować przedstawicielom władz i instytucyj naukowych, p. dyrektorowi Departamentu Nauki i Szkół Wyższych prof. drowi J. St. Bystroniowi, Jego Magnificencji rektorowi naszego Uniwersytetu prof. drowi St. Maziarskiemu, p. prezesowi Polskiej Akademji Umiejętności prof. drowi St. Wróblewskiemu, p. dziekanowi Wydziału Filozoficznego prof. drowi J. Nowakowi i p. dyr. Biblioteki Jagiellońskiej drowi E. Kuntzemu, którzy raczyli przybyć na otwarcie Zjazdu. Witam serdecznie zamiejscowych historyków sztuki, którzy nie żalowali trudów, by zjechać tu z odległych miast Polski, tak iż dzięki ich udziałowi Zjazd nasz jest pierwszym w tym zakresie ogólnopolskim Zjazdem, który dochodzi do skutku we wolnej Rzeczypospolitej.

Związek Historyków Sztuki, który zwołuje Zjazd, został założony w r. 1920, lecz po niespełna trzechletnim istnieniu popadł w letarg i dopiero z wiosną b. r. został zreaktywowany z inicjatywy prof. dra J. Pagaczewskiego. Zaszczycony na Walnem Zebraniu godnością prezesa nowego Zarządu, przyjąłem wybór z zastrzeżeniem, że za najpilniejsze i najdonioślejsze zadanie uważam rozszerzenie ram organizacyjnych Związku na całą Polskę i złą-

czenie w nim wszystkich pracowników na tem polu, skupienie wszystkich sił ku obronie naszych dążeń i wywalczeniu im należnego znaczenia. Do osiągnięcia tego celu prowadziło zwołanie ogólnopolskiego Zjazdu Historyków Sztuki.

Widząc dziś tak licznych uczestników, mogę z radością stwierdzić, że owa myśl obudziła silny oddźwięk. Miło mi podkreślić, iż w zorganizowaniu Zjazdu była bardzo pomocna warszawska grupa historyków sztuki. Już ze założenia swego Zjazd nasz ma charakter przede wszystkim organizacyjny, toteż czysto naukowe zagadnienia nie będą na nim rozpatrywane, ale głównie i przede wszystkim sprawa reorganizacji Związku, sprawy zawodowe i najpilniejsze praktyczne postulaty chwili obecnej. Dziękując raz jeszcze wszystkim zebrany za przybycie, proszę o przystąpienie do wyboru Prezydium Zjazdu.

Doc. dr St. Komornicki zaproponował następujący skład prezydium: prezes honorowy: prof. dr Leon hr. Piniński, przewodniczący Zjazdu: prof. dr Zygmunt Batowski, wiceprezesa: prof. dr Julian Pagaczewski i dr T. Mańkowski. Zebrani przyjęli zaproponowany skład prezydium przez aklamację. Hr. Piniński i prof. Batowski dziękują za wybór. Prof. B a t o w s k i, obejmując przewodnictwo, wyraża podziękowanie prof. Szydłowskiemu i krakowskim historykom sztuki za zorganizowanie Zjazdu.

Prof. Szydłowski zawiadamia, iż nadeszły telegramy i pisma, usprawiedliwiający niemożność przybycia oraz zawierające życzenia pomyślnych obrad, od następujących osób: pp. sekretarza generalnego Polskiej Akademji Umiejętności prof. dra St. Kutrzeby, dra M. Gutkowskiej, prof. dra Wł. Kozickiego, prof. dra Wł. Podlacha, dra J. Przeworskiej, ks. dra P. Śledziewskiego, prof. dra M. Sobeskiego, prof. dra Wł. Tatarkiewicza, doc. dra M. Tretera. Prof. Podlacha kończy pismo swe życzeniem, «aby Zjazd wydał jak najlepsze rezultaty pod względem organizacyjnym, a następnie, aby odrodzony Związek stał się poważnem oparciem zawodowem (w nieco dalszej przyszłości także naukowem) dla wszystkich naszych historyków sztuki» i załącza szereg uwag odnośnie do spraw, poruszanych na Zjeździe. Uwagi te będą uwzględnione przy właściwych punktach programu, podobnie jak wniosek nadesłany przez prof. W. Kozickiego. Dr M. Gutkowska i prof. Morelowski nadesłali referaty z prośbą o odczytanie tychże na Zjeździe.

Przewodniczący zaprasza na sekretarzy Zjazdu dra St. Lorentza i dra Z. Łakocińskiego.



UCZESTNICY ZJAZDU W DZIEDZIŃCU BIBLIOTEKI JAGIELLOŃSKIEJ

Prof. Szydłowski wygłasza referat: *O zadaniach i obowiązkach historyków sztuki w chwili obecnej.*

Mając wypowiedzieć przemówienie wstępne, orjentujące w treści obrad Zjazdu i do pewnego stopnia programowe, gdyż głównym naszym celem jest ustalenie charakteru, struktury organizacyjnej, oraz zakresu działalności Związku, pragnąłbym uniknąć wszelkich frazesów, truizmów i powtarzania szczegółów dobrze wszystkim znanych. Niemniej konieczne jest zwięzłe zestawienie bilansu sytuacji na polu historii sztuki w chwili obecnej i przypomnienie pewnych faktów, znamienych dla stworzenia podstawy do rzeczowej dyskusji, i wysnucia z niej właściwych wniosków. Jeśli Zjazd nasz, mimo dość ogólnikowo w zapowiedziach określonego programu, mimo ograniczenia obrad do spraw przedewszystkiem organizacyjnych oraz do najpilniejszych praktycznych postulatów, zdołał zgromadzić większość historyków sztuki z całej Polski, jest to dowodem, że istnieje wyraźna i piekąca potrzeba wspólnego naradzenia się nad sytuacją, a oczywiście także, że owa sytuacja nie jest dość pomyślna, że uległa ona w ostatnich czasach widocznemu pogorszeniu, skoro tak bardzo chcemy nad nią się zastanawiać.

Pierwsze lata niepodległości przyniosły dość pomyślne warunki dla rozwoju naszej wiedzy. Powstawał wówczas szereg katedr historii sztuki, szereg stanowisk w ministerstwach oraz urzędów konserwatorskich we województwach, rozpoczynano rozbudowę muzeów na większą skalę. Lecz wkrótce przyszła fala redukcji, która sprowadziła kasowanie etatów w ministerstwach, skreślono przez pół urzędy konserwatorskie. W ostatnim roku utraciliśmy w dziedzinie katedr uniwersyteckich 25% stanu posiadania, bo dwie katedry na ośm, muzea zostały zahamowane w swoim rozwoju. Jeśli nie przyjdą w całej tej dziedzinie dalsze jeszcze ograniczenia, to w każdym razie o odzyskaniu strat niema narazie mowy.

Doniedawna był ruch wydawniczy na polu historii sztuki dosyć ożywiony. Szereg coraz to nowych sił występował rokrocznie z poważnym dorobkiem. Obok «Prac Komisji Historji Sztuki», które zyskały lepszą szatę zewnętrzną, rozpoczęły się pojawiać «Prace Sekcji Historji Sztuki i Kultury» Towarzystwa Naukowego we Lwowie; powstała nowa ważna placówka naukowa i wydawnicza, jaką stworzył Zakład Architektury i Historji Sztuki przy Politechnice Warszawskiej, który w ciągu lat kilku ogłosił szereg cennych i doniosłych publikacji. Powstawały nowe pisma fachowe

specjalne, jak: «Przegląd Historji Sztuki», «Biuletyn Historji Sztuki i Kultury» oraz «Ochrona Zabytków»; niestety, pierwsze z tych pism zostało już skazane na zagładę. Nie dochodzą do skutku projektowane wydawnictwa niezmiernej wagi, jak np. inwentaryzacja zabytków. Instytut, jaki powstał w tym celu w Wydziale Sztuki Ministerstwa W. R. i O. P., opracował wprawdzie i przygotował do druku kilka czy kilkanaście powiatów, lecz żadnego z nich nie jest w stanie wydać, tak iż ów podstawowy fundament dla badań nad historją sztuki w Polsce, jakim jest ogłoszenie artystycznej topografji całego kraju, nie będzie już zapewne zrealizowany w całości za naszego życia, ale powinien być stanowczo dziełem naszej generacji.

Nie posiadamy dotychczas obszernego, gruntownego i wyczerpującego opracowania dziejów sztuki w Polsce. Zarys dziejów tej sztuki, odpowiadający dzisiejszemu stanowi wiedzy, został wreszcie przygotowany zbiorowemi siłami, lecz powodu trudności wydawniczych nie może się dotychczas ukazać w druku. Rok ubiegły był 400-ną rocznicą śmierci wielkiego artysty Wita Stwosza. Z rocznicą tą zeszło się odrestaurowanie ołtarza Marjackiego, dzięki czemu arcydzieło to wystąpiło w nowym, niezwykle blasku. Wykonano kilkaset świetnych zdjęć fotograficznych, lecz nie znalazła się firma wydawnicza, ani instytucja naukowa, któraby zechciała czy mogła opublikować ołtarz w jego nowej szacie. A przecież nietylko u nas w kraju, lecz i zagranicą wydawnictwo takie miałoby sukces niezawodny, co więcej, byłoby dla nas bardzo ważnym i doniosłym atutem propagandowym, jako dowód kultury artystycznej, stwierdzonej w odrestaurowaniu dzieła. Można by mnożyć podobne przykłady; wspomnę jeszcze o dokonaniem przez jednego z naszych kolegów opracowaniu późnośredniowiecznego malarstwa cechowego, którato praca, jak szereg innych, spoczywać musi w biurku autora.

Nietylko w wydaniu pracy, lecz także w jej przygotowaniu i wykonaniu napotykamy na coraz to większe utrudnienia. Warunki pracy historyków sztuki nie zmieniły się od lat wielu w niczem na lepsze. Nie posiadamy wyczerpującej bibliografji z naszego zakresu, a bardzo niewiele wydawnictw archiwalnych. Wspomniałem już o braku inwentaryzacji, któraby ułatwiała orientację. Brak nam bibliotek dobrze zaopatrzonych w publikacje zagraniczne; kosztowniejsze dzieła stają się dla nich coraz bardziej nie-

dostępne. Nie mamy dobrze urządzonych zbiorów fotografii z dzieł sztuki swojej i obcej, a choćby jakiejś centrali, gromadzącej zdjęcia w Polsce wykonane. Nie mamy instytucji, któraby obejmowała w swój zakres całokształt zadań i potrzeb na polu historii sztuki, któraby zdołała skupić większy zespół sił do pracy nad określonym programem dla wypełnienia najważniejszych luk, któraby ustaliła — powiedzmy — jedną drugą «piatiletkę» dla zrealizowania najważniejszych postulatów.

Historycy sztuki idą przeważnie luzem. Każdy sam na swoją rękę zbiera materiały, sam fotografuje i mierzy zabytki, szpera za źródłami archiwalnymi, słowem, jest w położeniu architekta, któryby musiał sam się troszczyć o dostawę wszelkich materiałów budowlanych, miast myśleć przedewszystkiem o konstrukcji i wyglądzie swej budowli. Ile przy tem nieskoordynowaniu wysiłków marnuje się sił i czasu, nie trzeba chyba podkreślać.

Napotyamy w swej pracy na jeszcze inne, coraz to dotkliwsze utrudnienia, które wynikają z niemożności prowadzenia studjów zagranicą. Dzieje sztuki w Polsce są przecież związane z dziejami sztuki już to krajów sąsiednich, już to dalszego Zachodu i Południa, i niepodobna obserwować szeregu ważnych i doniosłych zagadnień na jednym ograniczonym odcinku, niepodobna poznać ich istotnego charakteru i znaczenia, a także ich barwy lokalnej, jeśli się nie poszuka analogicznych objawów na innych terenach, jeśli się nie zwiąże naszej sztuki z obcą, której wpływom ulegała niejednokrotnie.

Nie zastąpi tego zapoznanie się z obcą literaturą, gdyż posiadać ona musi inne założenia i inne cele od naszych. Musimy sami na obcym terenie przeprowadzać badania dla swoich celów. Niestety wyjazdy na dłuższe, a nawet krótkie studja zagranicą należą dziś do nieziszczalnych marzeń. Szkoda już mówić o tem, że nie możemy brać większego udziału w europejskim ruchu naukowym i zająć miejsca w nauce światowej przez prace nad dziejami wielkiej sztuki obcej, że nie możemy — jak to czynią uczeni innych krajów — dołożyć od siebie cegieł do gmachu ogólnej wiedzy, np. do badań nad sztuką włoską, dla której ileż zrobili historycy sztuki niemieccy, francuscy i angielscy! Na kongresach międzynarodowych musimy się ograniczać do poruszania conajwyżej własnych, lokalnych tematów.

Owa niemożność odbywania podróży zagranicznych jest ka-

tastrofalną dla młodych historyków sztuki, którzy pomimo wieloletnich studjów nie mogą poznać z autopsji właściwego swej wiedzy terenu, najważniejszych zjawisk i najważniejszych wydarzeń. Utrudnia to im podjęcie prac o szerszym zakresie i sprowadza z konieczności zacieśnienie horyzontów. Przed wojną byłoby anomalją, by doktor historii sztuki nie znał żadnego kraju poza własnym. Czy jest możliwe, by ci ludzie mogli zdobyć w tych warunkach gruntowną wiedzę, rozwijać swe zdolności i w pełni je zużytkować? Czy nie jest konieczne, by każdy, kto uzyska stopień magistra, otrzymywał przynajmniej roczne stypendjum na studia zagranicą, zanim zacznie się ubiegać o doktorat?

Gdy mowa o młodych historykach sztuki, nasuwa się oczywiście zaraz na myśl poważna troska o ich przyszłość. W dzisiejszej sytuacji mają oni prawie wszelkie drogi przed sobą całkowicie zamknięte. Gorzej, bo gdy jakieś miejsca się opróżnią, często jesteśmy świadkami obsadzania ich przez dyletantów i dyletantki, którzy o treści i metodzie historii sztuki niewiele mają pojęcia, a zyskują pierwszeństwo przed ukwalifikowanymi w pełni kandydatami, czekającymi od lat na możliwość pracy. Toteż ci ostatni bywają zmuszeni do szukania zajęcia na obcych sobie polach. Lecz jeżeli ktoś, kto włożył w swe studia umiłowanie, a przez osiągnięte wyniki złożył świadectwo swych zdolności, zmuszony jest skutkiem niemożności znalezienia jakiegokolwiek zatrudnienia w swej dziedzinie, porzucić swój wybrany zawód i oddać się dla zdobycia egzystencji całkiem czemu innemu, jest to nie tylko dla danej jednostki niejednokrotnie dramatem, lecz stratą dla społeczeństwa, jako zmarnowany kapitał zdolności, wysiłków i pieniędzy, który się nie zwróci.

Mógłby ktoś bardziej obojętnie dla tych spraw nastawiony zauważyć, że wpadam we frazesy, bo ostatecznie jednostka pogodzi się ze swym losem i zbędne jest patetyczne roztkliwianie się nad tym tematem. Trudno! Jeśli dla historyków sztuki brak miejsca, niech się nie rozrastają. Należałoby ograniczyć ich przyrost i dostosować do popytu, więc np. wprowadzić w tej dziedzinie numerus clausus na studiach uniwersyteckich.

Lecz czy ów mały popyt nie pozostaje w rażącej dysproporcji z niezmiernie pilnymi i doniosłymi zadaniami chwili obecnej? Czy istotnie jesteśmy tak mało społeczeństwu użyteczni i czy działalność nasza, ze względu właśnie na pilne i ważne potrzeby o szerszym, ogólnym znaczeniu, nie powinna być raczej intensywniejsza?

Nie mam zamiaru wysuwać w odpowiedzi postulatów naukowych, mówić o tem, iż potrzeba nam wielu sił fachowych dla przeprowadzenia inwentaryzacji naszych skarbów sztuki i zbudowania na tej podstawie rzetelnego obrazu dziejów sztuki w Polsce, dla ocenienia wielkości naszego dorobku i dokładnego określenia sumy naszego wkładu do artystyczno-kulturalnego rozwoju Europy. Wywołałoby to znów życzliwie pobłażliwą uwagę, iż możemy sobie to wszystko budować spokojnie przez szereg lat. Lecz zauważę mimochodem, że niecałkiem spokojnie i niezupełnie bez przeszkód. Niedługo czekać, a w pracy nad dziejami sztuki w Polsce, przez nas samych niedość wydatnie prowadzonej wobec braku koniecznych środków, zaczną nas coraz bardziej wyręczać obcy. Będą odkrywać Polskę i oświetlać tendencyjnie jej oblicze. Przytoczyć mogę świeży fakt, iż w lecie tego roku odbywała dłuższą podróż po Polsce subwencionowana przez rząd niemiecki ekspedycja naukowa, złożona z prof. historii sztuki Wrocławskiego Uniwersytetu D. Freya, jego asystenta, konserwatora Prowincji Śląskiej, architekta i historyka. Jeździli autem, dostarczonem im przez rząd niemiecki i, zaopatrzeni w polską literaturę naukową, robili zdjęcia pomiarowe, fotografie i notatki. Badali grupę kościołów cysterskich w Sulejowie, Jędrzejowie, Koprzywnicy, Wąchocku, Mogile, zwiedzali bardzo dokładnie i szczegółowo Kraków, Podhale, wojew. kieleckie, byli w Warszawie, Lwowie i Poznaniu. Prof. Frey oświadczył mi, iż ich ten teren, jako sąsiedni z Niemcami, niezmiernie interesuje, był zdumiony ilością zabytków i odrębnością ich charakteru. Niedługo czekać, a pojawią się nowe niemieckie publikacje, które będą podstawą dla nauki zagranicznej, podobnie jak swego czasu Essenwein dał jej pierwszą monografię średniowiecznego Krakowa, lub Kohte inwentaryzację Poznańskiego. Nie ulega chyba wątpliwości, że tego rodzaju zastępstwo nie jest pożądane, i że jest postulatem naszej dumy narodowej, byśmy wiedzę o Polsce sami nieśli obcym. Czyż tylko w challengu, w zawodach sportowych, mamy się ubiegać o palmy zwycięskie, a uzyskiwanie laurów na polu nauki nie miałoby również propagandowego znaczenia!

Niestety, zbyt mało się u nas robi w kierunku propagandy naszej przeszłości artystycznej zagranicą. Niewiele o to się troszczymy, by zagranica dowiedziała się dokładnie o dziejach sztuki w Polsce i zdawała sobie choć trochę z tego sprawę, iż sztuka i kultura artystyczna stały u nas na stosunkowo dość wysokim poziomie i posiadały swe własne, odrębne cechy. Toteż w obcych kompendjach

dziejów sztuki niema o Polsce albo żadnej wzmianki, albo są skąpe i bałamutne. Nie uwzględniał wcale Polski «Handbuch der Kunstwissenschaft», w Michel'a «Histoire de l'art» jest o Polsce bardzo niewiele, w ostatniej francuskiej historii sztuki pod redakcją M. Aubert'a krótka wzmianka o sztuce ludowej; w Hamann'a «Kunstgeschichte» Polski niema, w tablicach synchronistycznych, zestawionych na końcu książki, Lwów zaliczony został do Ukrainy. Jest więc pilnym i doniosłym postulatem jaknajrychlejsze zorganizowanie szeregu wydawnictw w językach obcych: zarysu polskich dziejów sztuki, monografij najważniejszych miast, monografij pewnych zabytków czy grup zabytków, które mogą obudzić pełne zainteresowanie.

Do Polski przyjeżdża rokrocznie dość wielu cudzoziemców. Odbywają się tu kongresy międzynarodowe, gościom pokazuje się zabytki miast, które zwiedzają. Patrzą oni zdziwieni na bogactwo tych świadectw starodawnej polskiej kultury. Nie przypuszczali, że coś takiego zobaczą; nie mieli o tem pojęcia. Pokazywałem raz jednemu z cudzoziemców kościółki drewniane Podhala: Łopuszną, Harklowę, Dębno, Grywałd. Był oszołomiony; unosił się z zachwytem nad ich osobliwym charakterem, mówił o nich jako o czemś niezmiernie osobliwym, czego nie można widzieć nigdzie w Europie, i że o tem powinniśmy głośno krzyczeć i robić sobie reklamę. Cudzoziemcy, którzy zwiedzają Polskę, skarżą się na brak wydawnictw albumowych z objaśnieniami w obcych językach, skarżą się, że nie mogą dostać fotografii dzieł, które zbudziły ich zainteresowanie. Są to sprawy wagi doniosłej dla naszego kulturalnego prestiżu i postulaty, których nie można odkładać na dłuższy dystans. Obok krzewienia współczesnej sztuki polskiej wśród obcych należałoby zorganizować celowo i umiejętnie propagandę naszych zabytków i zaprząć w tym kierunku do pracy szeregi zwłaszcza młodszych historyków sztuki.

Jeśli zabytki sztuki mogą i winny być doniosłym propagandowym atutem, to równie wielką, a dla niejednych bodajże większą wagę musi mieć nowa szata artystyczna Polski: wygląd gmachów monumentalnych, ich architektura i wyposażenie wewnętrzne, okazałość nowych pomników, rozbudowa miast, te wszystkie zewnętrzne objawy życia sztuki, świadectwa bogactwa i kultury narodu. Buduje się w Polsce dość wiele i urządza, wznosi pomniki ku czci wielkich ludzi i zdarzeń. Wielu obcych na tę nowoczesną szatę kraju zwraca przedewszystkiem i słusznie uwagę i jak wielu swo-

ich rozumie, że nie to, co było niegdyś odległych antenatów zaśluga, lecz to, co my sami wnosimy i czem świadczymy o swej świeżej żywotności i sile, to jest dziś najważniejsze.

Mógłby ktoś powiedzieć, że wchodzę na niewłaściwy teren, gdyż sprawy sztuki żywej należą do artystów-twórców, a nie do historyków sztuki, których domeną są zabytki. Ci ostatni rejestrują, szufladkują artystyczne objawy, czekając zwykle, aż się one trochę uleżą, dla pewności, by się nie pomylili w klasyfikacji. Podpisaliby się skwapliwie pod taką enuncjacją nasi artyści. Wiadomo, że sobie tylko samym przypisują prawo do sądu o sztuce i do decydowania o jej losach. Oświadczają kategorycznie i wielokrotnie, że o malarstwie może mówić jedynie malarz, o architekturze architekt i t. d., a o historykach sztuki odzywają się z lekceważeniem i uszczypliwością, nie przebierając w wyrażeniach. Jakże sympatyczne, jak ślicznie dobrane słówko ukuł niedawno pewien, zresztą kulturalny artysta krakowski, nazywając nas «Kunstgeszychtemami». Artyści usiłują nas usunąć od wszelkiego udziału w sprawach sztuki, nawet w sprawach starych, zabytkowych budowli monumentalnych, i dzięki poparciu ze strony niektórych czynników miarodajnych, lecz niezbyt orjentujących się w tych sprawach, udaje im się to w zupełności. Historycy sztuki utracili ostatnio szereg miejsc w różnych komitetach, radach i instytucjach artystycznych. Wystarczy wspomnieć Komitet Wawelski, gdzie powołani są jedynie do opinjowania zakupu antyków, a w kwestjach architektury, wyposażenia i dekoracji wnętrz nie mają głosu. Weszło również w zwyczaj, że do miejskich rad artystycznych należą w dużej liczbie artyści, w znikomej lub wcale nie, historycy sztuki.

Artyści dążą konsekwentnie do całkowitego zagarnięcia w swe ręce rządów w dziedzinie kultury i sztuki. Pragnę zwrócić uwagę na bardzo znamienny i może nie wszystkim znany memoriał Rady Naczelnej Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków, złożony na ręce p. Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, uchwalony na nadzwyczajnym Zjeździe Delegatów owych Związków w Warszawie w dniu 24 marca b. r., a ogłoszony w «Głosie Plastyków» nr. 9—12 z września 1934 r. W memoriale tym zwracają się artyści do Rządu z propozycją zorganizowania plastyki w Polsce na zasadzie centralizacji funduszy, wydawanych na sztukę przez różne instytucje rządowe i samorządowe oraz utworzenia Izby Plastyki, złożonej z przedstawicieli Rządu i delegatów owych Związków. W zakres działalności proponowanej Izby

wchodziłyby tak muzea, jak propaganda zagraniczna, wszelkie roboty w dziedzinie rozbudowy miast, budowli monumentalnych, dekoracji wnętrz, pomników, a nawet konserwacji i restauracji zabytków. W całym memorjale niema ani słowa o dopuszczeniu historyków sztuki do tych spraw, chociażby z głosem doradczym.

Zdaje mi się, iż jest naszym obowiązkiem dobitnie zareagować na tego rodzaju postawienie kwestji. «Samorządy» artystów, trwające zresztą już lat kilkanaście, nie dały przekonujących wyników. Jesteśmy świadkami niesłychanych i gorszących waśni, napaści i intryg pomiędzy artystami, oraz rozdzielenia się ich na szereg drobnych grup, wzajem się zwalczających. Do jak przykrego i smutnego widowiska doszło obecnie na terenie krakowskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych! Wspomniany memorjał nie jest wyrazem zrzeszenia wszystkich artystów, lecz pewnej grupy, która tylko dla siebie szumnie uzurpuje wszelkie prawa. Czy nie jest absurdem pomyśleć, by tak skłócone ze sobą towarzystwo mogło decydować słusznie i właściwie o ważnych i doniosłych artystycznych zagadnieniach w zakresie czyto rozbudowy miast, czy budowli reprezentacyjnych i ich dekoracji, czy pomników i monumentów, oraz w sprawach odnowy dawnych pałaców i zamków! Czy jednak historycy sztuki nie mają tu czegoś do powiedzenia? Czy nie oni właśnie przez swe głębokie umiłowanie sztuki, której studjom całe życie oddają i zdobywają bądźco bądź dość gruntowną wiedzę, oczywiście teoretyczną, historycy sztuki, którzy znając jej dzieje poprzez wieki, orjentują się w tem, jak pewne zagadnienia artystyczne były rozwiązywane w przeszłości, którzy posiadają właściwą miarę dla porównania i miernik wartości, czy nie oni są bardziej kompetentni do wydawania sądów, aniżeli artyści, którzy znają się zapewne na swym fachu, lecz sądzą zbyt jednostronnie, z punktu widzenia własnych, indywidualnych organizacyj twórczych, i jeśli są indywidualnościami, nie mogą sądzić bezstronnie innych odrębnych indywidualności; jeśli zaś nie posiadają talentu, to zarazem nie mają prawa do zabierania głosu w sprawach sztuki.

Że historycy sztuki możność brania udziału w wielu sprawach artystycznych w dużej mierze utracili i dali się zepchnąć do roli «speców od antyków», to niezawodnie jest w dużej mierze także ich winą, gdyż sami odsuwają się często od tych spraw i nie interesują się nimi dostatecznie. Bardzo niewielu umie się zżyć z dążeniami sztuki współczesnej, jeśli się do niej zbliżają, kokietują

często jedną jakąś grupę artystów i idą na ich pasku, miast odgrywać rolę czynnika obiektywnego i nastawionego krytycznie.

Nie ulega dla mnie wątpliwości, że historycy sztuki powinni we wszystkich bieżących zadaniach artystycznych, w których ich sąd i wiedza mogą być pożyteczne, zdobywać należne miejsce, powinni zająć się życiem sztuki współczesnej i za jej właściwy rozkwit poczuwać się do odpowiedzialności. Winni być tego rozkwitu życzliwymi, lecz krytycznymi opiekunami i zająć się krytyką artystyczną i propagandą więcej, niżli to ma miejsce obecnie. Winni być, w moim przekonaniu, sumieniem artystycznym narodu, wcieleniem jego kulturalno-artystycznej samowiedzy. Zdaję sobie sprawę z tego, że są to zadania bardzo trudne i nieraz ryzykowne, że nie należy ich podejmować nieostrożnie, bez należytego zrozumienia i przygotowania. Że wchodząc w mrowisko artystyczne, można być pogryzionym i obgryzionym do kości. Z tego jednak nie wynika, by się cofać, lecz że trzeba być tak uzbrojonym, by się nie dać obgryźć.

W życiu sztuki współczesnej muszą historycy sztuki wziąć jaknajwyższy udział, gdyż tego wymagają istotne potrzeby chwili obecnej. Tembardziej zaś brać udział w aktualnych sprawach tego rodzaju, do których z natury rzeczy, to jest dzięki swemu wykształceniu, są na sędziów powołani. Mam na myśli zagadnienia budowlano-urbanistyczne, wszelkie kształtowania artystyczne w obrębie starych miast i w sąsiedztwie budowli zabytkowych. Jakie może wyrządzić szkody usuwanie się od energicznej akcji w tym kierunku, warto wspomnieć jako przykład rozpetaną niedawno w Krakowie niesłychaną burzę o «wikarówkę». Gdyby w społeczeństwie było więcej zrozumienia tej prostej prawdy, że o tak trudnych zagadnieniach artystycznych nie może każdy rozprawiać — zabierali głos dziennikarze, adwokaci, nauczycielki, funkcjonariusze straży granicznej, fryzjerzy, saperzy, dzieci — lecz że powołani do sądu są przede wszystkim fachowcy, gdyby historycy sztuki jako specjaliści od tych spraw mieli większe znaczenie i silniej występowali, gdyby umieli stanowisko swe ustalić i stanąć przy niem jaknajmocniej, gdyby umieli sprawić, by liczone się więcej z ich opinią, nie doszłoby niezawodnie do hecy tak gorszącej i tak niewłaściwego obrotu sprawy.

Przy tej kampanji, która zdołała jednakże obudzić u szerszego ogółu zainteresowanie dla spraw sztuki, wyszedł najaw rozpaczliwie niski poziom artystycznej kultury tego ogółu. Słyszało się i czytało steki mętnych pojęć i bałamutnych wiadomości. Rzecz bar-

dzo zrozumiała. Skądże ta inteligentna publiczność ma mieć o sztuce jakieś rzetelne pojęcie, gdzie i kiedy mogła je zdobyć w czasach upadku smaku i długotrwałego chaosu w tej dziedzinie. I oto wyłania się ważne społeczne zadanie i obowiązek historyków sztuki, jakim musi być troska o podniesienie wśród jaknajszerszych warstw poziomu wiedzy o sztuce i jej prawach. Historycy sztuki winni prócz badań i prac naukowych oddawać więcej czasu i siły, aniżeli to obecnie ma miejsce, sprawie popularyzowania znajomości sztuki.

Dla stworzenia właściwego gruntu nieodzowne jest wprowadzenie w program nauki szkół średnich pewnych elementarnych wiadomości o sztuce i jej dziejach. Bardzo znaczny procent ludzi, tak zwanych oświeconych, kończy na tych szkołach swe ogólne wykształcenie, i jeśli oddają się dalszym studjom, to tylko zawodowym. Niejednemu chyba musi się wydać niezrozumiałe, że szkoły średnie dają wiedzę przesadnie gruntowną w dziedzinie nauk przyrodniczych, że wyuczają wszelkich części składowych każdego kwiatu, czy rośliny, wszelkich szypulek i zalążników, że wkładają w głowy najdokładniej, ile kręgów miał jakiś zwierz przedpotopowy — nie chcą zresztą specjalnie atakować przyrodniczego programu i mógłbym powiedzieć to samo o nadmiarze szczegółów z zakresu historii czy literatury — a nie podają prawie żadnych wiadomości o tak ważnym wkładzie do ogólnego dorobku ludzkiego ducha, jakim są sztuki plastyczne. Nie mówi się nic prawie w szkołach o Fidjaszu i Michale Aniele, o przedziwnych katedrach średniowiecznych, o potężnym entuzjazmie artystów epoki renesansu, o świetnym rozwoju malarstwa francuskiego w XIX wieku, ani też o współczesnych dążeniach najnowszej architektury, nic o tem wszystkim, z czem jednak wielu będzie się później musiało zetknąć niejednokrotnie w życiu, a nawet głos zabierać i decydować jako przedstawiciele społeczeństwa, fundującego dzieła sztuki, jako reprezentanci urzędów i instytucyj, czuwający nad tokiem tych spraw. Nawet o polskiej sztuce — a wiadomo, że temat «Polska» jest dziś w programie szkół na pierwszym miejscu — podawane bywają jedynie dorywcze i mętne wiadomości, brak zaś wszelkiego ujęcia całokształtu.

Toteż wprowadzenie historii sztuki do programów szkół średnich i licealnych w odpowiednim zakresie i właściwej formie uważamy za jeden z donioślejszych postulatów naszego Zjazdu i wyznaczaliśmy mu główne miejsce w dzisiejszych obradach. Pośrednim wynikiem zrealizowania tego postulatu byłaby możliwość zdobycia dla historyków sztuki szeregu stanowisk w szkołach śred-

nich — oczywiście przy skombinowaniu historii sztuki z innym przedmiotem — co także dla rozwoju historii sztuki i wszystkich związanych z tem dążeń posiadałoby ważne znaczenie.

Streszczając się, pragnę podkreślić, że zarówno nasze dążenia czysto fachowe, zmierzające do rozrostu naszej gałęzi wiedzy przez stworzenie jej lepszych warunków i przez lepsze zorganizowanie wysiłków, zarówno nasze potrzeby zawodowe i materialne, jak i owe podniesione powyżej postulaty ogólniejszej natury: propaganda zagraniczna, propaganda wewnętrzna, — by mogły być brzione skuteczniej i zyskiwać sobie jaknajwiększe możliwości i uprawnienia, muszą być reprezentowane przez zwartą i silną organizację, gdyż luźne wysiłki jednostek, acz niezawodnie cenne, nie odniosą pełnego sukcesu. Pola do pracy mamy wiele i w różnych dziedzinach, chodzi o większy rezonans i większy autorytet naszych dążeń, które może uzyskać jedynie wyciężona akcja zbiorowa.

Nakreśliłem naszej organizacji szerokie cele w tem przekonaniu, że bez wielkich ambicij, bez szerokiego zasięgu działania nie będzie ona miała dość żywotnego nerwu. Trzeba mieć silne poczucie swej niezbędności, przekonanie o posłannictwie i brać się z zapalem do budowy polskiej kultury artystycznej, a konieczności z tem związane narzucać silną wolą społeczeństwu.

Historycy sztuki winni zwrócić się jaknajbardziej frontem ku pracy propagandowej i społecznej. Umiłowanie sztuki dawnej prowadzić ich przeciw musi do umiłowania sztuki nowej i do gorącego pragnienia, by owa nowa sztuka mogła dorównać dawnej, byśmy żyli również w atmosferze owego rozkwitu sztuki, którego rozpoznawanie w przeszłości budzi w nas tyle entuzjazmu. Rozumie się, że jest to kwestją temperamentu, że są ludzie, dla których właściwem przeznaczeniem jest wyciężona i mozolna praca naukowa. Tym należy ułatwiać pracę; oni układać będą fundamenty gmachu wiedzy. Lecz muszą się znaleźć i tacy, którzy zapragną bezpośredniego i silniejszego związku z życiem. (Oklaski).

Prelegent proponuje odłożenie dyskusji, gdyż niektóre z tematów, przezeń poruszonych, będą jeszcze omawiane szczegółowo przez innych referentów.

Po zakończeniu inauguracyjnej części Zjazdu i opuszczeniu zebrania przez przedstawicieli władz i instytucyj, prof. Szydłowski proponuje wybór komisji statutowej, bardzo ważnej ze względu na konieczność porozumienia się co do rozbieżnych zasad dwóch wysuniętych projektów. Równocześnie komunikuje, że z kilku stron

wysunięto życzenie utworzenia konwentu senjorów, jako czynnika pośredniczącego pomiędzy komisją statutową a plenum.

Po dłuższej dyskusji, w której zabierali głos pp. Komornicki, Mańkowski, Starzyński, Stryjeński i Szydłowski, zdecydowano nie tworzyć konwentu senjorów, chyba, gdyby w ciągu obrad okazała się tego nieodzowna potrzeba.

Do komisji statutowej wybrano pp. Dobrowolskiego, Gostkowskiego, Hornunga, Kieszkowskiego, Komornickiego, Muczkowskiego i Pajzderskiego. Po ukonstytuowaniu komisja statutowa rozpoczęła oddzielne obrady pod przewodnictwem dra Pajzderskiego.

Na plenum prof. dr Stanisław Gąsiorowski wygłosił referat p. t. *Zagadnienie nauczania historii sztuki w szkołach średnich*¹⁾.

I.

1. Nie zamierzam na tem miejscu²⁾ zastanawiać się nad dotychczas poczynionymi doświadczeniami³⁾ przy nauczaniu historii sztuki w rozmaitych krajach europejskich w szkołach średnich różnych kategorii. Rozważania moje mają charakter raczej teoretyczny i ramowy, niż praktyczny, choć opierają się oczywiście na licznych obserwacjach. Zresztą, nie zajmuję się specjalnie kwestjami szkolnictwa średniego i mam jedynie pośredni z niem kontakt. Pragnę przeto w niniejszym artykule zbadać kilka zagadnień, które uważam za podstawowe dla należytego rozwiązania sprawy nauczania historii sztuki w szkołach średnich, a mianowicie: 1) jakie są przyczyny i powody, że dotychczas historii sztuki w Polsce się nie naucza, względnie, że tylko wyjątkowo uwzględniają ją programy szkół średnich; 2) jakie są przyczyny i powody projektu jej wprowadzenia; 3) czy istnieje potrzeba ku temu w życiu, nauce lub wśród młodzieży; 4) jakie są cele uczenia tego «przedmiotu». Nadto

¹⁾ Drukowany następnie w «Wiadomościach Historyczno-Dydaktycznych», II, 3/4, Lwów, 1934, i powtórzony poniżej.

²⁾ Artykuł niniejszy oddaje prawie bez żadnej zmiany główne myśli referatu, jaki wygłosiłem na posiedzeniu Zjazdu historyków sztuki w Krakowie w dniu 1 X. 1934. Jako archeolog klasyczny, pracujący prawie wyłącznie w obrębie zagadnień kultur śródziemnomorskich w starożytności, nie uważałem za odpowiednie stawiać w omawianej materji jakichkolwiek wniosków.

³⁾ Np. Dom Sebastien Braun, O. S. B.: «L'histoire de l'art dans l'enseignement moyen» (w Belgji), XII-e Congrès International d'histoire de l'art, 1930, Publications préliminaires, Resumés des communications.

należy dla pełni obrazu zanalizować główne elementy tego zagadnienia, czyli stwierdzić, w jakich warunkach możnaby racjonalnie uczyć historii sztuki oraz określić, jaki mógłby być stosunek jej nauczania do innych nauk, reprezentowanych w szkołach średnich.

2. W programie szkół średnich, tak dawnych, jak nowych typów, uderza wzajemne ustosunkowanie poszczególnych nauk o kulturze do siebie, czyli silne akcentowanie jednych, a pominięcie lub zaniedbanie innych. Taki stan rzeczy jest, sądzę, wynikiem nietylko, a raczej nietylko, świadomej refleksji organizatorów szkolnictwa średniego, ile, w pierwszym rzędzie, rezultatem czynników znacznie szerszych i głębszych. Czynniki te leżą, moim zdaniem, w prądach kulturalnych XIX i XX wieku, a specjalnie w rozwoju poszczególnych nauk o kulturze.

Uderza więc fakt, że nauczanie średnie uwzględnia na szeroką zwykle skalę przedewszystkiem dwie wielkie funkcje kultury ludzkiej, t. zn. mowę i literaturę w formach nawet bardzo zróżnicowanych (t. zn. języki) oraz religję, jakoteż na drugim miejscu, bo w ramach nauki o historii wogóle, niektóre inne funkcje kultury, przedewszystkiem organizację polityczną i społeczną. Z drugiej strony, jedynie bardzo nieliczne elementy tak ważnej rzeczy, jak np. prawo, bywają uwzględniane przy nauczaniu historii. Produkcja artystyczna ludzkości, trzecia wielka funkcja kultury, obok języka i religji, w tym stanie rzeczy wogóle lub prawie całkowicie nie jest traktowana, albo pojawia się w luźnym związku z innymi działami kultury. Nie jest coprawda także nauczana historia nauki, przynajmniej jako osobny przedmiot, ale historia wiedzy ludzkiej ma odrębny, dość specjalny charakter.

3. Należy wobec tego zapytać, jakie momenty w prądach kulturalnych przeszłości, a szczególnie w stanie nauki, doprowadziły do uprzywilejowania jednych, a zaniedbania innych funkcji kultury w nauczaniu. Sądzę, że możemy dopatrywać się racji tego stanu rzeczy w fakcie, że w szczególności historia sztuki, będąca przecież historią jednej z najbardziej istotnych funkcji kultury ludzkiej, skrytalizowała się późno jako nauka w porównaniu z innymi naukami o kulturze.

Początki dzisiejszej¹⁾ historii sztuki leżą, jak wiadomo, w działalności Joachima Winckelmanna (1717—1768), który

¹⁾ S. J. Gąsiorowski: «Rozwój historii sztuki», Przegląd Warszawski, Warszawa 1923, str. 299—332.

pierwszy zwrócił uwagę społeczeństw europejskich na wartość i znaczenie sztuki greckiej; widzimy następnie rozszerzenie kręgu zainteresowań badaczy i wykształconej publiczności na sztukę Egiptu (od wyprawy napoleońskiej) i Azji zachodniej (mniej więcej od r. 1842, t. zn. od pierwszych wykopalisk), a jednocześnie, w epoce romantyzmu, pierwsze zerwanie z obowiązującym dotąd lekceważeniem sztuki gotyckiej, czy wogóle średniowieczno-europejskiej. Dopiero jednak o materializm dziejowy względnie o pozytywizm oparte tezy i dezyderaty metodologiczne Sempera († 1879) w Niemczech i Taine'a († 1893) we Francji, a następnie reakcja na materialistyczny i pseudoprzyrodniczy sposób myślenia tych ludzi i ich następców, rozpoczęta przez Wölfflina z jednej strony a Riegla z drugiej, mogła dać impuls do metodologicznego skonsolidowania historii sztuki. Możemy przeto powiedzieć, że dopiero zerwanie na przełomie XIX/XX wieku w badaniach nad sztuką ze stanowiskiem opisowym, historycznym wyłącznie, ikonograficznym i antykwarycznym pozwoliło historii sztuki stać się nauką bardziej precyzyjną i równorzędną z innymi naukami o kulturze ludzkiej. Stąd też właściwie dopiero w XX w. zostały w jej obrębie wypracowane specjalne metody badawcze, oparte w pierwszym rzędzie o t. zw. metodę porównawczą, a więc różne genetyczne, typologiczne, morfologiczne, funkcjonalne, psychologiczne, socjologiczne sposoby badania.

Jeżeli rzeczy tak się miały, to jest jasne, że historia sztuki, długi czas będąca tylko zbiorem wiadomości i obserwacji o sztuce, pozornie ściśle opartych o swe tło historyczne, nie stała się tematem nauczania. Nawet możnaby twierdzić, że dobrze się stało, że nim nie była. Gdyby była się nim stała, to, moim zdaniem, stanowiłaby zbiór mniej lub więcej powiązanych danych formalnych, anegdotycznych, biograficznych, historycznych i t. p., połączonych z subiektywnie przez podręcznik i nauczyciela zabarwionem wartościowaniem artystów i ich dzieł.

Obok, może nawet równorzędnie, mógł odegrać rolę w tej sprawie jeszcze inny czynnik, mianowicie dość rozpowszechnione lekceważenie nietyle zjawisk artystycznych, ile badania tych zjawisk, przekonanie o bezużyteczności i bezcelowości naukowego poznania produkcji artystycznej. Za trzeci czynnik negatywny możnaby uważać równie częsty dyletantyzm, rzekomą łatwość oceny i wartościowania utworów artystycznych przeszłości.

4. Możemy przejść do rozpatrzenia następnego skolei zagad-

nienia, t. zn. jakie są przyczyny i powody, jakie racje projektu wprowadzenia historii sztuki do szkół średnich, skoro możemy założyć, że stan tej nauki jest taki, że należy ją uważać za stojącą na poziomie innych nauk o kulturze, czyli za naukę poświęconą badaniu określonego materiału i posiadającą własne, odrębne metody badawcze i cele. Naczelną racją z punktu widzenia teoretycznego jest niewątpliwie omówione powyżej stwierdzenie wielkiej luki w nauczaniu średnim przez nieuwzględnienie sztuki, jako zasadniczej funkcji kultury i pragnienie jej wypełnienia. Wszystkie inne racje są natury praktycznej lub przeważnie praktycznej. Można więc za powody uważać szukanie nowych możliwości w szkolnictwie, krytykę istniejącego stanu rzeczy, zamiary zrobienia ze szkoły średniej instrumentu społeczeństwa czy państwa i w. inn. Nie mam zamiaru ani dyskutować nad temi rzeczami, ani przeprowadzać ich krytyki, gdyż sądzę, że wystarczy stwierdzenie istnienia wymienionych momentów. Nadto jeszcze inne racje widzę np. w chęci znalezienia pracy dla licznej grupy magistrów i doktorów historii sztuki, wychodzących z uniwersytetów polskich — a więc czynniki już zupełnie utylitarne, których jednak całkowicie pominąć nie wolno, choć można nie kłaść na nie specjalnego nacisku — skoro zastanawiamy się nad racjonalnością samej sprawy.

5. Zapytajmy dalej, czy istnieje rzeczywista potrzeba wprowadzenia historii sztuki. Teoretycznie, a więc z punktu widzenia rozwoju i dobra współczesnej kultury, której jednym z ważnych czynników jest bezwątpienia szkoła średnia, sądzę, że musimy uznać, iż taka potrzeba istnieje. Czy jednak potrzebę tę odczuwają szkoły wyższe, otrzymujące nieprzygotowany materiał ludzki w zakresie studjum nad sztuką, jest kwestją podlegającą dyskusji, którą będziemy mogli oświetlić dopiero przez dalsze wywody. Przeciwnie jednak, różne objawy, które miałem sposobność zaobserwować¹⁾, każą mi sądzić, że wśród uczennic i uczniów szkół średnich znalazłaby się spora ilość jednostek, któreby z zadowoleniem powitały wprowadzenie historii sztuki do swej szkoły. Nawet bardzo ostrożnie rozumując, wydaje się, że prasa, muzea prowincjonalne i regionalne, wycieczki szkolne, połączone

¹⁾ Szczególnie wśród nauczycieli (ek) szkół średnich, przeważnie jednak tylko z młodszego pokolenia, oraz wśród studentów I roku na mojem pro-seminarium z archeologii klasycznej (w Uniw. Jagiell.).

ze zwiedzaniem zabytków i inne momenty, zdołały już wytworzyć atmosferę w zasadzie przychylną sztuce u młodzieży szkolnej — mimo, iż pozornie wydaje się inaczej. Oczywiście tego nie można jednak uogólniać zbyt szeroko. Uprzedzając dalszy bieg myśli, powiem, że może istnieć realna potrzeba ograniczonego uwzględnienia historii sztuki.

6. Ważne dla całości zagadnienia jest określenie celów w projekcie. Wyróżniam cztery główne cele: a) podanie uczniowi pewnego, choćby skromnego zasobu faktów artystyczno-historycznych; b) nauczenie ucznia umiejętności patrzenia na dzieło sztuki; c) przyzwyczajanie ucznia do myślenia kategorjami historii sztuki; d) wzbudzenie u ucznia poczucia estetycznego.

Przeprowadźmy krytykę tych celów.

Punkt a) jest oczywiście zawsze lub prawie zawsze możliwy do osiągnięcia. W niektórych wypadkach może być jednak bardzo trudny do praktycznego przeprowadzenia, a to z uwagi na punkt b). Jeżeli uczeń ma się nauczyć patrzeć na dzieło sztuki (a to jest warunkiem), to w takim razie musi mieć sposobność widzenia dzieł sztuki w większej ilości i musi być oddany pod opiekę nauczyciela, który sam umie patrzeć. Później omówię tę kwestję bardziej szczegółowo. Co do punktu c), to trzeba stwierdzić, że poziom umiejętności myślenia systematycznego i energia rozumowania są u kończących dziś szkołę średnią i wstępujących na uniwersytet przeważnie nader lub niezwykle niskie. Wobec tego, także co do możliwości realizacji punktu c), podobnie jak b), muszę się wyrazić sceptycznie. Dzisiejszy stan rzeczy nie może jednak przesądzać przyszłości.

Wzbudzenie t. zw. poczucia estetycznego przez nauczanie historii sztuki samo w sobie uważam za rzecz problematyczną w zasadzie, ale nie sądzę, że wolno tu uogólniać. Wydaje się tylko wątpliwe, czy najlepszy nauczyciel zdoła wzbudzić u uczniów jakiegoś odczucia estetycznego, czy zamiłowanie do piękna, skoro ogólna atmosfera życia, otaczającego dziecko, jest przeważnie pozbawiona jakichkolwiek cech estetycznych, skoro naogół strój, mieszkanie, sprzęty, narzędzia, maszyny, broń i t. d., takich cech nie wykazują. Choć więc takie jest otoczenie, i choć uznaję w zasadzie słuszność powiedzenia «*non licet omnibus adire Corinthum*», to mimo to sądzę, że i w tym punkcie nie wolno generalizować i jest prawdopodobne, że przez uczenie historii sztuki da się osiągnąć w praktyce i na tem polu jakie takie rezultaty. Mamy tu przecież do czynienia

z imponderabiljami psychiki dziecka, czy młodzieńca, gdzie żaden deterministyczny sposób patrzenia nie może obowiązywać. Przeciwnie, poszedłbym tak daleko, że uważam, iż obowiązkiem szkoły średniej jest właśnie kształcić zamiłowanie do piękna nie tylko przez literaturę (co jest problematyczne u dzisiejszej młodzieży), ale i przez architekturę, plastykę i przemysł artystyczny. W dobie zainteresowań aeroplanem, automobilem, motocyklem, radjem, a więc rzeczami konkretnymi, może właśnie przy odpowiednim kierunku, dałoby się zwrócić uwagę na formę artystyczną, pozbawioną bezpośredniego utylitaryzmu, cechującą inne kategorie twórczości ludzkiej, również realizujące się w przedmiotach materialnych.

7. Resumując, sądzę, że w zasadzie istnieją realne powody i usprawiedliwione cele, aby historję sztuki wprowadzić do szkół średnich, ale pod warunkiem uwzględnienia elementów, do omówienia których teraz przechodzę.

II.

Z istoty rzeczy płynie, że z analizy elementów naszego zagadnienia wynikną pewne zasady, względnie warunki racjonalnego uczenia historii sztuki. Elementy te byłyby następujące:

1. Uczeń. Nie cała młodzież oczywiście wykazuje zamiłowania jakiegokolwiek w kierunku poznania sztuki przeszłości, nie wszyscy odczuwają głębiej formę artystyczną i nie wszystkim jest to potrzebne w życiu po ukończeniu szkoły średniej. Choćby więc ideałem mogło być wzbudzenie wiedzy artystycznej i poczucia piękna u całej młodzieży, to jednak postawiłbym jako pierwszy warunek zasadę, że nie należy stwarzać szablonu, czyli zmuszać wszystkich do uczenia się historii sztuki. Należałoby przeto postępować liberalnie, a więc dać możliwość uczenia się jej tym, którzy tego wyraźnie pragną (bo i tacy istnieją), dalej tym, którzy mają jakieś wrodzone dane w kierunkach artystycznych wogóle, oraz tym, którzy mają zamiłowania historyczne. Z tego już wynika, że widzę możliwość wprowadzenia historii sztuki tylko w ostatnich, najstarszych latach szkół średnich, w najwyższych klasach¹⁾. Wobec powyższego byłoby także może najodpowiedniejszym stworzyć

¹⁾ Jak wiadomo odpowiadałoby to poziomowi projektowanych liceów, szczególnie t. zw. typu klasycznego i humanistycznego.

fakultatywną, a nie obowiązkową naukę historii sztuki, przynajmniej tymczasowo. Nie widzę zaś najmniejszego powodu do uczenia jej w wielu szkołach o charakterze bardzo specjalnym, zawodowym, np. przy uczeniu krawiectwa i t. p.

2. **N a u c z y c i e l.** Sądzę, że odpowiedni, t. zn. dobry dobór ciała nauczającego jest jednym z najtrudniejszych do osiągnięcia warunków. W zasadzie uczyć historii sztuki mógłby tylko ten, kto sam ją przynajmniej nieźle zna, czyli nauczycielami mogłyby być tylko jednostki, które posiadają conajmniej dyplom magisterski z zakresu historii sztuki jednego z uniwersytetów polskich, a prócz tego odpowiednie studia pedagogiczne; toby zaś powodowało konieczność wprowadzenia metodyki i dydaktyki historii sztuki w obręb studiów pedagogicznych. Nie wydaje mi się z drugiej strony zupełnie pożądane, aby uczyli historii sztuki historycy; sądzę przeciwnie nawet, że równie jak filologowie nie powinni być historycy tem obciążeni. Racja: materiał¹⁾ historii sztuki jako nauki jest całkowicie różny od materiału historyka, bo składa się w pierwszym rzędzie z przedmiotów materialnych, konkretnych; materiałem historyka jest zaś tylko pozornie dokument pisany, gdyż jest on dla niego właściwie wyłącznie źródłem. Materiał historyka sztuki jest więc zbliżony, choć tylko pod pewnymi względami, do materiału przyrodnika, jak botanika lub zoologa, również operującego rzeczami o ustalonych cechach formalnych. Wobec tego także i sposób pracy i badania historyka sztuki jest różny od sposobu pracy historyka; historyk sztuki musi posiadać znajomość materiałów i techniki, która nie jest potrzebna historykowi, musi umieć patrzeć na formę, obserwować zabytek w inny sposób zupełnie, niż to robi historyk, mając przed sobą swoje zabytki — źródła pisane, czy epigraficzne, czy archiwalne, lub nawet wykopaliskowe (jak papyrusy) i dla którego te źródła są tylko punktem wyjścia. Dalej interpretacje zabytku historyka sztuki i zabytku historyka są podobnie całkowicie odmienne, jak odmienne są dalsze studia badawcze, a w szczególności wartościowanie utworu artystycznego i wartościowanie faktu w dziedzinie historii politycznej, społecznej, prawnej i t. d. Jeżeli przeto istnieją tak zasadnicze różnice: 1) w materiale badanym, 2) w sposobach pracy badawczej, to istnieją także

¹⁾ Por. S. J. Gąsiorowski: «Archeologia klasyczna jako nauka pomocnicza historii», *Przegląd Historyczny*, t. VIII, z. I, Warszawa 1929, str. 130—161.

zasadnicze różnice w sposobach uczenia się historii sztuki oraz naturalnie w sposobach nauczania tych nauk. Sądzę przeto, że ten stan rzeczy winien znaleźć wyraz w doborze ciała uczącego w szkole średniej.

3. M a t e r i a ł i z a k r e s historii sztuki w szkole średniej. Wyróżniłbym tu trzy główne czynniki: a) program, b) podręczniki, c) ustalenie terminologii polskiej. Punkt c) ma niewątpliwie charakter przejściowy, ale dwa pierwsze punkty są stałe.

a) Powyżej przyjęliśmy, że historii sztuki możnaby uczyć tylko w najwyższych latach szkoły średniej i tylko w niektórych typach szkół. Co jednak miałyby objąć program tej nauki? Sądzę, że należy wziąć pod uwagę stan i zakres dzisiejszych badań nad sztuką. Jedną z cech charakterystycznych współczesnej historii sztuki jest niesłychane rozszerzenie pola badań w stosunku do ich zakresu jeszcze w XIX w.; wyszliśmy już dawno poza obszar sztuki śródziemnomorskiej i europejskiej; badania obejmują całą kulę ziemską i dzięki temu dopiero teraz może historia sztuki naprawdę wykorzystać w pełni swe metody porównawcze. Sądzę przeto, iż i nauczanie historii sztuki w szkole średniej musi się liczyć z tym faktem, czyli że w zasadzie program nauczania winien być traktowany uniwersalistycznie, to znaczy nie ograniczać się do sztuki chrześcijańskiej, czy wogóle europejskiej, lecz uwzględniać w popularnym zarysie całe dzieje sztuki włącznie ze sztuką zw. etnologiczną, ludową, oraz współczesną. Z konieczności praktycznych z jednej strony, a historycznego znaczenia niektórych okresów i obszarów artystycznych z drugiej, muszą być w tym olbrzymim materiale położone pewne akcenty. Nacisk, sądzę, winien spoczywać specjalnie na sztuce tych kultur, które najsilniej zaważyły bezpośrednio na rozwoju sztuki europejskiej, t. zn. na sztuce greckiej i rzymskiej. Mówiąc to, staram się zająć stanowisko możliwie obiektywne, a nie tylko być przedstawicielem mojego fachu i dawać wyraz jego dezyderatom, t. zn. archeologii klasycznej. Zresztą ten punkt rozwinę jeszcze poniżej w innym związku. Poza sztuką grecką i rzymską nie należałoby zlekceważyć rozwiniętego średniowiecza europejskiego i to nawet w obu jego obliczach, zachodnio-europejskiem i «bizantyńsko-słowiańskim», ani też sztuki renesansu. Myślę, że obok tych akcentów winna jeszcze znaleźć w programie szersze miejsce sztuka kraju ojczystego, nie tylko ze zrozumiałych względów narodowych, ale dla racji dydaktycznych, jako

najbardziej dostępna i, prawdopodobnie, dla większości uczniów jedynie dostępna przez całe życie.

b) Sprawa podręczników przedstawia się prawie fatalnie. Można ją ująć dwojako: 1) podręczniki dla nauczycieli, 2) dla uczniów. Nauczyciel niewątpliwie, jeśli ma dobrze uczyć, nie może polegać ani na swej wiedzy, osiągniętej na uniwersytecie, ani korzystać wyłącznie z podręczników w obcych językach, tem bardziej, że przeważnie ludzie kończący dziś uniwersytet równie słabo znają języki nowożytne przy opuszczaniu uniwersytetu, jak w chwili wstąpienia nań. Jest więc konieczna pewna ilość solidnych podręczników w języku polskim. W ostatnim czasie ukazało się jedno wydawnictwo, poświęcone całej sztuce śródziemnomorskiej i europejskiej, i jedno, uwzględniające wyłącznie sztukę chrześcijańską. Przyszłość pokaże, jaka będzie ich praktyczna wartość. Zresztą trzeba pamiętać, że niektóre działy badań nad sztuką (szczególnie wchodzące w skład archeologii) szybko się rozwijają. Podręcznik z przed kilku lat staje się wtedy przeważnie bezwartościowy. Jeśli nauczyciel będzie się na nim opierał, to będzie podawał fakty fałszywie oświetlone lub stare hipotezy. Z drugiej strony, istniejące podręczniki lub pseudo-podręczniki popularne są według mnie pozbawione albo prawie pozbawione wartości. Dalszym warunkiem uczenia historii sztuki są jednak nietylko podręczniki dla nauczycieli, ale także podręczniki szkolne. W tym zakresie nie widzę zaś dotąd niczego interesującego na horyzoncie wydawniczym. Wolno jednak przypuścić, że, jeśli historia sztuki będzie miała dostać się do programu szkolnego, to powstanie niejeden podręcznik szkolny. Idzie jednak o to, aby taki podręcznik był dobry. Żadnych teoretycznych dezyderatów nie umiem wysunąć w tej materji, tem bardziej, że uważam, iż można albo napisać dobry podręcznik, albo ocenić istniejący jako dobry. Nadto podręcznik musi być zależny od programu szkolnego. Jako rzecz oczywistą zaznaczam, że jakkolwiek podręcznik winien być pisany przez fachowca.

c) Poważną trudnością jest nieustalenie dotąd terminologii w zakresie badań nad sztuką, gdyż pewien, choćby ograniczony zasób terminów byłby stosowany nawet w bardzo przystępnych, popularnych nawet podręcznikach szkolnych, a tem bardziej w podręcznikach, z których mogliby korzystać nauczyciele. Sprawa ta wymaga ostrożnego traktowania i niezbyt pośpiesznego. Pewną ilość bardziej zasadniczych wyrazów fachowych starano się zdefiniować w wydawnictwie Zakł. Nar. im. Ossolińskich p. t. «Hi-

storja sztuki» (Lwów 1934, trzy tomy), tak, że jakaś podstawa pod dalszą pracę została zrobiona.

4. **Metoda nauczania.** Sądzę, że nauczanie historii sztuki winno być możliwie rzeczowe, t. zn. sposób podania materiału musi być jasny i konkretny, obejmujący pewną liczbę uporządkowanych faktów, odpowiednio wybranych w sensie raczej przykładowym i pozbawiony balastu «literackiego», nie obciążony więc «pięknymi», w rzeczywistości nic nie mówiącymi frazesami. Wszystkie ogólnikowe «nauki o stylach», wszelki balast «wstępów» i t. d. można śmiało opuścić. Samo jednak podanie książkowego, czyli pojęciowego materiału nie jest w żaden sposób wystarczające¹⁾; równorzędną rolę obok podręczników i nauczania przypisuję z natury rzeczy autopsji zabytków. Jest konieczne, aby nauczyciel mógł uczniom pokazywać stale dużą ilość dzieł sztuki, utworów architektonicznych, rzeźbiarskich, malarskich i przemysłowo-artystycznych i swobodnie je interpretować. Stąd zwiedzanie muzeów z jednej strony i systematyczne oglądanie budowli z drugiej stałoby na równorzędnym miejscu z uczeniem książkowym. Kto wie, czy nawet nie musiałaby w praktyce stać się właśnie autopsja punktem wyjścia, a książka pomocą (pewna analogja np. z nauką fizyki i pracownią fizyczną i t. p.). W każdym razie leży tu poważna trudność nie tylko dlatego, że nie wszędzie można w naszym kraju znaleźć zabytki większej wartości, ale także dlatego, że interpretacja zabytków będzie zawsze bardzo trudna i będzie wymagać od nauczyciela wielkiego taktu naukowego i pedagogicznego. Byłoby naturalnie wielce pożądane, gdyby mogły w niektórych ośrodkach nauczania historii sztuki powstać pracownie, zawsze dostępne, zawierające: 1) dobry i obfity materiał ilustracyjny w formie fotografii większego formatu; 2) odpowiednio wybrane książki i broszury, nadające się na lektury pozaszkolne dla zdolniejszych uczniów, oraz książki dla nauczycieli. Nie można zaś tymczasem marzyć, aby mogły powstać zbiory odlewów gipsowych wybranych utworów plastycznych. Jeżeli osobne pracownie czy gabinety byłyby niemożliwe, to w każdym razie nauczyciel winienby mieć do dyspozycji odpowiednio wybrany materiał ilustracyjny i koniecznie przezrocza.

Jeżeli kładę nacisk na autopsję zabytków i jeżeli sądę, że

¹⁾ Por. J. Dobrzycki: «O rozwój badań nad dziejami sztuki», Rocznik Kasy Mianowskiego, 1929, str. 416 nn.

możeby było nawet słuszne naukę raczej opierać na niej, niż na książkach, to nasuwa się wniosek, czy punktem wyjścia całego programu nie musiałyby się stać sztuka kraju ojczystego. Kwestję tę należałoby poddać szczegółowej dyskusji. Sambym raczej zajął stanowisko krytyczne w tej sprawie.

5. Stosunek historii sztuki do innych przedmiotów szkolnych. Nauczanie historii sztuki nie może być wyrwane z całego kompleksu nauczania. Program historii sztuki musiałby być uzgodniony z programem historii, historii literatury i historii kościoła. Jeżeliby zaś do programu najwyższych lat szkoły średniej miała — nareszcie — wejść archeologia klasyczna¹⁾, lub nawet tylko t. zw. starożytności²⁾, to wtedy musiałby odpowiednio zostać podzielony i ujęty odnośny materiał historii sztuki, przynajmniej w niektórych typach szkół. Przy tej sposobności pragnę zaznaczyć, że uważam za wielki brak pominięcie choćby elementów prehistorji³⁾ w szkole średniej. Nauka ta posiada tak piękny materiał zabytkowy w naszym kraju, rozporządza tak uderzającymi wyobraźnię młodzieży operacjami, jakimi są wykopaliska, że nie wątpię o wielkiem pedagogicznem znaczeniu nauczania prehistorji, polegającym nietylko na momentach uczuciowych, ale także na rozszerzeniu horyzontów umysłowych.

6. Wydaje mi się, że wyczerpałem w ten sposób główne elementy zagadnienia nauczania historii sztuki. Może należałoby podjąć jeszcze jedną myśl. Gdyby miało przyjść w bliskim czasie do realizacji tego nauczania, to sędzę, że przynajmniej na pierwsze lata należałoby stworzyć jakiś system kontroli tego nauczania. Możeby jednak miały udział w niej nietylko odpowiednie czynniki państwowe — ministerjalne, do których te rzeczy, w wyniku centralizacji nauczania w Polsce, należą, ale także uniwersyteckie, które przecież uczą przyszłych nauczycieli, oraz, które mają otrzymywać ludzi, wychodzących ze szkół średnich. Nie wątpię, iż wśród oficjalnych przedstawicieli historii sztuki znalazłyby się osoby interesujące się sprawami tego rodzaju.

1) Por. R. Gostkowski: «O dokształcaniu nauczycieli filologów», Kwartalnik Klasyczny, III, Lwów 1929.

2) Według mnie, nie «starożytności», lecz historia kultury materialnej Greków i Rzymian powinna się znaleźć w szkołach.

3) Stanisław Dedio: «O uwzględnianiu prehistorji w nauczaniu w szkołach średnich i seminarjach nauczycielskich», Wiadomości Archeologiczne, t. XII, Warszawa 1933, str. 15 nn.

7. Pozostaje jedno pytanie: czy uniwersytety mogą odnieść jakiś pożytek z tego, że na historję sztuki zapisywaliby się ewentualnie absolwenci szkół średnich, posiadający rudymenty historii sztuki? Wnioskować można częściowo z analogij w innych zakresach nauki. Jeżeli więc zasób wiadomości historycznych, czy przyrodniczych, lub matematycznych nie przeszkadza studentowi pracować na uniwersytecie w zakresie nauki, której znikome elementy posiadał w szkole średniej, to możeby było tak samo z historją sztuki. Jedno tylko zastrzeżenie. Obawiam się, żeby studenci nie przychodzili na uniwersytet już zmanierowani przez naukę szkolną, co wydaje się bardzo prawdopodobne w dziedzinie historii sztuki. Zwykle lepiej uczyć kogoś, kto niczego nie umie, niż kogoś, kto już coś źle umie. Wszystko to — według mnie — obraca się około zasadniczego problemu: czy dany człowiek umie myśleć, czyli, czy szkoła średnia dała mu podstawy, na mocy których może ewentualnie nauczyć się myśleć naukowo na uniwersytecie. Wobec tego wydaje mi się, że i w tym punkcie nie można generalizować. Osobiście jednak wątpię, aby wiedza sama miała pożytek z wprowadzenia historii sztuki do szkolnictwa średniego.

III.

Rezultaty rozważań moich są następujące:

1. Byłoby pożądanę wprowadzić nauczanie historii sztuki do szkół średnich, ale tylko do szkół niektórych typów i jedynie fakultatywnie, przynajmniej początkowo, oraz w ograniczonym zakresie.

2. Może należałoby początkowo wprowadzić historję sztuki tylko w szkołach, znajdujących się w miastach, posiadających zabudki w większej skali wieków i różnych kategoriach, oraz muzea.

3. W razie wprowadzenia byłoby konieczne dbać o dobór ciała nauczycielskiego, zastrzegając to nauczanie tylko dla fachowców, a więc uważając za zasadniczy warunek nauczyciela conajmniej egzamin magisterski z historii sztuki lub może także egzamin magisterski z archeologii klasycznej, o ile głównym drugim przedmiotem była historia sztuki. Tylko wyjątkowo możnaby dopuszczać uczenie przez osoby nie posiadające tych warunków.

4. Warunkiem nauczania jest przygotowanie odpowiednich podręczników.

5. Należałoby może także stworzyć grono osób, któreby prze-

dyskutowały całe zagadnienie i ustaliły sposoby jego rozwiązania, a więc program, zakres, metodę i kontrolę.

6. Tylko doświadczenie może okazać, czy katedry historii sztuki i pokrewne na uniwersytetach osiągną z wprowadzenia historii sztuki do szkół średnich jakikolwiek pożytek.

Pragnę zwrócić uwagę, że nie traktuję powyższych punktów bynajmniej jako wnioski lub dezyderaty. Do tego chyba są bardziej powołani oficjalni przedstawiciele historii sztuki, a nie archeolog klasyczny. Są to jedynie rezultaty rozważań obserwatora prądów w nauczaniu współczesnem.

Skolei doc. dr Michał Walicki wygłosił referat p. t. *Historja sztuki w programie szkolnym.*

I.

Równoległe z metodycznym rozwojem historii sztuki, jako określonej dyscypliny naukowej, wzrastało jej znaczenie wychowawczo-społeczne. Ostatnie trzydziestolecie zwłaszcza przyniosło rozrost zainteresowań społeczną funkcją historii sztuki — i to funkcją jaknajszerszej pojętą. Obok pogłębienia metod badawczych, wyłaniała się zwolna potrzeba popularyzacji tej gałęzi wiedzy oraz wykorzystania jej naukowych osiągnięć dla badań historyczno-ekonomicznych i socjologicznych. Przedewszystkiem jednak odkryte zostało doniosłe znaczenie tego przedmiotu, jako środka wychowawczego; istotnie, historia sztuki nie tylko przygotowuje do lepszego rozumienia plastycznego kształtu, rozpatrywanego w dziejowym przebiegu, lecz wprowadza również w należyte rozumienie głębszych przemian duchowych, jakie towarzyszą niezmiennie każdorazowym narodzinom nowej formy i mogą być we właściwy sposób zaobserwowane na materjale zabytkowym.

Historja sztuki, jako samodzielny przedmiot wykładu, niełatwo i niezawsze da się umieścić w programie nauczania. Pomyślnym wyjątkiem mogą tu się stać szkoły zawodowe określonego typu (np. budowlane i rzemieślnicze); w obrębie tych uczelni historia sztuki nieraz jest uwzględniana, niezawsze natomiast zadawający jest poziom i dydaktyka wykładu. Sytuacja na tym odcinku może się stać ponadto dość drażliwa, jeśli się zważy, że wykładowca o nieodpowiednim cenzusie może w sposób ujemny zaciążyć na pracach zawodowych uczniów, którzy łatwo mogą ulec sugestji fałszy-

wie ocenionej roli stylów historycznych. Zagadnień szkolnictwa zawodowego nie zamierzam zresztą poruszać w tym referacie z uwagi na specjalność tego problemu oraz przygotowywane modyfikacje programowe. Tematem mych rozważań będą wyłącznie ramy szkoły powszechnej oraz gimnazjum, w którymto zakresie dysponujemy już tymczasowym programem Ministerstwa W. R. i O. P. Zanim wszakże przejdziemy do uwag dyskusyjnej natury oraz sformułowania wstępnych wniosków, zapoznajmy się narazie z temi możliwościami, jakie w zakresie historii sztuki — komentowanym zresztą dość rozciągle — stwarzają opracowane ostatnio oficjalne wytyczne nauczania.

II.

A. Według tymczasowego programu nauki w publicznych szkołach powszechnych trzeciego stopnia z polskim językiem nauczania¹⁾.

Program przewiduje zaznajomienie ucznia z pewnym zasobem faktów w zakresie historii artystycznej i materialnej kultury, polskiej i europejskiej. Rozpatrując zalecony materiał w obrębie poszczególnych przedmiotów nauczania, otrzymujemy następujące zestawienie (cytuję w urywkach ważniejsze momenty).

1) HISTORJA (Kl. V). Rycerze zachodni, ich obyczaje i zamki. Założenie miasta Krakowa, plan średniowiecznego miasta. Gospodarka klasztorów, dawne książki, gospodarka Kazimierza W., spichlerze, sukienice. Życie mieszczan. Budowa kościoła Marjackiego i inne znakomite budowle tego czasu. Życie w mieście średniowiecznym. Fortyfikacje Krakowa z XV w. Pierwsze druki polskie. Wit Stwosz. Dwór Zygmunta Starego i Bony. Wawel, dzwon Zygmunta. Ostróg nad Horyniem. Jan Zamoyski, opiekun nauki i sztuki. Wieś polska, chata wiejska. Wilanów, dwory i dworki w XVII w. (kl. VI). Warszawa za Stanisława Augusta, Łazienki. Zakładanie fabryk²⁾.

2) JĘZYK POLSKI (Kl. VI). Wit Stwosz jako jeden z tematów ćwiczeń w mowie i pisaniu. (kl. VII). Tematy ćwiczeń m. inn.:

¹⁾ Program nauki w publicznych szkołach powszechnych trzeciego stopnia z polskim językiem nauczania (tymczasowy). Ministerstwo W. R. i O. P., s. l. e. a. Biblioteka Oświaty i Wychowania, tom I. Ogłoszony w związku z rozporządzeniem Ministra W. R. i O. P. z dnia 12 lipca 1934 r.

²⁾ Nasuwa się możliwość omówienia manufaktury belwederskiej (p.a.).

Najcenniejsze zabytki sztuki ludowego środowiska i regionu. Obrazy z życia i twórczości wielkich pisarzy (m. inn. Wyspiański), wielkich artystów (m. inn. Grottger, Matejko), wielkich uczonych i innych.

Program zaleca zaprawianie uczniów do korzystania z literatury popularnonaukowej, m. inn. w zakresie sztuki ludowej oraz zapoznania z ważniejszymi przejawami życia kulturalnego Polski. Omawianie życiorysów wybitnych artystów zaleca się połączyć z oglądaniem ilustracji i dzieł sztuki.

3) RYSUNEK (Kl. VII). Wycieczki do muzeów, zbiorów, magazynów, obserwacje i omawianie wartości estetycznej przedmiotów użytkowych, okazów sztuki ludowej, wewnątrz mieszkalnych, mebli zabytkowych i współczesnych, oryginałów lub reprodukcji dostępnych dzieł malarzy polskich: Matejki, Grottgera, Kossaka, Wyspiańskiego, Chelmońskiego, Tetmajera i innych.

W «Uwagach do całości programów poszczególnych przedmiotów» znajdujemy obszerniejsze wyjaśnienia w obchodzącym nas zakresie. Lekcje historii na drugim szczeblu szkoły powszechnej mają dawać barwne obrazy przeszłości, być ilustracją życia dawnego, opowiadaniem o nim, a nie stanowić systematycznego kursu historii. Przy grupowaniu materiału w obrazy należy liczyć się z tem, że przedmiotem jego może być zarówno jedna postać centralna, zespół ludzi (trwały lub przygodny) oraz miejscowość. «Dla uzyskania barwności należy umówić stroje danej grupy ludzi, ich mieszkania, warunki materialne życia, sprzęty domowe, pożywienie i t. d.». Jeśli przedmiotem obrazu jest określona miejscowość lub poszczególny zabytek, należy wówczas za podstawę całej lekcji wziąć ilustrację. «Dla szkół w całej Polsce obowiązuje zapoznanie ucznia z obrazem Krakowa średniowiecznego i Krakowa z epoki renesansu (Wawel), Lwowa z w. XVII, Warszawy z wieku XVIII (epoka stanisławowska), oraz mniej szczegółowe z obrazkami Gniezna, Poznania, Gdańska, Wilna (Łodzi i Gdyni). Z pojedynczych zabytków muszą być dobrze poznane przez dzieci: kościół Marjacki i Brama Florjańska, Wawel renesansowy, Łazienki i Zamek w Warszawie».

Przy posługiwaniu się ilustracjami, należy zróżnicować ich typy w uzależnieniu od sposobu ich zastosowania. Za najbardziej wartościową ilustrację zabytku uznaje program fotografie, wykonaną po «poprawnej rekonstrukcji (zabytku) dokonanej w rzeczywistości, np. fotografia Wawelu odnowionego, kościoła Marjackiego

i t. p.». Drugi typ ilustracyj ma stanowić ilustracja ruin, przyczem zaleca się, by uczniom wskazał wyraźnie nauczyciel na konieczność odtworzenia w wyobraźni pierwotnego stanu zabytku. Jako trzeci typ ilustracyj uznaje program rysunkową rekonstrukcję zabytku (zamek średniowieczny, klasztor), zalecając wszakże ostrożne posługiwanie się tego rodzaju ilustracjami. Odmienny typ ilustracyj mają stanowić t. zw. obrazy historyczne, reprodukcje dzieł Matejki i Grottgera, przyczem należy wykorzystać w obrazie «to, co jest kopją zabytku (stroje, broń, narzędzia)». Przy opracowywaniu tematów z życia kulturalnego w przeszłości wskazanem jest posługiwanie się w możliwie szerokiej mierze obrazami ściennymi, przedstawiającymi zabytki dawnej kultury materjalnej. W pracy tej należy się posługiwać w miarę możności epidiaskopem, lub rozwieszać na ścianach obrazy i ryciny. Zagadnień wychowania estetycznego dotyczą również uwagi programu, omawiające cele nauczania w zakresie języka polskiego, stwierdzając ważkie znaczenie, jakie dla tej pracy może posiadać m. inn. oglądanie dzieł sztuki plastycznej, ze szczególnem uwzględnieniem sztuki ludowej¹⁾.

Obszerniej interesujące historyka sztuki zagadnienia porusza rozdział, omawiający «stosunek nauki rysunku do estetyki życia codziennego i do wytworów sztuki» oraz następny poświęcony kwestji korelacji rysunku z innymi przedmiotami nauczania. W trakcie uczęszczania dziecka do szkoły, zwłaszcza w kl. VI i VII, program zaleca zachęcanie ucznia do pracy (w granicach możliwości) nad estetycznem urządzeniem i utrzymaniem w ładzie i harmonji własnego mieszkania. W tym celu przewiduje się stosowanie odpowiednich pokazów (ilustracyj), pogadarek, omawiających estetykę mieszkania, sprzętów, naczyń, przyczem należy zwalczać bierne naśladownictwo form obcych i wskazywać wartości polskiej twórczości plastycznej, zwłaszcza twórczości danego regionu. «Zaznajomienie się z twórczością plastyczną — narodową i regionalną — winno objąć możliwie różnorodny zakres. Podczas obserwacji wartościowych okazów sztuki ludowej należy zwracać także uwagę na ich wartość materjalną, możliwość zbytu i t. d., oraz zachęcać młodzież wiejską do wytwarzania takich przedmiotów po opuszczeniu szkoły. Przy oglądaniu oryginałów lub reprodukcji dzieł sztuki należy ułatwić uczniowi bezpośrednie przeżycie este-

¹⁾ Podkreślenia autora.

tyczne, omawiać treść, unikać zaś analizy form, jako niedostępnej dla uczniów w tym wieku. Przy omawianiu obrazów najwybitniejszych mistrzów polskich należy kilka słów poświęcić ich autorom». W zakresie korelacji rysunku z nauką języka polskiego program stwierdza swoistą wspólność celów; oba przedmioty pomagają sobie wzajemnie w zakresie poznawania kultury plastycznej, narodowej i regionalnej — strojów, sprzętów, budynków współczesnych i zabytkowych i t. d. Zwiedzanie muzeów oraz oglądanie zabytków i obrazów historycznych rozwija nie tylko dokładność obserwacji ucznia, lecz wspiera również zadania nauki historii, podobnie jak i historia ze swej strony wzbogaca zasób wiadomości ucznia o wyglądzie przedmiotów zabytkowych.

B. Według tymczasowego programu nauki w gimnazjach państwowych z polskim językiem nauczania¹⁾.

1) JĘZYK POLSKI (Kl. I). W związku z przerabianą lekturą omawianie i oglądanie ilustracji, odtwarzających sceny z życia, postaci, stroje, sprzęty i t. p. z epok uwzględnionych w wypisach. Przy omawianiu dzieł sztuki należy ograniczyć się do rozpatrywania ich zawartości «treściowej i ideowej».

Kl. II. Oglądanie i omawianie ilustracji dzieł sztuki (j. w.). Wyjaśnienia terminologiczne z zakresu sprzętarstwa, strojów, budownictwa etc.

Kl. III. Przerabianie materiału ilustracyjnego (j. w.).

Kl. IV. Przerabianie materiału ilustracyjnego (j. w.).

2) JĘZYK ŁACIŃSKI (Kl. I). Zaznajamianie z niektórymi szczegółami z topografji Rzymu, świątyniami i posągami bóstw.

Kl. II. Zaznajomienie z topografią Rzymu (plan ogólny, Kapitol, Palatyn, Forum Romanum, Campus Martius) oraz najważniejszymi dziełami sztuki plastycznej (posągi bogów i wybitnych Rzymian) i architektury (świątynie, gmachy publiczne).

3) HISTORJA (Kl. I). Materiał nauczania obejmuje m. inn. zaznajomienie z budowlami egipskimi, sztuką za Peryklesa, wyglądem antycznego Rzymu.

Kl. II. Materiał nauczania wymienia m. inn. omówienie sztuki polskiej XV w., miast średniowiecznych na Zachodzie, budownictwa barokowego w Polsce.

¹⁾ Bibl. Oświaty i Wychowania, t. 2, s. 1, s. a.

Kl. IV. Kurs przewiduje w zakresie wiedzy o kulturze Polski współczesnej zaznajomienie młodzieży z bibliotekami, archiwami i muzeami, oraz literaturą i sztuką współczesnej Polski.

4) RYSUNEK (Stopień I). «Podczas obserwacji wyrobów rzemieślniczych, a w szczególności okazów przemysłu artystycznego oraz twórców sztuki ludowej lub ich reprodukcji należy przede wszystkim podkreślić budowę przedmiotu, zgodną z charakterem materiału, celowość kształtu, właściwe wyzyskanie naturalnej barwy i rysunku tworzywa oraz wyjaśniać wartości estetyczne przedmiotów w sposób dostępny i zrozumiały dla uczniów w tym wieku».

Stopień II. «Podczas obserwacji zabytków architektonicznych (kościółów, zamków, domów, spichrzów i t. p.) i odpowiednich okazów rękodzieła (skrzyń, szaf, naczyń, ubiorów i t. p.) winien nauczyciel w sposób zrozumiały dla ucznia określić wiek i charakterystyczne cechy przedmiotu. O ile w danej okolicy niema zabytków i zbiorów, należy wyzyskać w tym celu odpowiednio dobrane reprodukcje (fotografie, przezrocza)».

Stopień III. W materiale nauczania umieszcza program obserwacje ważniejszych dzieł polskiej architektury zabytkowej i współczesnej lub ich reprodukcji, omawianie ich cech charakterystycznych — przy jednoczesnym zwróceniu uwagi na różnice, zachodzące między zabytkami a tworem współczesnym.

Stopień IV. Materiał nauczania przewiduje obserwacje i omawianie dzieł polskiej sztuki plastycznej XIX i XX wieku (malarstwa, a w miarę możliwości rzeźby i grafiki) lub ich reprodukcji oraz wytworów przemysłu artystycznego i sztuki ludowej (oryginałów lub reprodukcji). Ćwiczenia rysunkowe i malarskie mają między innymi na celu pogłębienie ogólnych wiadomości o estetycznym wyglądzie przedmiotów i zaznajomienie ucznia z polską twórczością plastyczną. Podczas obserwacji obrazów lub rzeźb nauczyciel ma wskazać w sposób dostępny dla uczniów istotne wartości estetyczne danego dzieła, unikając wszakże szczegółowej analizy. Przy omawianiu wytworów sztuki ludowej, należy uwydatnić charakterystyczne cechy poszczególnych regionów (Podhale, Kurpie i t. d.).

«Uwagi do całości programów» orjentują nas bliżej jeszcze co do zasadniczych przesłanek w interesującym nas zakresie. Przykładowo przytoczona wzmianka o kanonie Polykleta, jako przejaw organicznego ujmowania ludzkiego aktu «może posłużyć za miarę

wysokiego poziomu sztuki w Grecji». Zaznajomienie z dziełami sztuki obcej przewidziane jest również jako ćwiczenia dobrowolne w obrębie kursu języków obcych, mających uwzględniać zresztą dość szeroko zagadnienia «kulturoznawstwa». Silniej jeszcze występują zagadnienia przy kursie historii i rysunku, przyczem zabytki materialnej i artystycznej kultury specjalnie tu zdają się być respektowane.

«Zabytkoznawstwo» występuje w programie historii, jako współczynnik, ułatwiający wprowadzenie lokalnych i regionalnych pierwiastków w nauczanie, przyczem w obrębie kursu II klasy leży zaznajomienie uczniów z zabytkami przeszłości od X do końca XVII w. (o ile się znajdują w danym terenie); materiał kursu III klasy stwarza możliwości wydatniejszego niż poprzednio uwzględniania lokalnej historii wobec istnienia większej ilości zabytków z ostatnich 200 lat. Wydatną rolę w tym względzie ma spełnić materiał ilustracyjny. Będą nim: a) reprodukcje zabytków; b) naukowe rekonstrukcje rysunkowe zabytków; c) rekonstrukcje i obrazy artystyczne¹⁾. Wobec zasadniczego znaczenia uwag, jakie w tym względzie zamieszcza oficjalny komentarz programu, cytuję je prawie dosłownie. «Przy posługiwaniu się pierwszą grupą ilustracji należy omówić stan zniszczenia zabytków, miejsca, gdzie się znajdują (t. j. czy zostały przeniesione, czy też fotografia przedstawia ruiny lub zbytek na miejscu ich historycznego powstania) — innymi słowy, należy dać charakterystykę obiektu; przy drugim rodzaju rekonstrukcji naukowej — stwierdzić należy, na jakich podstawach autor rekonstrukcję tę wykonał, przy rekonstrukcji i obrazie fantastycznym zaznaczyć trzeba stopień ich prawdopodobieństwa. Nauczyciel winien pamiętać, że w nauczaniu nie można tych trzech rodzajów ilustracji stosować jednakowo. W związku z różnicą materiału i poziomu w poszczególnych klasach występują również różnice w traktowaniu ilustracji».

«W kursie klasy I trzeba z konieczności posługiwać się w dużej mierze materiałem ilustracyjnym egzotycznym (co do treści) i obcym oraz głównie rekonstrukcjami. Ilustracja musi się stać w tej klasie podstawą do bardzo wielu lekcji historii starożytnej. Egipt, Mezopotamja, Fenicja, Persja, Grecja, Rzym, Arabowie — każda z kultur tych organizmów państwowych winna być przedstawiona dzieciom zapomocą jaknajliczniejszych ilustracji».

¹⁾ Zapewne ma być «fantastyczne».

«W kursie klasy II i III rozporządzamy zabytkami i materiałem dostępnym. Możemy w terenie odnaleźć ślady zabytków, możemy posługiwać się bogatszym materiałem ilustracyjnym polskim i to zarówno w pierwszej kategorii ilustracji (rzeźby, pomniki i t. d.), jak w naukowych rekonstrukcjach. Wszędzie, gdzie można, należy posługiwać się fotografią zabytku polskiego, jako dostępniejszego. Specjalną uwagę należy poświęcić ilustracjom tych zabytków sztuki, które dają podstawy dla nauki o stylach. W klasie IV... nadają się m. in. ilustracje typu etnograficznego».

Osobną pozycję w nauczaniu historii zajmują wycieczki, wśród których mogą być wycieczki specjalnego typu, mające na celu obejrzenie zabytku kulturalnego, np. kościoła, zamku, pomnika lub muzeum. Na poziomie gimnazjum wycieczki mogą obejmować trudniejsze i bardziej skomplikowane problemy, niż w szkole powszechnej i zawierać więcej materiału poznawczego: np. ten sam kościół, który był przedmiotem poznawczym na wycieczce historycznej w kursie V klasy szkoły powszechnej, może być w kursie gimnazjum poznany i opisany dokładnie pod względem stylu historycznego.

Nauka rysunku jest niemniej ważnym terenem dla zbliżenia się młodzieży szkolnej do zagadnień retrospektywnej i współczesnej kultury artystycznej. Poza wychowaniem estetycznym ucznia winna ona go orjentować w wartościach estetycznych rękodzieła i polskiej sztuki plastycznej, budzić szacunek dla własnego dorobku na tem polu, oraz pomóc do uświadamiania charakterystycznych cech polskiej twórczości. W związku z wyszczególnieniem w programie oglądaniem i omawianiem okazów rękodzieła, wytworów przemysłu artystycznego i dzieł sztuki plastycznej winien nauczyciel przewidzieć kilka wycieczek. Podczas oglądania obrazów i rzeźb należy unikać szczegółowego omawiania kompozycji lub zawiłych problemów artystycznych, natomiast należy podkreślić istotne wartości kompozycyjne, kolorystyczne lub inne, określić materiał i technikę, obudzić zainteresowanie, wytworzyć pewien nastrój, umożliwiający uczniowi samodzielne przeżycia estetyczne.

Program podkreśla wreszcie znaczenie wystaw sztuki plastycznej oraz zaleca oglądanie obrazów lub reprodukcji z dzieł szeregu najwybitniejszych artystów polskich, jak np. Grottger, Matejko, Kossak, Wyspiański, Chełmoński, Wyczółkowski, Stwos, Dukowski.

III.

Próbując zresumować najogólniejsze wnioski, jakie nasuwają się po zapoznaniu się z powyższem zestawieniem, musimy stwierdzić, że sporadycznie występującym tu kwestjom artystycznej kultury oba programy rezerwują pewne miejsce w szerszym zakresie ogólnego «kulturoznawstwa», słabo natomiast akcentują możliwość autonomicznych wykładów tego przedmiotu. Historia sztuki dotknięta tu została ubocznie, jako przedmiot dobrze uzmysławiający pewne zagadnienia narodowej lub europejskiej, bądź też wreszcie regionalnej kultury, i jako taki, ułatwiający skonkretyzowanie i zbliżenie poszczególnych pojęć oderwanych. Wydaje się być rzeczą oczywistą, że w ramach szkoły powszechnej nie do pomyślenia będzie inny stosunek; elementarne zagadnienia historii sztuki mogą tu być przemycane na marginesie wykładów historycznych lub krajoznawczych, przyczem miejsce pierwszoplanowe może tu zająć zapoznanie się z zabytkowym materiałem regionu. Analogiczne poczynania w niemieckich gimnazjach¹⁾ mogą się tu stać problemem wyjścia po dokonaniu odpowiednich uproszczeń i przystosowaniu się do poziomu dzieci w szkole powszechnej. Zachodzi wszakże obawa, że w interpretacji nawet ożywionego najlepszą wolą, a przecież niefachowego wykładowcy, zatrze się granica między historją sztuki a historją kultury, przyczem pewne zjawiska artystycznej lub ikonograficznej natury mogą być nieodpowiednio skomentowane na rzecz faktów o wymowie polityczno-społecznej lub kulturalnej²⁾. Niemniej poważne obawy budzi wysunięcie dzieł sztuki ludowej, jako laboratoryjnego niejako materiału, ułatwiającego pracę nad wychowaniem estetycznym. Skomplikowana problematyka twórczości artystycznej ludu jest faktem dokonany w świadomości nielicznych stosunkowo specjalistów — sprowadza się natomiast nieraz w powszechnem mniemaniu do pojęcia sztuki prymitywnej, wruszająco-niedołężnej, lub wręcz barbarzyńskiej. Akcentować wartości jej formy może tylko dobry pedagog, łączący w sobie umiejętność wnikliwego patrzenia na dzieła

¹⁾ Por. np. H. Luckenbach: «Badische Kirchen und Klöster im Unterricht». Heidelberg, 1914. (Beilage zum Jahresbericht des Heidelberger Gymnasiums 1914).

²⁾ Ostrzegal przed tem w odniesieniu zresztą do zagadnień metodycznych W. Podlacha w ref. p. t. «Historja sztuki a historja kultury». Pam. IV Zjazdu Historyków Polskich w Poznaniu, 1924 r.

plastyczne i obeznany należycie z przesłankami, obowiązującymi przy ocenianiu tej sztuki.

Pewne wątpliwości nasuwają zalecenia posługiwania się ilustracjami, przedstawiającymi dokonaną rekonstrukcję poszczególnego zabytku: nasuwa to obawę, że niewłaściwie nieraz przeprowadzona rekonstrukcja (teoretyczna lub przeprowadzona w rzeczywistości) — zbudować może fałszywy sąd o pierwotnym, wolnym od naleciałości wyglądzie pomnika architektury. Zastrzeżenie to wszakże jest raczej teoretycznej natury. I gdyby nie świadomość zastraszającego braku dobrych wydawnictw popularyzacyjnych oraz pomocy naukowych z omawianego zakresu, myśli wytknięte w programie szkół powszechnych w odniesieniu do zagadnień kultury artystycznej i częściowo historii sztuki wydawałyby mi się słuszne i możliwe w zasadzie do realizacji, pod warunkiem wszakże umiejętnego i oszczędnego ich przeprowadzenia.

Inaczej nieco przedstawia się sprawa z programem gimnazjalnym. W celu uniknięcia nieporozumień trzeba raz jeszcze stwierdzić, że nie przewiduje ów program miejsca dla wykładów z historii sztuki, dopuszcza jedynie możliwość poruszenia szeregu kwestyj w ramach innych wykładów. Co więcej, znaczny udział w tej mierze przypada na lekcje rysunku, a więc na przedmiot nieobowiązujący.

Tytułem wyjaśnienia godzi się też przypomnieć, że w szeregu szkół szwajcarskich, belgijskich i niemieckich nie tylko istnieją oddawna systematyczne wykłady tego przedmiotu, lecz prowadzi się stale niepozabawioną większego znaczenia polemikę metodycznej natury, sam zaś ruch na tem polu, rozwinięty zrazu najżywiej w szkolnictwie niemieckim, posiada swe zadawnione już tradycje¹⁾. Długoletnie doświadczenie posiadają również w tym

¹⁾ Por. B. Stark: «Kunst und Schule. Zur deutschen Schulreform». Jena, 1848; R. Menge: «Die Kunst im Gymnasium». Fleckeisens Jahrbuch 1878; Dr. H. V. Guericke: «Die Kunstgeschichte auf dem Gymnasium». Jahresbericht, 1887—1888 über das Städt. Gymn. zu Memel, 1888; Dr. E. Menzel: «Die Bedeutung des Aesthetischen in Erziehung und Unterricht». Achter Jahresbericht über die König-Wilhelms-Schule zu Reichenbach, 1876; Dr. Ziemsen: «Die Kunst im Dienst der Klassiker-Lektüre», Programm des Fürstlich Hedwigschen Gymnasiums zu Neustettin, 1875; Weismann: «Die Kunst im Dienst der Schule» Progr. d. Real-Gymn. in Frankfurt, 1864. Rozwój roli muzeów niemieckich w tym względzie omawia R. Berliner: «Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland». Münch. Jhbr. d. bild. Kunst, 1928, 327—352. (Wynieniam tu tylko najciekawsze pozycje ze starszej literatury przedmiotu).

względnie szkoły francuskie i szwajcarskie¹⁾). Przoduje obecnie w tej pracy szkolnictwo Belgji, Anglii²⁾ i Ameryki; jej rezultaty oraz bieżąca ogromna literatura są łatwo dostępne i znane przynajmniej w przybliżeniu³⁾). Wcześniej już zarysowała się również potrzeba zatoczenia szerszego widnokręgu, wyjścia poza zacieśnione zrazu granice czasu i przestrzeni⁴⁾); jednocześnie corażo wydatniej poczęła się ujawniać skłonność do modyfikacji odnośnych programów, w uzależnieniu od typu szkoły⁵⁾).

Naczelne zagadnienie, jakie należy rozstrzygnąć, da się ująć w dylemat: czy należy wprowadzić do szkolnego programu pełnoprawną propedeutykę historii sztuki względnie wiedzy o sztuce, — czy też traktować jedynie wybrane zabytki artystyczne jako dokumenty dla szerzej pojętych wywodów historyczno-kulturalnych i obyczajowych, a zatem ograniczając je do roli materiału laboratoryj-

¹⁾ Por. Bonial: «Enseignement de l'histoire de l'art». Paris 1894; Jullian: «L'enseignement historique des beaux-arts dans les lycées». Paris 1899; M. Perrot: «L'histoire de l'art dans l'enseignement secondaire». Paris 1900 (podaje bibliografię). Por. nadto art. L. Hautecoeur: «L'histoire de l'art dans l'enseignement secondaire». W. Deonna: «L'enseignement de l'histoire de l'art en Suisse» i G. Vidalenc: «L'histoire de l'art dans l'enseignement primaire supérieur» wszystkie w «Revue de Synthèse Historique» Paris 1914, t. XXVIII.

²⁾ Ze starszej literatury angielskiej i amerykańskiej cf. Horsfall: «The Use of Picture in Education». Manchester 1902 oraz «New Methods in Education by Liberty Tadd». Philadelphia 1902. Cytuję z rozmysłu starszą literaturę przedmiotu, ujawniającą charakterystyczne ścierania się poglądów i rzadziej może dostępną. Rolę archeologii klasycznej w szkole omawiają P. Gardner & J. L. Myres «Classical Archaeology in Schools». Oxford, 1905.

³⁾ Z ostatnich przyczynków w tej kwestji wymienić należy jako ciekawsze: E. V. Térey: «Kulturübertragung». Cicerone 1928, 326 sq.; P. Maugravitte: «Art in education». The Arts, 1928, I; «L'art dans l'enseignement secondaire». Bul. de l'Art, 1928, 33 sq. i 121 sq.; A. Berry: «The appreciation of Art». Studio, 1929; L. Hourticq: «Les musées d'enseignement au lycée». Revue de l'art, 1929.

⁴⁾ Jedną z wcześniejszych i ciekawszych wypowiedzi w tym względzie stanowi broszura H. Diptmar'a: «Gymnasialarchäologie oder allgemeine Kunstgeschichte?» Progr. d. k. humanist. Gymn. Zweibrücken, 1907.

⁵⁾ Przykładem wykorzystania wartości zabytkowych pewnego regionu może być m. inn. cytowana uprzednio rozprawa Luckenbacha; zagadnienie historii sztuki i wychow. estetycznego w obrębie szkół pracy omawia O. Dahmen: «Die Entwicklung und Pflege des Schönheitssinnes durch die neuzeitlichen Bestrebungen der Arbeitsschulbewegung». Diss. Hagen i/W. 1920.

nego? ¹⁾ Według naszego mniemania, należałoby raczej pójść po myśli pierwszej z tych alternatyw, jako dającej gwarancję pełnowartościowego rezultatu w sensie zaktywizowania stosunku młodzieży do przeszłości oraz pobudzenia i celowego ukształtowania artystycznej emocji. Co więcej, w razie wejścia na tę drogę, więcej uwagi należy poświęcić roli rzeźby ²⁾, jako formy artystycznej dostępniejszej niejednokrotnie do estetycznego przeżycia. W konsekwencji pociągałoby to za sobą konieczność opracowania specjalnego zestawienia artystycznego materiału, nadającego się do przerobienia w ramach gimnazjum, przyczem wskaźnikiem w tej pracy musiałby się stać wzgląd na celowe jego ułożenie przy zachowaniu współczesnych, a przecież nie skrajnych wymogów historii sztuki ³⁾.

Porzucając na chwilę teoretyczne te rozważania, przechodząc do rzeczywistości, należy wyrazić przecież obawę, czy podola tym i podobnym zadaniom nasz personel nauczycielski, rozrzucony po miastach o nierównie słabszym niż na Zachodzie wyposażeniu w muzea i zabytki sztuki, oraz mniej przygotowany w zakresie niezbędnych po temu studjów. Pocięchą niech będzie fakt, że jeszcze w 1914 r. we Francji wyrażono podobne powątpiewanie ⁴⁾, mimo że warunki zdawałyby się tam być wręcz niewspółmierne z polskimi. Z drugiej strony, niesposób zapomnieć o naszym, tak ubogim w tym zakresie piśmiennictwie, braku zbiorów przezroczy, bibliotek oraz wydawnictw albumowych. Wprawdzie nowy personel nauczycielski, jeśli chodzi o nauczycieli rysunków, rekrutujący się np. z absolwentów kursu pedagogicznego Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, posiada wszelkie dane ku należytemu pełnieniu tej funkcji ⁵⁾, wszakże wykonywaniu jej nie sprzyja płynny cha-

¹⁾ Por. w tej kwestji ciekawe — acz budzące zastrzeżenia — uwagi, jakie zamieszcza dr A. Ipfelkofer: «Bildende Kunst an Bayerns Gymnasien». München 1907, 72.

²⁾ Por. L. Volkman n: «Mehr Plastik!». Säemann, II Jhg. H. 1.

³⁾ Nie dysponuję niestety w danej chwili współczesnymi zestawieniami ze szkół zagranicą. Przed wojną podobne zestawienia m. inn. opracowali dla szkół niemieckich J. Rist: «Bespreehung von Werken der bildenden Kunst mit Schülern höherer Klassen». Stuttgart 1912 i dr Barczak: «Bildende Kunst und Schule». Rawicz 1912. Francuski materiał niedawnej daty podaje L. Hourticq, o. c.

⁴⁾ Vidalenc, l. c. 284 (Uwagi o kwalifikacjach nauczycieli historii, jako o ewentualnych wykładowcach historii sztuki).

⁵⁾ Absolwenci Studium Pedagogicznego Akademii mają za sobą 3 lata wykładu z historii sztuki, w tem 1 r. historii sztuki w Polsce.

rakter nauczania rysunku jako nieobowiązującego przedmiotu, ponadto zbyt znikoma jest ich ilość.

Jakie więc mogą być środki zaradcze? Mniemam, że należy się wyzbyć myśli o możliwości — a nawet potrzebie — wprowadzenia historii sztuki, jako samodzielnego przedmiotu do gimnazjów, można natomiast i trzeba wprowadzić ten dział do programu tych liceów humanistycznych i pewnych zawodowych, które mają swe siedziby w większych miastach Polski, z natury rzeczy ułatwiających pracę dzięki posiadanym muzeom, bibliotekom oraz swej własnej historii artystycznej. Jeśli chodzi o nauczanie w gimnazjum, należy stwierdzić, że przewidziana w programie Ministerstwa rozbudowa artystycznohistorycznego i kulturalnego podłoża nie wyczerpuje jeszcze wszystkich możliwości w tym względzie i nie tworzy samodzielnej komórki nauczania: niemniej jednak, niewątpliwie słuszne i właściwe zalecenie uwydatniania tych momentów przez wykładowców poszczególnych przedmiotów, może przynieść niepożądany rezultat dzięki słabemu przygotowaniu wielu spośród nich do ujmowania podobnych zagadnień. Najlepszy zawodowiec, nieobdarzony wszakże poczuciem estetycznym, nie zdoła przybliżyć uczniowi piękna wczorajszej i dzisiejszej formy, niezawsze też — w braku odpowiedniej literatury — dobrze potrafi odczytać istotny sens zmiennej rytmiki stylów. Program Ministerstwa przewidywał to w znacznej mierze, kładąc nacisk na analizę treściowej i ikonograficznej strony dzieła sztuki oraz występujących w niem realjów. Nierozwiązane pozostało niemniej samo zagadnienie, jak nauczyć młodzież patrzeć i rozumieć dzieło sztuki jako takie.

Nie wydaje mi się możliwe rozwiązanie tego problemu na innej drodze, jak przez poczynienie stopniowe szeregu kroków dość różnorodnej natury. Do najważniejszych zaliczyłbym rozbudowę akcji oświatowo-wychowawczej muzeów artystycznych, która to praca, oparta o wzory amerykańsko-belgijskie (zwłaszcza «Museum-Game» i «Museum-hours»), prowadzona przez specjalistów, wydatnieby ułatwiła pracę nauczyciela w szkole¹⁾. Pomocą dla tego celu byłoby utworzenie przy każdym z Kuratorów kadr kwalifikowanych

¹⁾ E. Waldmann: «Schule, Kunstaussstellung und Museum», Cicerone 1928, 263 sq.; cf. R. F. Bach: «The Museum and the teacher». Museumskunde XVIII, 1923; J. Lefrancq: «Les services éducatifs des Musées Royaux du Cinquantenaire». Museion, 1927, III; Dr. S. Coffin: «The role of the Metropolitan Museum of Art in the educational system of New

«demonstratorów muzealnych» spośród młodych historyków sztuki. Następnie należałoby wzmocnić znaczenie oraz zabezpieczyć stałe miejsce nauczaniu rysunku, którego wykładowcy w trakcie ćwiczeń rysunkowych niejako *ex officio* musieliby przerabiać z uczniami wybrane elementarne zagadnienia historii sztuki. Stworzenie sieci wypożyczalni przezroczy oraz podjęcia akcji wydawniczej¹⁾ stanowiłyby równoległe i niezbędne kroki dla powodzenia przedsięwzięcia. Wreszcie, jeśli chodzi o wprowadzenie historii sztuki do pewnego typu liceów, znajdujących się po większych miastach, — uważalibyśmy to za rzecz specjalnie dużego znaczenia, lecz wymagającą opracowania szczegółowego programu w ścisłym kontakcie ze Związkiem Historyków Sztuki.

Następnie odczytano referat dr Marji Gutkowskiej p. t. *Nauczanie historii sztuki w żeńskich szkołach zawodowych*.

Szkolnictwo zawodowe polskie przebywa obecnie okres reorganizacji swego ustroju. Przeprowadza się zmiany w programach nauczania, które stopniowo opracowywane wejdą w życie w ciągu lat najbliższych.

Niniejszy szkic informacyjny co do nauczania historii sztuki, względnie pewnych działów przemysłu artystycznego w średnich szkołach zawodowych żeńskich, obejmuje stan obecny programów, oraz ilość godzin przeznaczoną na te przedmioty w nowych typach szkół zawodowych, t. zw. gimnazjach zawodowych żeńskich.

W średnich szkołach zawodowych państwowych i prywatnych poziom nauczania odpowiada mniejwięcej 6 klasom gimnazjalnym. Nauka trwa 3 lata po 7 kl. szkoły powszechnej. Po ukończeniu średniej szkoły zawodowej wybitnie zdolne jednostki mogły się do tychczas kształcić dalej w zakresie obranej specjalizacji w semi-

York City». Bulletin of the Metr. Mus. of Art, 1933. Nr. 9; szerzej por. M. Walicki: «Społeczno-wychowawcza i oświatowa rola muzeów humanistycznych». «Kultura i Wychowanie», R. I, z. IV. Warszawa (1934).

¹⁾ Wydawnictwa musiałyby objąć publikacje o typie ilustracyjnoalbumowym (wybrane zabytki rzeźby, malarstwa, architektury etc.), następnie tablice poglądowe, oraz niewielki cykl wydawnictw popularnonaukowych, wprowadzających w umiejętność patrzenia i odczuwania dzieła sztuki. Z obcej literatury przykładowo można wymienić Brandta: «Sehen und Erkennen». Lipsk, liczne wydania (nieco przestarzałe); R. P. Witt: «How to look at the pictures». London 1916 etc. Pożądanem byłoby, oczywiście, opracowanie polskiej książki analogicznego typu.

narjum zawodowym trzyletnim, które miało działy krawiectwa, haftu (w Krakowie), bielizniarstwa (w Warszawie) i gospodarstwa domowego.

W programie średniej szkoły zawodowej uwzględniano doniedawna historję ubiorów na I kursie (2 godziny tygodniowo). Program zbyt obszerny obejmował wszelkie ewolucje formy od ubiorów Egiptu aż do mody lat ostatnich, polecano roztrząsać zagadnienia nieco może zawile, jak «dynamika linii i form ubioru», «sylweta zamknięta i otwarta w kompozycji ubioru» itp., z uczennicami 14-letnimi. Korelacji w nauczaniu z historją nie dało się uwzględniać, gdyż w ciągu jednego roku miał być materiał wy-czerpany. Korzyści z nauki takiej nie było wiele.

Od lat trzech przeniesiono historję ubiorów na III kurs średniej szkoły zaw. Przygotowanie uczennic jest lepsze, jak również i rezultaty nauki. Pierwszy kurs szkoły zawodowej otrzymał nowy przedmiot: «wiadomości z etnografji» ze szczególnem uwzględnieniem ubiorów, haftów i sztuki ludowej.

W seminarjum zawodowym w dziale krawieckim (typ szkoły zanikający) historja ubiorów obowiązuje przez trzy lata po 1 godzinie tygodniowo. Ujęcie przedmiotu uwzględnia przedewszystkiem problemy formy, barwy ubiorów i zdobienie, następnie organizację rzemiosła w ciągu wieków. Absolwentki seminarjum zawodowego z działu krawiectwa mają wynieść wiadomości praktyczne z historji ubiorów, umiejętność zmodelowania charakterystycznej sylwety stroju historycznego na manekinie, potrzebne przy pogadankach o zawodzie z uczennicami; w razie braku kwalifikowanych kandydatów mogą uczyć tego przedmiotu w szkołach zawodowych. Przed maturą obowiązują seminarzystki lekcje próbne z kostjumologii, przygotowane samodzielnie na temat wylosowany.

W państw. seminarjum haftu w Krakowie, jedynem w Polsce, jest w programie nauczania historja przemysłu artystycznego (1 godz. tyg. przez 3 lata). Na tle charakterystyki ogólnej każdego okresu najszerzej traktuje się zabytki haftów różnych technik i historję tkactwa artystycznego. Nauka opiera się w pierwszej linii na ćwiczeniach praktycznych w określaniu i rozpoznawaniu zabytków na okazach ze zbiorów szkolnych i w muzeach krakowskich. Pomimo szczupłego wymiaru godzin, wyniki nauki były dobre dotychczas.

Na kursie III uczennice przygotowują samodzielnie krótkie

pogadanki, dotyczące rozwoju pewnej techniki haftu w ciągu wieków. Pogadankę taką prowadzi z grupą 10 uczennic seminarzystka jako lekcję próbną, omawia charakterystyczne cechy danej techniki, jak np. haftu ścięgami liczonemi, haftu cieniowanego włóczką, jedwabiem, aplikacji i t. d.

Pewna znajomość historii haftu i tkactwa artystycznego i praktyczna znajomość haftu ma na celu przygotować również absolwentki seminarjum haftu, pracujące jako nauczycielki robót ręcznych w różnych stronach Polski, do konserwowania i naprawy starych haftów zabytkowych, niejednokrotnie niszczonych i zmienianych przez nieumiejącą restaurację.

Ten dział seminarjum zawodowego ma być jednak, jako zbyt kosztowny, gdyż kształci tylko uczennice wybitnie zdolne, zupełnie zniesiony. Projektowane jako nadbudowa średniej szkoły zawodowej typu gimnazjalnego licea, mają istnieć tylko w dziale krawieckim.

Z nowych typów szkoły zawodowej o typie gimnazjalnym opracowano tylko zarys programowy dla działu krawieckiego i bielizniarskiego. Ma to być szkoła czteroletnia. W programie nauczania uwzględnia się na II-gim i III kursie po 2 godziny tygodniowo historję ubiorów.

Oдноśnie do projektowanych liceów brak dalszych wiadomości, prócz tej, że nauka ma być 2-letnia.

Spowodu zbyt małej ilości godzin, przeznaczonych w szkole zawodowej na historję ubiorów i historję przemysłu artystycznego, we wszystkich prawie szkołach zawodowych żeńskich poza Krakowem uczą tych przedmiotów nauczycielki i nauczyciele rysunków słabo przygotowani lub wogóle nienadający się do tego. W kilku zaledwie szkołach kostjumologję objęły absolwentki krakowskiego seminarjum zawodowego z działu krawieckiego.

Dla historyków sztuki, którzyby podjęli pracę w szkole zawodowej żeńskiej, byłoby duże pole do działania dla szerzenia kultury estetycznej. Zainteresowanie młodzieży sztuką jest w szkole zawodowej duże. Czego nie da się pomieścić w ramach lekcji programowych, dopełniają: zwiedzanie wystaw, urządanych przez muzea, i wycieczki. Trudniejsza jest praca w szkołach prowincjonalnych, z konieczności ograniczona do materiału ilustracyjnego, — dać może jednak sporo rezultatów tem więcj cennyh, bo zdobytyh na terenie zaniedbanym dotychczas.

Przewodniczący otwiera dyskusję nad referatami prof. dra Gąsiorowskiego, doc dra Walickiego i dra Marji Gutkowskiej, jako obejmującymi całość danego zagadnienia.

Doc. dr Michał Walicki uważa nowy program nauki w szkołach zawodowych za niezyciowy, zbyt szczegółowy.

Prof. dr Wojśław Molè jest zdania, że w nauczaniu w szkołach średnich położyć należy nacisk raczej na samą sztukę, a nie na jej historję, t. j. że należy uczniów nauczyć patrzeć na dzieło sztuki, a nie obciążać ich faktami historycznymi. Podkreśla jednak zarazem, że taki sposób uczenia jest — zwłaszcza na prowincji — trudny. Obawia się, że nieumiejętnie prowadzona nauka może uczniów zniechęcać. Zapytuje, kto ma uczyć, wątpi bowiem, ażeby było rzeczą możliwą utworzenie całego szeregu posad dla historyków sztuki. W obecnym programie nauczania w szkołach średnich historja sztuki jest ubocznie uwzględniana i przy nauce historji i przy historji literatury polskiej, a także przy filologii klasycznej, języku francuskim czy niemieckim oraz przy rysunkach. Zdaniem prof. Molè postulatem możliwym do zrealizowania byłoby wymaganie od nauczycieli wspomnianych wyżej przedmiotów — egzaminu z historji sztuki. Byłby to postulat minimalny.

Prof. dr Tadeusz Szydłowski podziela opinię prof. Molè co do akcentowania w pierwszym rzędzie samej sztuki, a nie jej historji. Zdaniem prof. Szydłowskiego należałoby zreformować egzaminy magisterskie w tym kierunku, ażeby historykom sztuki otworzyć drogę do uzyskiwania posad nauczycielskich w szkołach średnich ogólnokształcących. Skolei prof. Szydłowski odczytuje część listu prof. dra Władysława Podlacha, dotyczącą sprawy nauczania historji sztuki w szkołach średnich.

Prof. dr Władysław Podlach pisze: «Co do nauczania historji sztuki w szkołach średnich, jestem zdania, że historja sztuki powinna być osobnym przedmiotem w obu klasach licealnych (liceum humanistyczne i klasyczne). Oczywiście nie chodzi tutaj o umiejętność interpretacji formalnej ze strony ucznia, gdyż do tego potrzeba mieć uniwersyteckie podstawy wykształcenia w przedmiocie, ale poprostu o systematyczną naukę o stylach i pewne wiadomości z historji sztuki, wiadomości w dziedzinie faktów konkretnych, krótko mówiąc, chodzi o prepedeutyczne wykształcenie ucznia. Nauczyciel musiałby mieć w takim razie magisterjum z historji sztuki. — W obecnym stanie organizacji szkolnictwa śred-

niego jest to sprawa dalsza. Bliższa, bo już obecnie aktualna, jest sprawa przygotowania nauczyciela do nauczania przedmiotów takich, jak historia i literatura. Jeżeli projekt nauki języka polskiego w nowym ustroju szkolnictwa średniego, wydany przez Ministerstwo W. R. i O. P. p. t. «Program nauki w gimnazjach państwowych: Język polski», Lwów 1933, domaga się nie tylko oglądania i omawiania ilustracji, odtwarzających sceny z życia, postaci historyczne, stroje, sprzęty i t. d. w związku z lekturą, ale także omawiania dzieł sztuki z różnych epok, uwzględnionych w wypisach, — jeżeli ponadto przewiduje w zakresie opisu dzieł sztuki «przeprowadzenie młodzieży od opisu rzeczowego do opisu subiektywnego, od opisu cech przedmiotu do ujmowania wyobrażeń własnych o przedmiocie» (str. 39), a na innym miejscu żąda zaznajamiania młodzieży z oryginałami w zbiorach muzealnych (str. 45) — to dla nas musi być jasną rzeczą, że nauczyciel języka polskiego powinien obowiązkowo zaznajomić się w czasie studjów uniwersyteckich z zasadniczymi poglądami historii sztuki i z techniką ikonograficznego i psychologicznego opisu dzieł sztuki. W przeciwnym razie nauczyciel sam łatwo może utracić oparcie dla wartościowania dzieł sztuki i nauczyć swoich wychowanków bezwartościowych i szkodliwych dla ich wykształcenia sądów o sztuce».

Prof. dr Leon hr. Piniński niezupełnie zgadza się ze zdaniem prof. Gąsiorowskiego. Sądzi, że w liceach powinien być w miarę środków finansowych urządzony kurs historii sztuki, jako przedmiotu nadobowiązkowego. Jest zdania, że historia sztuki powinna być naogół łączona z historją. Podkreśla, że fakty artystyczne mają często znaczenie większe, aniżeli fakty z historii politycznej, np. wojenne. Historję sztuki powinny uwzględniać podręczniki historii. Z praktyki stwierdza dobre wyniki uwzględniania historii sztuki w gimnazjach przez nauczycieli historii. Znajomość faktów z historii sztuki uważa za niezbędną dla nauczycieli historii. Historia sztuki jest częścią historii ludzkości i powinna być wobec tego traktowana łącznie z historją powszechną.

Doc. dr Stefan Komornicki uważa za rzecz celową kolejne urządzenie kursów historii sztuki w różnych okręgach administracji szkolnej. Podkreśla, że w razie wprowadzenia historii sztuki w program nauczania w liceach, musiałyby być utworzone w kuratorjach stanowiska wizytatorów, którzy — zwłaszcza na początku — musieliby bardzo skrupulatnie kontrolować sposób nau-

czania. Rzecz jasna, że takimi wizytatorami mogliby być tylko fachowi historycy sztuki.

Prof. dr R a j m u n d G o s t k o w s k i stwierdza, że w Polsce historycy sztuki sami są do pewnego stopnia winni temu, że historia sztuki jest zbyt mało znana szerszemu ogółowi. Zagranicą uczeni często urządzają bezinteresownie prelekcje dla szerszej publiczności. U nas takich wykładów brak. Za zasługę poczytuje polskiemu Ministerstwu W. R. i O. P. wprowadzenie do podręczników gimnazjalnych ustępów i rozdziałów z zakresu historii sztuki, stwierdza jednak, że te ustępy niezawsze są szczęśliwie opracowane. Przyłączając się do opinii prof. Molè, prof. Gostkowski stawia wniosek formalny, ażeby dążyć do wymagania od tych nauczycieli szkół średnich, którzy potracają przy nauce swoich specjalności o historję sztuki, — egzaminu z historii sztuki. Sądzi, że historii sztuki mogą uczyć także i nie historycy sztuki. Wkońcu proponuje wybór komisji, któraby opracowała szczegółowe wnioski w sprawie nauczania historii sztuki w szkołach średnich, i przedstawiła je najbliższemu Zjazdowi.

Prof. dr Stanisław Gąsiorowski wyjaśnia, że w referacie swoim zajmował się nie sprawą ubocznego nauczania historii sztuki w gimnazjach, lecz sprawą wprowadzenia historii sztuki jako osobnego przedmiotu nauki w liceach. Co do liceów można — jak sądzi — wystąpić z konkretnymi wnioskami. Podkreśla, że nie myślał o wprowadzeniu historii sztuki do liceów wszystkich typów. Zaznacza, że jest przeciwny nauczaniu historii sztuki przez siły niefachowe. Wreszcie proponuje wybór prof. Gostkowskiego na członka komisji do sprawy nauczania historii sztuki.

Doc. dr Mieczysław Gębarowicz oświadcza się za rozdzieleniem sprawy nauczania historii sztuki i sztuki w ujęciu niehistorycznym. Uważa, że należy dążyć do tego, ażeby sztuka stała się ogólną własnością społeczeństwa. Podkreśla wielką doniosłość sposobu, formy nauczania historii sztuki; idzie o wybór takich sposobów, ażeby młodzieży nie zniechęcać. Zadaniem historyków sztuki jest dostarczenie odpowiednio ujętych artykułów do podręczników szkolnych, dobór ilustracji i t. p. Wysuwa postulat: 1) rozbudowy programu nauczania ubocznego historii sztuki przy innych przedmiotach w gimnazjach, 2) wprowadzenia historii sztuki jako osobnego, nadobowiązkowego przedmiotu w liceach,

3) urządzenia fachowych kursów historii sztuki dla polonistów i historyków.

Dr Karolina hr. Lanckorońska rozróżnia sposób nauczania 1) w liceach, tj. szkołach ogólnokształcących i 2) w szkołach zawodowych. W pierwszych powinno się uczyć historii sztuki, w drugich natomiast położyć nacisk na samą sztukę.

Dr Juliusz Starzyński stwierdza, że zarysowały się w dyskusji dwie sprawy, które należy rozważać odrębnie: 1) sprawa wprowadzenia nauki o sztuce do liceów i 2) sprawa zbliżenia historii sztuki do społeczeństwa przez zorganizowanie kursów nauczających, wycieczek pod fachowym kierownictwem i t. p. Zarówno nauczycielami historii sztuki w liceach, jak i prowadzącymi kursy i wycieczki dla szerszej publiczności muszą być tylko historycy sztuki z fachowym wykształceniem.

P. Helena d'Abancourt de Franqueville powołuje się na 3 zjazdy, które przed wojną odbyły się w Niemczech pod hasłem «Kunstwissenschaftliche Erziehung». Uważa «Powszechny Wykłady Uniwersyteckie», obejmujące swoją działalnością przedewszystkiem środowiska pozauniwersyteckie, za organizację przydatną do stworzenia kursów historii sztuki, które doc. dr Komornicki proponował urządzać w różnych okręgach administracji szkolnej. Stwierdza dalej, że zainteresowanie prowincji «Powszechnymi Wykładami Uniwersyteckimi» jest bardzo duże.

Dr Stanisław Lorentz stwierdza duże zainteresowanie historją sztuki w szkołach średnich. Dla sprawy nauczania historii sztuki w liceach proponuje wybór komisji, bo na plenum tej skomplikowanej sprawy nie będzie można ująć w konkretne wnioski. Oświadcza się za przesłaniem Ministerstwu W. R. i O. P. memorjału, w którym Polski Związek Historyków Sztuki domagałby się udziału historyków sztuki w komisjach ministerjalnych, układających programy szkolne i oceniających podręczniki szkolne.

Prof. dr Tadeusz Szydłowski proponuje wybór komisji, która zajęłaby się całokształtem spraw nauczania historii sztuki w szkołach średnich. Jest za tem, aby to była komisja wybrana przez Zjazd, nie zaś przez Związek po ukonstytuowaniu jego władz. Komisja, wyłoniona przez Zjazd, będzie miała większy autorytet.

Dr Ludwik Grajewski proponuje opracowanie wniosku do Ministerstwa W. R. i O. P. o tworzenie specjalnych liceów kulturalno-artystycznych w sześciu największych miastach polskich.

Referat prof. dra Marjana Morelowskiego przełożono spowodu spóźnionej pory na posiedzenie popołudniowe.

DRUGIE POSIEDZENIE

dnia 2 października 1934 r.

Początek o godz. 16.30. Koniec o godz. 19.25.

Doc. dr Bochnak odczytuje referat prof. dra Marjana Morelowskiego p. t. *Abstrakcjonizm i naturalizm a nauka historii sztuki w szkołach średnich.*

Aby młodzież szkół średnich mogła istotnie zorjentować się w tak rozległej dziedzinie i tak w gruncie rzeczy trudnej, koniecznym jest, aby wykładający, rozporządzając małą zawsze ilością godzin, wprowadził młodzież przede wszystkim w sprawy najbardziej zasadnicze, a ściśle artystyczne i dał młodzieży podstawę do ogarnięcia całości zjawisk. Za taką, zbyt często pomijaną w podręcznikach, uważam sprawę abstrakcjonizmu i naturalizmu. Oto co, moim zdaniem, należałoby jej nadewszystko wyłożyć.

Aby głębiej zrozumieć rozwój twórczości artystycznej na przestrzeni wieków, należy sobie przede wszystkim uprzytomnić, między jakimi, najbardziej krańcowymi biegunami ona się obraca. Temi ostatecznymi krańcami są: z jednej strony naturalizm, a z drugiej abstrakcjonizm. Pod naturalizmem rozumiemy w sztuce kierunek, idący po linii jaknajwierniejszego oddania widomego świata zewnętrznego. Pod terminem «naturalizm» rozumiemy krańcową, radykalniejszą formę realizmu, bardziej od tego ostatniego bezwzględną w wiernym naśladowaniu przyrody i przedstawianiu świata zewnętrznego, skłonną, o wiele mniej niż realizm, do wprowadzania wszelkich zmian w stosunku do przyrody, wszelkich bardziej intelektualnych właściwości i elementów do dzieła sztuki. Przemyslenie dzieła sztuki przejawiać się może bardzo różnorodnie. Przede wszystkim jednak przez jego kompozycję, która sama przez się wskazuje, że artysta myślowo zdaje sobie sprawę z tego, iż dzieło sztuki nie ma być dosłownym powtórzeniem, naśladowaniem, odbiciem dowolnego urywku, czyli fragmentu przyrody, lecz, że stanowi ono nową całość, inną niż przyroda, że musi ono mieć własny układ, porządek, własną nową budowę wewnętrzną. Budowa

ta zależy przede wszystkim od tych ograniczeń, jakie z natury rzeczy tkwią w istocie każdego rodzaju dzieła sztuki i jego tworzywie już w samym założeniu, np. w obrazie przez charakter jego pola i obramienia dwuwymiarowej przestrzeni i t. d. Przemysłenie plastyczne przejawia się, podobnie i bardzo charakterystycznie, przez podkreślenie i wydobywanie mniej lub więcej silnie wewnętrznej istoty przedstawianego przedmiotu, choćby najbardziej realnego, np. ciała ludzkiego, czy zwierzęcego, czy też np. drzewa. Wnikanie w charakter tego przedmiotu, idące tak daleko, że łączy się ono ze spostrzeganiem i analizowaniem zasadniczych form geometrycznych, z jakich się ono «składa» i jakie drogą porównywania i uogólniania spostrzegamy poprzez dany przedmiot, jest również wysoką czynnością umysłową. Im więcej artysta będzie zajęty takimi zagadnieniami i czynnościami, im więcej będzie skłonny do podkreślenia w swym dziele takich i tym podobnych swoich przemysłów, tem więcej od realizmu będzie się zbliżał do abstrakcjonizmu. Termin ten jest tem trafniejszy, że wywodzi się z łacińskiego słowa «abstraho» odciągam, odrywam. Abstrakcjonizm jest to więc kierunek, polegający na odrywaniu się od rzeczywistości, jednakże z tem zastrzeżeniem, że mamy tu na myśli odrywanie się od zwykłej rzeczywistości, od świata li tylko zewnętrznego, a ściśle mówiąc od powierzchni tego świata zewnętrznego. Nie istnieje abstrakcjonizm oderwany zupełnie od przyrody, człowiek-artysta jest także jej częścią i zupełnie od przyrody oderwać się nie może. Najbardziej krańcowy będzie abstrakcjonizm idący tak daleko, że w dziele sztuki nie przedstawia żadnych przedmiotów realnych, w świecie zewnętrznym spostrzeganych, ale jedynie formy, będące wynikiem czynności intelektualnej, tak czy inaczej geometryczne lub z czysto geometrycznymi pokrewne, jako to linje i ich komplikacje, koła i kule, kwadraty i sześciiany, trójkąty i stożki i t. d., oraz wszelaką stworzoną z nich budowę. Potęga umysłu i wyobraźni plastycznej ludzkiej jest tak wielka, że bogactwo odmian w jego kompozycjach abstrakcjonistycznych może być równie nieskończone, jak bogactwo odmian w przedstawianiu realistycznym świata zewnętrznego. Najbardziej nawet krańcowy abstrakcjonizm nie jest jednak wbrew pozorom zupełnie oderwany od przyrody dlatego także, iż człowiek czerpie swe abstrakcje z obserwacji przyrody i że one są wyrazem jej prawidłowości. Abstrakcjonista różni się od «naturalisty» tem, że przez powierzchnię przyrody sięga głębiej do jej istoty, do jej wewnętrznej budowy i spostrzega w niej

ukryte zasadnicze formy geometryczne oraz ich wzajemne stosunki, ich budowy celowość, — siły, jakie te budowy ożywiają, — kierunki tych sił, ich współdziałanie i wzajemne przeciwdziałanie i t. d. Tak więc i nasze abstrakcje w plastyce są w najściślejszym związku z przyrodą, której człowiek jest sam arcytworem. Przyrodę ożywia myśl twórcza, podobnie jak człowieka, z tem, że człowiek odróżnia się od niej zdolnością do uświadomienia sobie własnej swej istoty człowieczej oraz uświadomienia sobie istoty przyrody, to jest tej myśli, która ją ożywia, tej myśli, która stworzyła odwieczne prawa przyrody.

Już z powyższego przedstawienia rzeczy wynika jasno, dlaczego naturalizm i abstrakcjonizm są krańcowymi biegunami, między którymi rozwija się i obraca twórczość artystyczna ludzkości. Oto dlatego, że dwa te kierunki odzwierciedlają dwie zasadnicze, podstawowe właściwości życia człowieka, — jego życie zmysłowe i jego życie duchowo-myślowne, intelektualne. Krańcowy naturalizm idzie po linii odzwierciedlania wrażeń zewnętrznych, zmysłowych, krańcowy abstrakcjonizm najdalej posuwa się w kierunku odzwierciedlania w formie plastycznej naszego życia intelektualnego. Dlatego też każdy z tych kierunków im bardziej jest radykalny, tem bardziej nosi w sobie niebezpieczeństwo wszelkiej j e d n o s t r o n n o ś c i. Jest to niebezpieczeństwo wynikające z tego, że każdy z tych kierunków zosobna nie odpowiada sam całokształtowi życia naszego, które złożone jest z wrażeń świata zewnętrznego, z przeżyć i przemyśleń świata wewnętrznego, z ciała i duszy.

Ten stan rzeczy tłumaczy także, dlaczego w okresach bogatszego, bardziej w s z e c h s t r o n n e g o rozwoju ludzkości, zwłaszcza europejskiej, pomimo panowania przewagi raz jednego, drugi raz drugiego kierunku, naturalistycznego lub abstrakcjonistycznego, stosunkowo rzadko spostrzegamy zupełne, bezwzględne panowanie jednego z nich. Nawet wtedy, gdy naturalizm jest najwięcej krańcowy, gdy stosunkowo najmniej spostrzegamy w nim elementów abstrakcjonistycznych, zastąpione są one przynajmniej przez pojawiającą się często tendencję do ograniczonej choćby stylizacji i do przedstawienia poprzez naturalistycznie oddaną zewnętrzność (zwłaszcza poprzez postać i oblicze ludzkie) różnych s t a n ó w d u c h o w y c h. Tylko skrajny a płaski naturalizm degeneruje się do przedstawiania z «fotograficzną» dokładnością tematów obojętnych duchowo, wziętych ze zwykłego, szarego, przeciętnego życia. Należy jednak odrazu uprzytomnić sobie, że samo

tylko dobre oddanie stanu duchowego przedstawianych postaci bynajmniej nie może uchodzić za dostateczne uwzględnienie pierwiastka wyższego, ideowego w sztuce.

Dzieło sztuki operuje linią, barwą i bryłą i za ich pomocą przede wszystkim winno wyrażać świat ideowy artysty bez względu na to, czy on nam przedstawia postać ludzką, czy też nie. Linja, barwa i bryła mają być właściwą m o w ą artysty i przez nie same ma się wypowiedzieć świat ideowy artysty, bez względu na temat. Uzewnętrzni się on zaś przez sposób uporządkowania tych linii, barw i brył, przez ich stosunki i proporcje, przez ich grę, przez działania zgodne lub przeciwstawne, przez ich złączenie w całość, przez ich konstrukcję, która powinna mieć cechy organiczności, przez tej konstrukcji przejrzystość, uderzającą nas pomimo wszystkich komplikacji, jakie między temi elementami zachodzą. Z samego układu linii, barw i brył wynikać może głęboka ich cisza, spokój i słodycz, lub silny ich dramat, jakby walka ich między sobą, a równocześnie opanowanie jednych przez drugie. W układzie znakomitego dzieła malarskiego może przejawiać się obraz linii pełnych niespokoju i skłębienia, zapanowania nad nimi innych linii, pełnych zwycięskiej wielkości, pełnych potęgi, wiążącej wszystko w całość drgającą życiem, w całość spojoną przez daną dominantę, a wskutek tego uderzającą wspianiałą równowagą, pomimo osobliwych zawikłań. U artysty miernego lub lichego układ linearny cierpieć będzie przez brak takiego i t. p. wyrazu lub przez brak dominanty, przez rozbitcie obrazu na nieskoordynowane części. Podobnie ma się rzecz z układem barwnym, który może przedstawiać bogatą gamę i bogate akordy, a może również być pozbawiony takiego artystycznego wyrazu, składać się z barwnego chaosu, pełnego rozbieżności. To samo dotyczy operowania światłocieniem lub walorami przestrzennymi brył. Nie wystarczy więc poprawny rysunek, ani nawet dobre oddanie wyrazu duchowego danej np. twarzy. Czemuż, jak nie elementem abstrakcjonistycznym, jest ten wyżej opisany sposób operowania linią, barwą i bryłą? Jest on o tyle abstrahowany od przyrody, że nie jest właściwością wyłączną samych przedstawianych przedmiotów z przyrody wziętych, że jest oderwany od zwykłej rzeczywistości przedmiotów, a przenika całość dzieła sztuki dzięki przemyśleniom i przeżyciom wewnętrznym artysty. Najgłębiej wypowiada się on nie przez oddanie przedmiotów, samych przez się jako takich, lecz przez sposób ich przekształcania i wiązania, przez własne prze-

myślenia i odczucia samą linią, barwą i bryłą, nie tematem plastycznie wyrażone.

Z tych właśnie elementów wyrasta też przede wszystkim styl indywidualny artysty lub styl szkoły czy epoki artystycznej. Jest rzeczą szczególnie pouczającą, że najbardziej krańcowy, bezduszny naturalizm panował w Europie dopiero w drugiej połowie XIX wieku, w epoce najbardziej bezstylowej, jaka kiedykolwiek istniała. Wskazuje to, że samo naśladowanie powierzchni przyrody nie może stworzyć stylu, a więc najcenniejszej zalety dzieła sztuki. Styl w dziele sztuki to nadewszystko jego swoista organizacja. Z drugiej strony pojawienie się w pewnych epokach realizmu, a za nim naturalizm ma swoje uzasadnienie. Rozwój skrajnego naturalizmu łączy się zwykle z obniżeniem wyższego lotu myślowo-artystycznego, z popadaniem w pewną zbytnią przyziemność. Realizm natomiast, niepozbowiony pewnych elementów abstrakcjonistycznych, jest sam w sobie, jako zwrot do przyrody, przejawem o cechach konieczności. Styl wybitnie abstrakcjonistyczny musi mieć w sobie pewną jednostronność. Poczucie tej jednostronności, coraz więcej wzrastające, sprowadza skłonność do odrodzenia, odświeżenia się przez «skąpanie» w przyrodzie. Nawrót do realizmu wytłumaczyć można więc przez staranie o rozszerzenie kręgu poznania. Prowadzi do tego poczucie świadome lub podświadome, że przyroda przez swe nieprzebrane bogactwo form i zjawisk może wzbogacić ogromnie nasze zakresy i środki wypowiedzenia się artystycznego. Przychodzący po epoce realizmu ponowny nawrót do sztuki bardziej abstrakcjonistycznej nie łączy się zawsze z odrzuceniem bezwzględnie zdobytych epoki realistycznej. Następuje przeciwnie budowanie nowego programu artystycznego o cechach abstrakcjonistycznych, ale wykorzystującego owe zdobycze epoki realistycznej, poprzedniej.

Szczególniej charakterystyczne przykłady po temu znajdujemy w rozwoju malarstwa od bizantynizmu i romanizmu przez epokę gotyku aż do renesansu. Abstrakcjonizm bizantynizmu i romanizmu prowadzi wkońcu do zwrotu ku realizmowi, który w dobie gotyku rozwija się aż do naturalizmu (wiek XV), jednakże, pomimo pozorów, mniej radykalnego, niż ten z drugiej połowy XIX w. Renesans zaś wykorzystuje jego zdobycze, zwłaszcza jego ogromny postęp na polu znajomości ciała ludzkiego i praw perspektywy. Renesans zużytkowuje ten postęp w swej sztuce przestrzennego kształtowania obrazu, ale stwarza przeciwny realizmowi

kierunek nowy, w wysokim stopniu abstrakcjonistyczny, wysnuty z helleno-rzymskich idei artystyczno-filozoficznych. Kierunek ten krystalizuje się w ideale harmonji, harmonji brył i barw i t. d., wymaga głębokiego przemyślenia kompozycji obrazu, układu linii, plam barwnych. Ujawnia nam on daleko idące dążności intelektualno-abstrakcyjne, których szczególniejszym przejawem jest zwracanie największej uwagi na budowę obrazu i oparcie jej (w obrazie renesansowym włoskim nadewszystko) o pewne zasadnicze formy geometryczne. W obrazach np. Rafaela czy Tycjana postaci ludzkie i wszelkie wyobrażone przedmioty otrzymują pomimo tego czy innego stopnia realizmu, z jakim są traktowane, układy kompozycyjne geometryzujące, np. wkomponowanie w kwadraty kombinowane z trójkątami i t. d. To właśnie połączenie elementów realistycznych z abstrakcjonistycznymi daje sztuce renesansu niezwykłą syntetyczność, głębię, rozległość i wspaniałość rozkwitu. I tylko wtedy, gdy wykładający historję sztuki przy każdym stylu względnie programie czy kierunku artystycznym będzie uprzytomniał stosunek tego kierunku do zagadnień abstrakcji i naturalizmu, gdy ukaże, w jakim stopniu uwzględnia oba te bieguny, u p r z y t o m n i on jasno podstawowe jego cechy i wyjaśni, przynajmniej w głównym zarysie, jego istotę. Po przeżyciu się stylu i kierunku renesansowego następuje przejście do swoistego realizmu baroku. W wieku XVII rozwija on nowe znakomite wartości. Zmiany te wywołane są prawem akcji i reakcji, rządzącem także w dziejach twórczości artystycznej. Od renesansowej statyki barok odwraca się do kultu dynamiki. Realizm jego ma z tego powodu szczególne tendencje. Dąży do pogłębienia studjów nad grą światłocienia, nad atmosferą powietrzną i nad zagadnieniem układów linearnych i barwnych, mających na celu wyrazić nadewszystko grę przeciwstawni. Pozostając w różnym, ewolucyjnie zmiennym stopniu dzieckiem renesansu, barok oddala się od wyrażania statycznej wieczności, oddala się od architektonicznego intelektualizmu, apeluje coraz bardziej do uczucia i wyobraźni, dla wyrażenia owej dynamiki, nieodłącznie z nią związanego ruchu i jego zmienności. Po tej drodze zbliża się w swej rokokowej odmianie nieraz nawet do impresjonizmu.

I właśnie dlatego po największem natężeniu fali baroku poprzez rokoko, następuje tem ostrzejsza reakcja w neoklasycyzmie i empirze, ostrzejszy stopień nawrotu do architektoniczno-geometryzującej abstrakcji. Reakcja względem niej stwarza w sztuce

Louis Philippe'a i romantyzmu nawrót do rokoka i do najgłębszej istoty baroku (Delacroix między innymi kopjujący Rubensa dosłownie w «Cudzie św. Benedykta» lub nawracający do baroku wogóle). Po akademickim realizmie drugiej połowy XIX w. impresjonizm, kubizm, konstruktywizm — to przeciwstawne fale podobnej akcji i reakcji. Widzimy więc, że oba kierunki w obrębie omawianych tu biegunów plastyki wnoszą stale jeden po drugim najistotniejsze korzyści do sztuki i że niebezpieczeństwa tkwią raczej w krańcowem, w zbyt radykalnem pojmowaniu i wcielaniu jednego z nich. Całe epoki może cechować pewne i to bardzo owocne połączenie kierunku abstrakcjonistycznego i realistycznego, a od stopnia, w jakim jeden z nich przeważa, zależy w wysokiej mierze styl tej epoki lub danego artysty. Stąd też pedagogiczna korzyść analizowania i klasyfikowania stylów pod tym kątem. Natomiast bardziej utarta i zbanalizowana przeciwstawnia «naturalizm i idealizm» ma w sobie pedagogicznie szkodliwą niejasność, zawiera ona niebezpieczeństwo niedostatecznego uprzytomnienia cech czystoplastycznych abstrakcyj w idealizmie, oraz cech biegunowych przeciwieństw w różnych rodzajach realistycznej sztuki. Koncepcja zaś «idealizm» zbyt łatwo grzeszy literackością. Doniedawna sztukę nowszą i starszą rozważano zbyt wyłącznie z punktu widzenia wartości realistycznych, i z tego powodu wiele z jej istoty pomijano. Klasycznym tego przykładem «Apollo» Reinacha, dzieło bardzo popularne, a bardzo niedostateczne dla wprowadzenia młodych umysłów w dziedzinę istoty sztuki. W obecnym momencie dziejowym rozgrywa się w sztuce międzynarodowej walka abstrakcjonizmu z różnymi odmianami naturalizmu i realizmu (względnie impresjonizmu). Tem bardziej więc pouczającym jest przyjrzenie się rozwojowi obu tych kierunków na przestrzeni wieków. Pozwoli to młodzieży głębiej pojąć oba te zasadnicze kierunki i owoce ich wzajemnego przenikania się, a ocenić spokojniej nowe i wczorajsze prądy. Sięgnięcie aż do praszki (przedhistorycznej) i związanych z nią tak silnie dzieł sztuki ludowej współczesnej jest z wielu względów konieczne. Uczy nas ono bardzo wiele, ujawnia zadziwiająco wysokie zalety artystyczne dzieł naszych praprzodków, narówni, gdy sztuka ich jest na swój sposób naturalistyczna w paleolicie lub abstrakcjonistyczna w neolicie i bronzie.

Ogólny postęp i wyższy rozwój intelektualny człowieka w dobie neolitu i brązu sam przez się pomaga spostrzec, że abstrakcjonizm artystyczny tych dwu epok sam przez się nie jest «upad-

kiem» ani prymitywizmem, lecz przejawem innych niż w dobie paleolitu, bardziej intelektualnych tendencji w sztuce, dających w rezultacie doniosłą nowość: umiejętność komponowania, porządkowania dzieła artystycznego (por. tarcze o koncentrycznych ornamentach w Muz. kopenhaskim), podczas gdy zręczne naturalistyczne malowidła paleolitu zdradzają brak zmysłu dla tej najwyższej artystycznej czynności.

Błędne i szkodliwe dla nauczania historii sztuki jest uporczywe traktowanie abstrakcjonistyczne, bardziej architektonicznej, geometryzującej sztuki, jako niższej. Jest ona nie gorszą, lecz tylko inną koncepcją artystyczną, a jej infiltracja do tendencji naturalistycznych i naodwrot daje tylko pogłębienie i wzbogacenie twórczości niezależnie od tego, w jakich się to dzieje epokach, środowiskach i różnie nazwanych stylach czy programach. Są one tylko corazto odmiennem, inaczej cieniowanym ustosunkowaniem się wzajemnem najbardziej zasadniczych tendencji i potrzeb ludzkości, corazto inaczej modulowanych i różnicowanych.

Im bardziej będziemy w historii sztuki doceniać znaczenie tendencji abstrakcjonistycznych i znaczenie ich związków z odmianami i odcieniami tendencji naturalistycznych, tem głębiej wyjaśnimy młodzieży rozwój sztuki oraz cechy artystyczne epok, stylów i poszczególnych dzieł sztuki.

Dyskusja nie odbyła się wobec nieobecności autora.

Konserwator główny Jerzy Remer wygłosił referat p. t. *Sprawa inwentaryzacji zabytków sztuki*.

Sprawa inwentaryzacji zabytków sztuki, przygotowana przez długoletnie i wielostronne rozważania, weszła w odrodzonym Państwie w nowe stadjum w 1929 r., t. j. po utworzeniu w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego «Centralnego Biura Inwentaryzacji Zabytków Sztuki» (w skrócie C. B. I.).

Powstanie tegoż Biura było — co musimy z całym naciskiem podkreślić — wynikiem jednomyślniej opinii historyków sztuki i konserwatorów, którzy od 1919 r. na zjazdach fachowych lub w licznych artykułach i referatach¹⁾ domagali się zało-

¹⁾ M. in. w wyd. p. t. «Nauka polska, jej potrzeby, organizacja i rozwój. Roczniki Kasy pomocy dla osób pracujących na polu naukowym im. doktora Józefa Mianowskiego», t. I, Warszawa 1918; t. II 1919; t. IV 1923.

żenia centralnej instytucji, mającej na celu systematyczne pod względem topograficznym i naukowym opracowywanie zabytków sztuk plastycznych w postaci szczegółowych i możliwie wyczerpujących zdjęć pomiarowych, fotograficznych, opisów i t. d., oraz bezpośrednio z tem zadaniem związane wydawnictwo p. t. «Inwentarz zabytków sztuki w Polsce».

Zebranie tych głosów i wniosków w moim artykule p. t. «Program inwentaryzacji zabytków sztuki w Polsce»¹⁾ zwalnia mnie obecnie od obowiązku przypominania wszystkich myśli, tez i dezyderatów w okresie 10 lat (od 1919 r. do 1929 r.) przez najwybitniejszych przedstawicieli naszego fachu wypowiedzianych lub opublikowanych. Godzi się jednak nadmienić, że dopiero II-gi ogólnopolski Zjazd Konserwatorski, odbyty w jesieni 1927 r. w Warszawie, uchwalił — na podstawie referatów i wniosków ś. p. dra Stanisława Tomkowicza, dra Tadeusza Szydłowskiego, ś. p. dra Zygmunta Rokowskiego i autora niniejszego referatu — zwrócić się do władz państwowych o utworzenie państwowego instytutu inwentaryzatorskiego celem (jak brzmi uchwała Zjazdu)²⁾ przeprowadzenia inwentaryzacji zabytków i wydania artystycznej topografii Polski. Jednomyślna uchwała wspomnianego Zjazdu, w którym wzięli udział historycy sztuki, konserwatorzy oraz fachowi przedstawiciele wyższych uczelni, muzeów, archiwów i towarzystw opieki nad zabytkami, była jednocześnie stwierdzeniem faktu, że żadna instytucja nie zamierza i nie może się podjąć przeprowadzenia całokształtnej i systematycznej inwentaryzacji, wymagającej — co podkreślono podówczas z naciskiem — ciągłości, planowości i równoczesności pracy, a zarazem stałych i wydatnych funduszy. Uchwała Zjazdu zwracała się zatem do Rządu z wyraźnym postulatem, powtarzam, utworzenia państwowego instytutu inwentaryzatorskiego i miała też niewątpliwie moralne znaczenie dla omawianej sprawy pomimo, że wobec zupełnego zaniedbania ze strony wyłonionego z ramienia Zjazdu Komitetu Wykonawczego mogła się stać znów tylko papierowym apelem.

¹⁾ W czasopiśmie p. t. «Ochrona Zabytków Sztuki». Zesz. 1—4. Część II. Warszawa 1930/31.

²⁾ «Uchwały II-go ogólnopolskiego Zjazdu Konserwatorów w Warszawie, odbytego w dn. 3, 4 i 5 listopada 1927 r.». Warszawa, T-wo Op. nad Zabytkami Przeszłości.

Do wykonania tej, bodaj najważniejszej, uchwały Zjazdu ¹⁾ przyczyniła się z całą pewnością Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu w 1929 r., w szczególności jej niepozorny objętościowo, a tak wiele mówiący dział opieki nad zabytkami sztuki, urządzony wprawdzie w celach propagandowo-dydaktycznych, dający jednak po raz pierwszy w odrodzonej Polsce — zarówno w kartografii zabytków, jak i w przeglądzie najcenniejszych obiektów zabytkowych, w fotografiach, zdjęciach pomiarowych i t. p. — poglądowy materiał dla orientacji w możliwościach urzeczywistnienia zagadnienia w zakresie inwentaryzacji zabytków sztuki w Polsce. Poza-tem, a co ważniejsze, trwająca niespełna rok praca przygotowawcza do wspomnianej wystawy unaoczniała ówczesnym organom fachowym w Ministerstwie W. R. i O. P. i samemu kierownikowi tego zagadnienia (w osobie piszącego te słowa, podówczas konserwatora wileńskiego), iż przeprowadzenie inwentaryzacji na obszarze Rzpltej pracą programową i zespołową — skoro siłami wyłącznie konserwatorów zostało wykonane bardzo poważne zadanie związane z P. W. K.-ą — może mieć widoki powodzenia i może liczyć na specjalne fundusze w budżecie resortowego Ministerstwa. Korzystając zatem z przychylności dla tej sprawy ówczesnego ministra ś. p. Sławomira Czerwińskiego i oddanego sprawie inwentaryzacji prof. Wojciecha Jastrzębowskiego, ówczesnego dyrektora Departamentu Sztuki, po zjeździe państwowych konserwatorów w Poznaniu, odbytym wyłącznie pod hasłem realizacji zagadnienia inwentaryzacyjnego, nie wahałem się — gdy wkrótce powołano mnie na stanowisko generalnego konserwatora w Ministerstwie W. R. i O. P. — przedstawić wniosek w sprawie utworzenia Centralnego Biura Inwentaryzacji Zabytków Sztuki w Ministerstwie W. R. i O. P., zdając sobie sprawę, że utworzenie samodzielnego państwowego instytutu inwentaryzacyjnego z własnym budżetem i personelem jest niemożliwe tak ze względów merytorycznych, jak i wobec braku wyszkolonych pracowników, głównie zaś powodu trudności w wyposażeniu tego rodzaju instytucji we wszystkie pomoce, opierające się oczywiście o budżet państwowy. Rozumowałem, że nowa komórka, choćby najmniejsza, kierowana jedną myślą, zespolona ściśle z trwałym organizmem resortowego Mini-

¹⁾ Omówienie w artykule p. t. II-gi ogólnopolski Zjazd konserwatorski w Warszawie w 1927 r. — uchwały i rezultaty. «Ochrona Zabytków Sztuki». Zesz. 1—4. Część II. Warszawa 1930/31.

sterstwa i z jego organizacją — do której zaliczałem oczywiście organy oficjalne, wykonujące w I-iej instancji opiekę nad zabytkami, t. j. konserwatorów — daje dostateczną rękojmię utrzymania jej na stałe nawet w najgorszej konjunkturze, do której wciągałem przede wszystkim trudności finansowe. Dotychczasowe, a już pięcioletnie doświadczenie, potwierdziło dostatecznie nasze przewidywania, chociaż projektu utworzenia państwowego instytutu inwentaryzacyjnego o autonomicznym charakterze nie wyzbyłem się, mając to przekonanie, że dopiero tego rodzaju instytucja mogłaby wszystkie dezyderaty z tem zagadnieniem związane, ostatecznie i pomyślnie rozwiązać. Dziś jednak nie ulega wątpliwości, że tylko w płaszczyźnie ministerjalnej komórki można było się pokusić o realne postawienie zagadnienia inwentaryzacji, to zagadnienie wciągnąć niejako w program organizacji i działalności Ministerstwa i temu zagadnieniu zapewnić trwałą opiekę ze strony Rządu i władz państwowych. A trzeba jeszcze zaznaczyć, że opierając się z jednej strony na możliwościach istniejących wówczas w Ministerstwie W. R. i O. P. i z drugiej strony na konkretnych wynikach pracy konserwatorów, gromadzących materiały inwentaryzacyjne od samego początku (t. j. od 1918 r.) utworzenia państwowych urzędów konserwatorskich, dzisiaj Wojewódzkich Oddziałów Sztuki, mogliśmy przypuszczać, że materiały te, dające faktyczny zaczątek archiwum inwentaryzacyjnego, łatwiej będzie wyzyskać pod dalszą rozbudowę. To oparcie się o organizację służby konserwatorskiej nie wykluczało i nie wykluczyło oczywiście wciągnięcia do zespołowej pracy — a na takiej tylko można budować pełne dzieło inwentarza zabytków — szeregu pokrewnych instytucyj względnie indywidualnych pracowników, specjalistów, gdyż od samego powstania C. B. I., a nawet z jego założenia wynikało, iż tylko przy współpracy jaknajwiększej ilości fachowców można będzie myśleć o systematycznym przeprowadzeniu zagadnienia.

Chcąc zatem bezzwłocznie po utworzeniu C. B. I. przystąpić do realizacji programu, opracowaliśmy «Instrukcję szczegółową dla inwentaryzatorów zabytków sztuki», wydaną w 1930 r. przez Ministerstwo W. R. i O. P. Wychodząc z założenia, że naczelną zasadą naukowego inwentarza powinna być jego zupełność, obiektywność i dokładność, uznano, że cel inwentarza zabytków jest dwojaki: teoretyczny i praktyczny. Pierwszy wiąże się ściśle z postulatami nauki (historji sztuki), która bez kompletnego inwenta-

rza bezpośrednich źródeł, t. j. zabytków nie może opracować syntetycznego obrazu dziejów sztuki w Polsce; drugi winien mieć na względzie należyte wykonywanie czynności ochronnych w stosunku do zabytków. Nie pominięto również znaczenia wychowawczego, jakie ma inwentarz zabytków dla społeczeństwa, któremu uprzystępnia poznanie skarbów kultury i sztuki. Ustalono także przedmiot inwentaryzacji, a to z uwagi na 1) art. 1-szy Rozporządzenia Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 6. III. 1928 r., w którym jest mowa o zabytkach nie tylko artystycznych, lecz i kulturalnych, historycznych, archeologicznych, paleontologicznych, oraz 2) na możliwości przeprowadzenia pracy przez ograniczony zespół historyków sztuki. Zacieśniając świadomie ramy inwentaryzacji wyłącznie do zabytków sztuki, zarówno nieruchomych jak i ruchomych, uznano temsamem konieczność możliwie rychłego jej przeprowadzenia.

W ten sposób zagadnienie inwentaryzacji weszło w okres planowej, systematycznej pracy. W budżecie na r. 1931/32 uzyskaliśmy po raz pierwszy specjalną pozycję p. t. «Naukowa inwentaryzacja zabytków sztuki». Z chwilą przyjęcia zasady topograficznej w znaczeniu podziału administracyjnego Rzpltej na województwa i powiaty, program inwentaryzacji w tej części zagadnienia zarysował się jasno. Mapę Rzpltej podzielono na odpowiednią ilość odcinków, odpowiadających ilości powiatów. Na czoło wysunęły się jednak te powiaty, do których albo już uprzednio zebrano znaczniejszy materiał inwentaryzacyjny, albo też takie, które były pod tym względem zupełnie nieopracowane.

Pierwszy szkic programu, sporządzony przez C. B. I. na podstawie wniosków, opracowanych przez konserwatorów, jako kierowników Okręgowych Biur Inwentaryzacyjnych, obejmował: W Województwie Warszawskim — powiat rawski i grójecki, w Wojew. Białostockim — powiat białostocki i wołkowyski, w Wojew. Łódzkim — pow. łódzki i wieluński, w Wojew. Krakowskim — pow. krakowski (d. podgórski), nowotarski, grybowski, nowosądecki i myślenicki, w Wojew. Kieleckim — pow. będziński, zawierciański, olkuski, miechowski i kielecki, w Wojew. Poznańskim — pow. kępiński, ostrzeszowski, odolanowski, ostrowski, pleszewski i krotoszyński, w Wojew. Pomorskim — pow. toruński i m. Toruń, w Wojew. Lubelskim — pow. zamojski i m. Zamość, w Wojew. Poleskim — pow. piński i brzeski, w Wojew.

Wołyńskim — pow. łucki i m. Łuck, w Wojew. Lwowskim — pow. żółkiewski, łańcucki i brzozowski, w Wojew. Tarnopolskim — pow. kopczyński, tarnopolski i buczacki, w Wojew. Śląskim — pow. lubliniecki, tarnowsko-górski, świętochłowicki, katowicki i pszczyński.

Po szczegółowym rozpatrzeniu materiałów, odnoszących się do wymienionych powiatów według zaznaczonej kolejności, uznano za konieczne uzupełnić w pierwszym rzędzie materiały fotograficzne, które wprowadzają w sedno zagadnienia na terenie. We wszystkich niemal okręgach konserwatorskich dokonano zatem specjalnych objazdów, mających na celu szczegółowe poznanie terenu pod względem interesu wyłącznie inwentaryzatorskiego. Wyniki pierwszego etapu tej pracy pozwoliły na ściślejsze określenie jej ram, niestety ograniczonych w następnych latach spowodu kompresyj budżetowych. W następstwie ustalono przeprowadzenie inwentaryzacji w powiatach: krakowskim (d. podgórskim), nowotarskim, sieradzkim, brasławskim, rawskim, łowickim, złoczowskim, buczackim i zamojskim. Opracowanie pow. nowotarskiego powierzone prof. dr Tadeuszowi Szydłowskiemu, pow. sieradzkiego Zakładowi Architektury Polskiej i Historji Sztuki w Politechnice Warszawskiej, inwentaryzację innych powiatów przeprowadzili i przeprowadzają konserwatorzy przy pomocy historyków sztuki i architektów¹⁾.

Od 3 lat, muszę zaznaczyć dla ścisłości, roczny budżet na inwentaryzację spadł ze 100.000 zł. na 20.000 zł., co oczywiście nie pozwala nie tylko na początkowy rozmach, ale na zaspokojenie najkonieczniejszych potrzeb w omawianej akcji, przede wszystkim zaś na sporządzanie szczegółowych zdjęć pomiarowych, które stanowią, jak wiadomo, najpoważniejszą pozycję inwentaryzacji. Dlatego też przyjęliśmy z dużym zadowoleniem pomoc Funduszu Pracy, który udzielając 100.000 zł. Towarzystwu Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie, dla zatrudnienia wyłącznie bezrobotnych architektów i techników, przyczynił się w 1933 i częściowo w 1934 r. do zrealizowania minimalnego programu terenowej pracy.

Rezultat pięcioletniej pracy C. B. I. wyraża się zatem następująco:

¹⁾ «Ochrona Zabytków Sztuki» Zesz. 1—4, str. 425—431 i 432—437 artykuły sprawozdawcze T. Szydłowskiego i M. Walickiego.

Zinventaryzowano 10 powiatów, zdobywając z terenu całkowity materiał fotograficzny, pomiarowy i opisowy.

Zinventaryzowano pod względem fotograficznym prawie wszystkie powiaty, co wyraża się w kliszach, znajdujących się w C. B. I. lub w archiwach Oddziałów Sztuki (z których ten materiał wkrótce przejdzie do C. B. I.), cyfrą ok. 26.000.

Zinventaryzowano pod względem pomiarowym ok. 3.000 zabytków architektury, łącznie ze wspomnianą akcją T-wa, które materiały ten wraz z opisami i fotografiami odda do użytku C. B. I.

W związku z zarządzeniem sporządzenia katalogu zabytków dla celów ewidencyjnych i administracyjnych, a może i wydawniczych, opisano informacyjnie (w znaczeniu katalogu rozumowanego) ok. 2.000 obiektów, głównie zabytków nieruchomych, choć i ruchome otrzymują również w tych opisach krótkie, ale rzeczowe wzmianki. Wspomniana praca nad katalogiem (i ewent. drukiem tegoż) łączy się jeszcze — mówiąc nawiasem — z postulatem, wyrażonym na międzynarodowej konferencji w Atenach w 1931 r., a także z programem organizującej się Międzynarodowej Komisji Zabytków Historycznych przy Międzynarodowym Instytucie Współpracy Intelktualnej przy Lidze Narodów, które domagają się opracowania inwentarza zabytków historycznych narodowych przynajmniej w takiej formie, jak to zrobiła Hiszpanja, wydając swój katalog zabytków.

Powyższe dane ilustrują faktyczny stan rzeczy, wymagają jednak jeszcze pewnych objaśnień, dotyczących kilku kwestyj niezawsze zrozumiałych dla ludzi, stojących na boku pracy, a nawet dla wielu fachowców, pracujących w zakresie historii sztuki. Zastrzegając się z góry, że nie mam zamiaru kogokolwiek urazić ani krytykować, biorąc jednak odpowiedzialność za t. zw. sprawę inwentaryzacji w Polsce przed społeczeństwem, a wychodząc z założenia, że wszyscy dotychczasowi i przyszli współpracownicy tą odpowiedzialnością z C. B. I. się dzielą, resumuję moje uwagi i wyciągąm pewne wnioski:

Dotychczasowe doświadczenie, nabyte w okresie kilku sezonów letnich pracy terenowej oraz nad kontrolą i opracowaniem materiałów wraz z przygotowaniem redakcji inwentarza, poucza, że w realizacji dzieła inwentaryzatorskiego najważniejszą sprawą byłoby wyszkolenie odpowiednich współpracowników, a więc historyków sztuki, pomiarowców i fotografów. Wyszukolenie takie mogłoby się odbywać w uni-

wersytetach pod kierunkiem profesorów historii sztuki w porozumieniu jednak z Centralnym Biurem Inwentaryzacyjnym, w którym poszczególni specjaliści znaleźliby odpowiedni warsztat pracy. Wciągnięcie do pracy nad inwentarzem zabytków sztuki w Polsce młodszego pokolenia historyków sztuki jest sprawą niecierpiącą zwłoki, podobnie jak wypracowanie metod inwentaryzatorskich nie może być pozostawione na wyłączną odpowiedzialność inwentaryzatorów, przystępujących do tego rodzaju zespołowej pracy po raz pierwszy. Wspomniana «Instrukcja» dla inwentaryzatorów, opracowana w szczegółach i dająca odpowiedź na wszystkie wątpliwości, musi być vade-mecum każdego pracownika w zakresie inwentaryzacji. Indywidualna interpretacja tejże instrukcji prowadzi jednak do wielu nieporozumień, które absorbują czas i narażają na nieprzewidziane wydatki. Brak doświadczenia, a jeszcze w większym stopniu brak metodycznego przygotowania do zespołowej pracy może całą akcję bardzo znacznie opóźnić, a nawet zatamować. Należałoby zatem jaknajrychlej podjąć zorganizowanie praktycznych kursów uniwersyteckich dla inwentaryzatorów, wdroyć ich w zadania i cele inwentaryzacji naukowoopisowej oraz zalecić obowiązkową pracę nad tem dziełem, które wymaga całej armii rzetelnych współpracowników-specjalistów.

Drugą, niemniejszą bolączką w akcji inwentaryzatorskiej jest powiększenie funduszków. Od wysokości tych ostatnich zależy w znacznej mierze rozpiętość i nasilenie pracy. Bez odpowiednich kredytów, przyznawanych przez Skarb Państwa Ministerstwu W. R. i O. P., niepodobna myśleć o racjonalnej rozbudowie Centralnego Biura Inwentaryzacyjnego, które szcasiem — jak zaznaczyłem poprzednio — powinno się stać Instytutem Inwentaryzatorskim, rozporządzającym gronem inwentaryzatorów całkowicie i wyłącznie tej pracy oddanem. Nie chodzi w tym wypadku o etaty urzędników, gdyż centralna komórka w Ministerstwie (czy później poza niem) nie może być biurokratyczną pracownią. Należy jednak z komórki tej zrobić odpowiedni warsztat pracy, wyposażony zarówno pod względem personelu, jak i techniki tak, ażeby kierownicy poszczególnych działów inwentaryzatorskich mogli z pełną odpowiedzialnością spełniać swoje funkcje kierownicze. Znaczniejszych od dotychczasowych kredytów wymaga przede wszystkim sama inwentaryzacja w terenie, najkosztowniejsza ze względu na konieczność wykonywania zdjęć pomiarowych, choćby tylko orjentacyjnych (nie monograficznych), i jaknajszczegółowszych zdjęć fotograficz-

nych, które w znacznej części powinny być reprodukowane w drukowanym inwentarzu i muszą pozostać w ogólnym katalogu zabytków sztuki w Polsce, założonym już w C. B. I. W związku z tem pozostaje jeszcze trzecia sprawa, niemniejszego od poprzednich znaczenia: zebranie wszystkich materiałów inwentaryzacyjnych w jednym miejscu i w jednej instytucji, którą jest obecnie C. B. I. Dla dobra ogólnej sprawy należałoby zrezygnować z indywidualnych ambicji i przekazać C. B. I. wszystkie zbiory, dotyczące inwentaryzacji zabytków sztuki, która wykonywana była w odmiennych warunkach przedwojennych znacznym nakładem pracy i funduszków, przeważnie jednak ofiarnie, jak również jest wykonywana z innych funduszków, co oczywiście rozprasza wysiłek organizacyjny i uszczupla fundusze państwowe. Kapitał pracy i ofiarnej wiedzy idzie (względnie już poszedł) na marne. Szereg instytucji, posiadających w swych zbiorach pierwszorzędny materiał inwentaryzacyjny, chowa go zazdrośnie lub uniemożliwia do niego dostęp. A przecież z chwilą powołania do życia specjalnej komórki centralnej, jaką jest C. B. I., na podstawie jednomyślnej uchwały ogólnego Zjazdu Konserwatorskiego w Warszawie (w 1927 r.) należało się spodziewać, że wszyscy, którym zależy na urzeczywistnieniu wielkiego dzieła inwentaryzatorskiego, przyczynią się do racjonalnego wykorzystania zamierzeń i postanowień Rządu, który wziął na siebie obowiązek przeprowadzenia inwentarza zabytków sztuki w Polsce. Wierzę jednak, że najbliższa przyszłość sprowadzi w tej dziedzinie zmianę na lepsze, w przeciwnym razie stalibyśmy się świadomie negatywnym czynnikiem w pracy, posiadającej uniwersalnokulturalne znaczenie.

W dyskusji prof. S z y d ł o w s k i stwierdza niepomyślny stan sprawy. Materiały nieopublikowane nie są w pełni użyteczne. Proponuje, by ze strony Zjazdu wystosować memorjał do Min. W. R. i O. P. o przyznanie funduszków na publikację topografii artystycznej Polski. Zebrane materiały wymagają po pewnym czasie dużych korekt i tracą wartość. Np. w powiecie nowotarskim stwierdzić dało się po dwóch latach od wykonania inwentaryzacji już dosyć znaczne zmiany na gorsze; w sprawie zachowania zabytków konieczne jest więc jaknajrychlejsze wykonywanie pracy w terenie, gdyż zabytkowy charakter wielu okolic zanika w oczach z postępem czasu. Nie uważa, aby drukowanie katalogu było najważniejszą potrzebą, gdyż

będzie on miał raczej znaczenie praktyczne i administracyjne. Należałoby wystąpić choćby z jednym tomem artystycznej topografii, a wobec niewielkich widoków na lepszą sytuację finansową bliskiej przyszłości, należy pierwotny program nieco zredukować i wydać topografię w skromniejszej szacie zewnętrznej.

Doc. dr W a l i c k i zaznacza, że inwentaryzacja posiada charakter podwójny: praktyczny i naukowy. Stwierdza z praktyki, że jednolitość opracowania nie może być osiągnięta jedynie zapomocą instrukcyj, lecz że trzeba koniecznie wyszkolić kadry inwentaryzatorów. Uważa za bardzo pożyteczną pracę wywiadowczą za najcenniejszymi zabytkami.

Kons. gł. R e m e r podnosi brak dostatecznego zainteresowania ze strony historyków sztuki dla sprawy inwentaryzacji. Większość prac inwentaryzatorskich dokonała się wielkim wysiłkiem konserwatorów, którzy jednak całej inwentaryzacji nie są w stanie sami przeprowadzić. Przyznaje, że praca taka wymaga ofiar i nie opłaca się materialnie. Podkreśla, że bez współdziałania Uniwersytetów i wyszkolenia kadr młodszych pracowników o wykonaniu inwentaryzacji nie może być mowy. Przyznaje, że materiały przez zwłokę w opublikowaniu tracą na wartości, jednak dwa lata po nakreśleniu programu Ministerstwa doszło się do przekonania, iż wydanie zakrojone na tak szeroką skalę nie da się zrealizować. Każdy powiat kosztowałby około 25.000 zł. O zaniechaniu terenowej roboty nie może być mowy, mimo, a może właśnie dla szczupłości funduszków. Gdyby wszystkie plany zawiodły, to w każdym razie znajdzie się fundusz na wydanie katalogu rozumowanego na wzór hiszpańskiego.

Hr. P i n i Ń s k i jest również zdania, że monumentalna publikacja inwentaryzacji nie da się uskuteczyć. Podnosi ważną sprawę przewodników niejako turystycznych. W dalszym ciągu przemówienia podkreśla, iż należałoby zwracać bacniejszą uwagę na konserwację zabytków. Ubolewa nad skasowaniem katedr historii sztuki kościelnej na wydziałach teologicznych. Należałoby koniecznie przywrócić kształcenie księży w tej dziedzinie. Ubolewa nad niemożliwością ingerencji konserwatorów w dziedzinie zabytków kościelnych ruchomych.

Prof. S z y d ł o w s k i zaznacza, iż profesory historii sztuki, których jest teraz po jednym na każdym Uniwersytecie, muszą zajmować się przede wszystkim systematycznym kształceniem historyków sztuki i zaznajamianiem ich z naukową metodą, nie wątpi jed-

nak, iż w miarę możliwości uwzględnią również praktyczne szkolenie młodzieży w duchu potrzeb inwentaryzacji. Zwraca uwagę, iż powierzanie samodzielnego wykonania prac inwentaryzacyjnych zbyt młodym siłom nie jest właściwe, i że raczej prowadzi do celu tworzenie grup inwentaryzacyjnych, w których uczestnicy wzajem się uzupełniają co do znajomości różnych okresów i działów sztuki. W sprawie materiałów zebranych przez prywatne instytucje nie wątpi, że można je będzie pozyskać, o ile Ministerstwo zapewni ich rychłe ogłoszenie drukiem.

Doc. dr Walicki wyraża nadzieję, że nowy Związek będzie w tym zakresie intensywnie współpracował z Ministerstwem. Na tem dyskusję zakończono.

Po kilkunastominutowej przerwie dr Mieczysław Sterling wygłosił referat p. t. *Uwagi w sprawie bibliotek historii sztuki obcej i zbiorów fotografii.*

Pragnąłbym z okazji Zjazdu poruszyć dwie kwestje, które wpływają hamująco na moje własne próby pracy, więc wpływają w podobny sposób na prace tych, którzy interesują się temi samymi zagadnieniami.

Pierwszą sprawą, którą pragnę poruszyć, jest zagadnienie identyfikowania dzieł dawnej sztuki. Wszyscy ci, którzy na stanowiskach bądź dyrektorów muzeów, bądź innych instytucyj, są narażeni na nieustanne prośby o wypowiedzenie zdania o dziełach sztuki, znajdujących się w prywatnem posiadaniu, wiedzą doskonale, z jakimi trudnościami technicznymi połączone jest sumienne naukowe zbadanie dzieła sztuki, w pierwszej linii — obrazu. Nie posiadamy muzeów tak bogatych, by można było badanie oprzeć na nich, jako na materiale porównawczym. Pierwsza więc i najważniejsza możliwość odpada. Nie posiadamy bibliotek z dziedziny historii sztuki dość poważnych, przedewszystkiem takich, któreby obejmowały całokształt bogato ilustrowanych wydawnictw, wydanych w dziale sztuki obcej, by w nich można było szukać materiału. Nie posiadamy zbiorów fotografii. Warszawa np. nie posiada wogóle tak zwanego «aparatu fotograficznego», to znaczy poważnego zbioru fotografii, któryby pozwolił na przeprowadzenie ścisłych badań porównawczych, orjentujących badającego. Słowem, człowiek, który pragnie zająć się naukowo określeniem dzieła sztuki, jest pozbawiony aparatu naukowego, dającego mu możność okre-

ślenia przedstawionego mu dzieła, choćby z minimalną dozą prawdopodobieństwa.

Muzea roli tej nie spełniają, w muzeach, jak o tem wiemy, nie mamy również odpowiedzialnych naukowo znawców. Wiemy również, że skutkiem całkowitego braku ludzi, zajmujących się naukowo sprawą określania dzieł sztuki, wiele obrazów, że wspomnę niepoznanego przez jedno z muzeów Dürera, wiszącego dzisiaj w muzeum we Wiedniu, zostaje wywożonych zagranicę. I nietylko to. Najważniejszą sprawą jest niemożność zinventaryzowania dzieł sztuki, znajdujących się w Polsce, o ile dzieł tych nie umiemy zidentyfikować. A wiemy doskonale, że nietylko pośród zbieraczy prywatnych, ale również pośród zbiorów muzealnych, znajdują się fałszywie określone lub też zupełnie nieokreślone dzieła, i że dyrektorowie tych muzeów wyczekują z niecierpliwością wizyt obcych uczonych, aby usłyszeć od nich potwierdzenie lub też zaprzeczenie nazwisk, podpisanych pod różnymi obrazami czy rzeźbami, sami pracę tę uważając, w sposób zabawny, za nienaukową. Historycy sztuki biorą sprawę tę zbyt mało na serjo i muzeologją w tym sensie słowa zajmują się rzadko. Sądzę, że wszyscy bez wyjątku tu obecni zgodzą się, że złu temu należy zaradzić. A rada jest jedyna — należy przy siedzibie Związku w Warszawie, gdzie jednak przesuwają się najwięcej dzieł sztuki, zorganizować instytut badań dzieł sztuki dawnej. To znaczy — założyć specjalną bibliotekę, zorganizować jaknajbogatszy zbiór fotografii, zainstalować aparat rentgenologiczny i wokół takiej pracowni zebrać kilku historyków sztuki, którzyby zajmowali się odrębnymi dziedzinami i odrębnymi epokami, by wspólnymi siłami mogli wydawać orzeczenia.

Taka pracownia, czy instytut mogłyby się szcenasem przetrzymać w uczelni, któraby wychowywała młodych muzeologów, by uwolnić się od konieczności zasięgania rady u obcych. Odsunęłaby też daleko od tej pracy szeregi niepowołanych laików i malarzy, zajmujących się dzisiaj tą pracą w roli t. zw. «ekspertów».

Stawiam więc wniosek, by Zjazd uchwalił zorganizowanie podobnej instytucji.

Następnie, wychodząc z założenia, że każdy badacz obcej sztuki natrafia na niezmiernie wielkie trudności przy szukaniu po bibliotekach książek o obcej sztuce, proponuję zorganizowanie przy Związku centralnego katalogu książek o obcej sztuce, znajdujących

się w bibliotekach Polski. Myśl tę podaję nie jako wniosek, ale jako temat do omówienia po ukonstytuowaniu się Związku.

W dyskusji dr Walicki podkreśla olbrzymie trudności w zgromadzeniu tak wielkiej biblioteki i sądzi, iż możnaby dokonać tego raczej w ramach bibliotek już istniejących. Byłoby bardzo pożądane, by biblioteki działały podług wspólnego planu i niepotrzebnie nie nabywały tych samych książek.

Hr. Piniński wyraża przekonanie, iż ekspertyza jest wynikiem praktyki znawcy, a książki i reprodukcje tu nie pomogą.

Dr Mańkowski zwraca uwagę na utrudnienia cłowe przy sprowadzaniu dzieł, zawierających więcej niż 50% ilustracyj; należałoby podjąć kroki w tej sprawie.

Dr Lorentz nie uważa tworzenia instytutu za sprawę Związku. Instytut taki mógłby powstać przy pracowni konserwatorskiej.

Doc. dr Gębarowicz wyraża wątpliwości, czy wypada Związkowi naukowemu zajmować się sprawami, mającymi związek z handlem sztuką, który prowadzi najczęściej do wywozu dzieł sztuki. Zasadniczo to należy zostawić specjalistom z tego fachu.

Dr Sterling nie sądzi, aby ekspertyzy nie wchodziły w zakres historii sztuki i podkreśla naukowe znaczenie identyfikowania dzieł sztuki np. przez muzeologów. Ekspertyza nie musi się wiązać z wywozem dzieł sztuki.

Doc. dr Stefan Komornicki wygłasza referat p. t. *Źródła archiwalne i ich udostępnienie.*

Przemówienie moje zmierza do uzasadnienia rezolucyj, o których uchwalenie chcę Zjazd prosić. Nie będzie to więc wyczerpujący referat, lecz wskazanie na warunki naszej pracy naukowej, która przecież jest w największej części naszą pracą zawodową.

Każdy z Szan. Państwa przypomni sobie tok przygotowań do opracowanych przez siebie tematów. Zadania, których rozwiązanie podejmujemy, są zazwyczaj — w ogólnych przynajmniej zarysach — jasne, literatura przedmiotu zgromadzona, główne zabytki materialnie zbadane, zdjęte i opisane — najczęściej przez nas samych. Jednak, nawet gdy te zabytki zawierają dane epigraficzne, objaśniające ich powstanie, musimy zająć się odszukaniem wszelkich innych danych współczesnych zabytkom i późniejszych, dotyczących czasu i warunków powstania, osobistości artystów, a przy-

najmniej fundatorów, mecenasów czy opiekunów. Jeśli chodzi o jeden zabytek lub jedną miejscowość, sprawa jest względnie prosta: poszukiwanie źródeł pisanych, archiwaljów, w jednym lub paru zbiorach nie będzie szczególnie trudne i zabierze stosunkowo niewiele czasu. Gdy jednak przychodzi nam objąć grupę zabytków rozmaitego pochodzenia i sięgnąć nieco szerzej w celach porównawczych, wtedy ilość materiału archiwalnego, który trzeba zbadać, wzrasta w stosunku sześciennym. Wtedy też najczęściej rośnie niewspółmiernie ilość materiału zupełnie nieprzydatnego, przez który trzeba się przebijając z wielką stratą czasu; mnożą się szczegóły drugorzędne, choć z innych względów interesujące, których zużytkowanie nigdy nie dochodzi do skutku. Osiągnięte wreszcie tą drogą dodatnie wyniki dają nam zwykle (— przynajmniej w polskich źródłach dawniejszych —) niezupełne poznanie materialnych warunków, w których dzieło sztuki powstawało. O warunkach wyższego rzędu, dotyczących istotnej twórczości artystycznej, możemy nadal wnioskować tylko z samego dzieła sztuki.

To właściwe zadanie historyka sztuki, zadanie coraz jaśniejszego ustalania, jaką mowę mają kształty plastyczne, jakie środki wyrazu — i któremu okresowi dziejowemu — są właściwe, to zadanie staje się zbyt często nadmiernie ciężkiem wskutek trudności fizycznych, trudności czasu i przestrzeni, które nastęrcza należyte opanowanie archiwaljów. Wszak do tego konieczną jest znajomość literatury krytycznej dotyczącej tych źródeł. Praca wzrasta więc o drugie tyle wobec potrzeby ogarnięcia w pierwszym rzędzie właściwej literatury przedmiotu, obszernej i rozrzuconej literatury z zakresu historii sztuki. Zachodzi więc bardzo znaczna różnica między techniką pracy historyka politycznego czy gospodarczego, a techniką historyka sztuki. Tamci, mając przed sobą nawet bardzo dużą ilość archiwaljów, zawierających choćby skąpe wiadomości dotyczące opracowywanego zagadnienia, stają wobec głównej, właściwej części swej pracy heurystycznej. Ich przygotowanie naukowe zmierzało przedewszystkiem ku uzbrojeniu się do tego właśnie rodzaju pracy; stałe i niemal wyłączne obcowanie z archiwaljami daje im w krótkim czasie wprawę w opanowywaniu nastęrczających się trudności orientacyjnych czy paleograficznych. Literatura krytyczna, dotycząca tych źródeł, jest dla wspomnianych historyków literaturą główną, lekturą stałą, więc łatwą do przeglądu; przytem, dzięki wielkiej rzeszy pracowników na tem polu, przeważająca większość publikacyj źródeł obliczona jest właśnie na ich zaintere-

sowania. — Nie jest to oczywiście zarzut, lecz tylko stwierdzenie stanu rzeczy. Podnieść przytem wypada, że niejedni cenny szczegół, napotkany w źródłach, podali badacze dziejów ogólnych do wiadomości historyków sztuki. Są to jednak naogół wiadomości przypadkowe, niesystematyczne, a nieraz nieszczęśliwym zbiegiem okoliczności zniekształcone (jak owa wzmianka w IX-ym tomie Sprawozdań K. H. S., gdzie zamiast: «Stanislaus de Buk», widnieje «Bróg, pisarz kodeksów»). Nawet w pomnikowych wydawnictwach, jak Chmiela «Materiały do dziejów Zamku Wawelskiego», wskutek niepomysłnych warunków wydawniczych ulegały źródła znacznym skróceniom, tak, że ograniczają się do jednego, wyrwanego z całości zagadnienia.

Historycy sztuki przy badaniu archiwaljów muszą zacieśniać się w granicach swego zagadnienia; opisane już wyżej warunki pracy nie sprzyjają zupełnemu wyzyskaniu materiału. Niebezpieczeństwo nieświadomego dostrzegania raczej przekazów przemawiających za pociągającymi nas hipotezami, niż przeciwnych, jest większe w takich warunkach, jak w pracy prowadzonej wyłącznie w zakresie źródeł archiwalnych. W opracowaniu, ogłoszonym na takiej podstawie, znajdzie się miejsce zaledwie na krótkie cytaty lub wyciągi. Wreszcie wskażę na społeczne niedogodności, wynikające z wyzyskiwania obfitszych źródeł pod zwięzonym do zakresu danej pracy kątem widzenia; możliwość skontrolowania jej przez innych, sprawiedliwa ocena, a co ważniejsza — dalsze jej prowadzenie przez następców, nastęrczają nadmierne trudności. Zdarzało się, że wyniki takiej dorywczej pracy przytaczane bywały, bez powtórnego zbadania, przez pół wieku w literaturze naukowej.

W rezolucjach, które przedkładam, chodzi o zorganizowanie pracy około wyzyskania źródeł archiwalnych, o podjęcie nanowo, pogłębienie i rozszerzenie współpracy między fachowcami w badaniu i wydawaniu archiwaljów, a historykami sztuki. Wobec rozpoczętej inwentaryzacji zabytków, byłoby ze wszech miar pożądanem przystąpienie równocześnie do gromadzenia i udostępnienia wszystkim źródeł, mających znaczenie dla historii sztuki i kultury. Tak, jak dla rozwoju historii literatury koniecznym jest, obok katalogowania bibliotek, wydawanie biblijografji, a ze wszech miar pożytecznym istnienie przeglądu takiego, jak wydawnictwo G. Korbuta.

I. Stwarzanie całkiem nowych ram nie jest konieczne. Istnieją one już w wydanych dotąd przez Komisję Historji Sztuki Pol. Ak. Um. czterech tomach «Źródeł do Historji Sztuki i Cywilizacji w Pol-

se», oraz w «Archiwum Naukowym» Towarzystwa dla Popierania Nauki Polskiej we Lwowie. Byłoby wskazaniem przyjęcie ram pierwszego z tych wydawnictw.

Rezolucja pierwsza: «Zjazd Historyków Sztuki postanawia prosić Polską Akademię Umiejętności, by podjęła dalsze wydawanie «Źródeł do Historji Sztuki i Cywilizacji w Polsce» i ustanowiła dla nich przy Komisji Historji Sztuki stały komitet redakcyjny, przydzielając mu stałą dotację».

II. Wspomniałem o szczegółach drugorzędnych, następczających się w czasie pracy, których zużytkowanie przez nas samych nie dochodzi do skutku. Stanisław Tomkowicz rozpoczął swe «Przyczynki do historji kultury Krakowa» takim zdaniem: «Praca niniejsza powstała głównie z zapisek zebranych przy przeglądaniu do innego celu ksiąg Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa z lat 1600—1650». Niechaj treść tego zdania służy za uzasadnienie

rezolucji drugiej: «Zjazd Historyków Sztuki wzywa swych członków i wszystkich historyków sztuki w Polsce, by systematycznie współpracowali z wydawnictwem «Źródeł» przez wskazywanie mu pojedynczych akt i ich zbiorów, zasługujących na publikację, o ile możności przez dostarczanie mu wprost odpisów i wyciągów, wykonanych już zgóry starannie, z myślą o tym sposobie szerszego ich zużytkowania».

III. Jedną z pilnych potrzeb naszego zawodu jest bibliografja prac z historji sztuki, wydanych od czasu ukazania się ostatniego zeszytu «Bibliografji historji polskiej» Ludw. Finkla. Wymagałoby to osobnego omówienia. Tutaj wysunąłbym tylko część tej sprawy, ważną zwłaszcza dla pracowników nowowstępujących w nasze szeregi.

Rezolucja trzecia: «Zjazd Historyków sztuki poleca Zarządowi Związku, by podjął starania około opracowania szczegółowej bibliografji już wydanych źródeł archiwalnych do historji sztuki i kultury w Polsce, której ogłoszenie mogłoby nastąpić w organie Związku lub innem czasopiśmie. Poleca dalej rozpatrzenie możliwości krytycznego wydania wyciągów z wielkich zbiorów drukowanych źródeł ogólnych, a przynajmniej ich sumaryjuszów».

W dyskusji p. Helena d'A b a n c o u r t zwraca uwagę na konieczność wydania również bibliografji historji sztuki w Polsce.

Doc. dr Gębárovicz podnosi, iż publikowanie źródeł nie zwolni nas od poszukiwań archiwalnych. Ważne wiadomości dla historyka sztuki znajdują się niejednokrotnie w aktach, nie mających napozór ze sprawami sztuki żadnego związku. Podkreśla konieczność podstawowego historycznego wykształcenia u historyków sztuki.

Doc. dr Komornicki zaznacza w odpowiedzi, iż nie miał na myśli zwalniania historyków sztuki od badań archiwalnych. Opublikowanie archiwałów ułatwiłoby jednak w dużej mierze zadanie ze względu na trudności ilościowe i paleograficzne materiału.

Przewodniczący prof. Batowski dziękuje referentom i zamyka posiedzenie.

Równocześnie odbywały się narady komisji statutowej.

O godz. 20.30 zebrali się wszyscy uczestnicy Zjazdu w Pałacu Spiskim w t. zw. sali Tetmajerowskiej na obiedzie, wydanym przez Prezydium Miasta Krakowa i Komitet organizacyjny Zjazdu. Obiad ten zaszczyli obecnością: prezydent miasta dr Mieczysław Kaplicki i dyrektor Dep. Szkół Wyższych w Min. W. R. i O. P. prof. dr J. S. Bystrzeń.

TRZECIE POSIEDZENIE

dnia 3 października 1934 r.

Początek o godz. 10.30, koniec o godz. 14.30.

Odczytano wniosek, nadesłany przez prof. dra Władysława Kozickiego w sprawie uwzględniania sztuki XIX w. w «Pracach Komisji Historji Sztuki» P. A. U.:

Polscy historycy sztuki, zajmujący się wyłącznie lub przeważnie badaniami nad sztuką XIX w., odczuwają jako istotny brak ten fakt, że na posiedzeniach naukowych Komisji Historji Sztuki Akademji Umiejętności referaty z zakresu sztuki tego okresu pojawiają się tylko w najrzadszych wypadkach i że w wydawnictwach Komisji, jak wogóle w wydawnictwach Akademji, sztuka XIX w. prawie zupełnie nie jest uwzględniana. Stan ten niczem innym wytłumaczyć się nie da, jak pewnem przyzwyczajeniem, datującym się z lat dawnych i anachronistyczną dzisiaj tradycją. W czasie bowiem, gdy Komisja Historji Sztuki rozpoczynała swe prace, wiek XIX daleki był od swego końca i wtedy było rzeczą naturalną i zrozumiałą, że sztuka tego wieku, jako wówczas najnowsza, była od badań historycznych wyłączona. Lecz teraz jest zupełnie inaczej. Dziś od końca tego wieku dzieli nas lat 34. Sztuka tego okresu jest już całością oddawna zamkniętą i skończoną, bo nawet ostatni jej kierunek, impresjonizm, należy w całej swej rozciągłości do przeszłości. Sztuka ta więc oddawna nadaje się do badań naukowych, pomijając nawet ten wzgląd, że udoskonalenie metod badawczych, które znalazło wyraz w przemianie historji sztuki w wiedzę o sztuce, pozwala poddawać nawet sztukę współczesną, najnowszą, badaniom naukowym, niemniej ścisłym od badań nad sztuką wieków ubiegłych. Nikt zaś nie zaprzeczy, że sztuka wieku XIX jest dla historji sztuki polskiej niezmiernie ważna, jeśli nie najważniejsza, wobec tego, że dopiero w tym czasie sztuka nasza pojawia się na widowni europejskiej jako odrębna kategoria o jasno skryształizo-

wanych walorach formalnych, rasowych i narodowych. I nikt też nie zaprzeczy, że z rozpoczęciem tych badań na wielką skalę nie powinno się dłużej zwlekać, gdyż istniejące jeszcze obecnie materiały biograficzne i artystyczne do tej sztuki rozpraszają się i giną z każdym rokiem, wymierają żywi świadkowie tych czasów. Czy nie jest rzeczą dziwną, a poniekąd nawet zawstydzającą, że badania nad rzeźbą XIX w. nie zostały nawet zapoczątkowane? Lepiej przedstawia się sprawa malarstwa. Ale i te badania znajdują się zaledwie w zaczątkach. Nie ulega wątpliwości, że praca naukowa nad sztuką XIX w. nabrałaby większego rozpędu, oraz osiągnęłaby pożądany zakres i poziom, gdyby Akademia Umiejętności zechciała wyjść z swej dotychczasowej rezerwy i obojętności na tym punkcie.

Z tych względów mam zaszczyt zgłosić wniosek o uchwalenie następującej rezolucji:

Zjazd polskich historyków sztuki w Krakowie zwraca się do Pol. Akademji Umiejętności, a w szczególności do Komisji Historji Sztuki i do jej przewodniczącego prof. dra Juliana Pagaczewskiego z apelem i usilną prośbą o znacznie szersze, niż dotychczas, uwzględnianie badań nad sztuką XIX w. w referatach wygłaszanych na posiedzeniach naukowych i o udostępnienie dla rozpraw z tego zakresu «Prac Komisji Historji Sztuki», względnie o stworzenie dla nich specjalnego, perjodycznego wydawnictwa.

Prof. dr Pagaczewski, jako prezes Komisji Historji Sztuki i redaktor «Prac» oświadcza, że odnosi się jaknajprzychylniej do propozycji prof. Kozickiego.

Hr. Piniński popiera wniosek prof. Kozickiego, wskazując na przykład Włoch, gdzie sztuka XIX w. budzi wśród historyków sztuki żywe zainteresowanie, jak świadczy urządzona niedawno wystawa portretu XIX w.

Skolei odczytano ustęp listu prof. dra Władysława Podlacha, w którym podnosi, iż «do spraw, jakie powinny być omówione na Zjeździe, należy przedewszystkiem sprawa zabezpieczenia podstaw bytu obecnym i przyszłym historykom sztuki. Bez tego naczelnego postulatu ekonomicznego, właściwego każdemu zresztą związkowi zawodowemu, nie można wogóle liczyć na wydajność pracy i podniesienie znaczenia naszego zawodu. Dlatego byłbym za tem, ażeby na pierwszy plan wysunąć sprawy organizacyjno-zawodowe i powziąć stosowne uchwały, domagające się przestrze-

gania tego, by każdy urzędnik muzealny, czy konserwator zabytków, czy wreszcie urzędnik biblioteczny, zajmujący się zabytkami grafiki i typografii, posiadał wiedzę fachową w zakresie historii sztuki, conajmniej magisterjum z historii sztuki i praktykę w obranym dziale pracy. Siły niefachowe, dyletanci, a jest ich niestety tak dużo, powinni zniknąć z wymienionych instytucyj i być zastąpieni fachowcami». (Oklaski).

Dr P a j z d e r s k i, jako przewodniczący Komisji Statutowej, zawiadamia o ukończeniu obrad Komisji i ułożeniu przez nią jednolitego projektu statutu.

Dr S t a r z y ń s k i charakteryzuje pokrótce zasady obydwóch projektów, które były przedmiotem narad i dyskusyj. W założeniu krakowskiego projektu przejawiała się zasada decentralizacji w strukturze organizacyjnej Związku, który miał posiadać charakter stowarzyszenia. Projekt warszawski akcentował charakter zawodowy i opierał się na zasadzie centralizacji. W pierwszym wypadku siedzibą Związku miał być Kraków, w drugim Warszawa. Odczytuje w całości projekt statutu, uchwalony i przyjęty jednomyślnie przez Komisję.

Zebrani postanowili przeprowadzić dyskusję nad poszczególnymi punktami statutu. Dłuższa polemika wywiązała się co do podkreślenia zawodowego charakteru Związku w 1-szym punkcie statutu.

PP. Gębarowicz, Gąsiorowski, Piniński, Mańkowski i Lanc-korońska sprzeciwiają się stanowczo terminowi «zawodowy», podkreślając, że w projekcie statutu jest owa zawodowość zanadto wysunięta na pierwszy plan, a niedostatecznie uwzględnione cele naukowe.

Pp. Walicki, Starzyński i Lorentz podnoszą potrzebę postulatów zawodowych historyka sztuki i zaznaczają, iż zakładanie nowego stowarzyszenia o charakterze wyłącznie naukowym nie miałyby celu, wobec istnienia instytucyj i towarzystw, spełniających te zadania.

W dalszym ciągu dyskusji oprócz wyżej wymienionych zabierają głos pp. Dutkiewicz, Sterling, Muczkowski.

Doc. dr Gębarowicz proponuje usunięcie słowa «zawodowy» z tekstu pierwszego punktu statutu.

Prof. S z y d ł o w s k i przestrzega przed zbyt pryncypjalnem stawianiem kwestji. Prof. G ą s i o r o w s k i podtrzymuje stanowi-

sko przeciwników wprowadzenia terminu związek zawodowy. Dr W a l i c k i podkreśla, iż należy wyrobić poważanie dla pracy zawodowej historyka sztuki.

Przewodniczący zamyka dyskusję i poddaje pod głosowanie wniosek dra Dutkiewicza, by słowo «zawodowy» w pierwszym punkcie statutu zatrzymać. Na 45 obecnych padło 30 głosów za wnioskiem, 12 przeciw, a 3 osoby wstrzymały się od głosowania.

Przy punkcie 2 c (cele Związku) skreślono na wniosek prof. G ą s i o r o w s k i e g o ze zdania: «troska o jaknajwyższy poziom moralny i fachowy sprawowanego zawodu historyka sztuki» słowa: «moralny i fachowy» jako niepotrzebne.

Również na wniosek prof. Gąsiorowskiego przy punkcie 3 b w sprawie ingerencji Związku w kierunku «właściwego rozdawnictwa funduszków», w miejsce następujących potem słów: «państwowych i społecznych» wstawiono słowo «publicznych». Przy punkcie 6 skreślono ustęp, że «w pracach Związku mogą brać udział studjujący historję sztuki na wyższych uczelniach w charakterze kandydatów bez żadnych praw członkowskich», wychodząc z założenia, że sprawa ta wejdzie do regulaminów.

Przy punkcie 6 (o członkach Związku) po dłuższej dyskusji, w której brali udział pp. Lorentz, Komornicki, Hornung i Szydłowski ustalono na wniosek tego ostatniego, iż «każdy członek Związku winien zgłosić przynależność do któregoś z Oddziałów».

Przy punkcie 8 b (utrata członkostwa) po dyskusji, w której brali udział pp. Starzyński, Komornicki i Gąsiorowski, wprowadzono na wniosek tego ostatniego zamiast słów: «czynu niezgodnego z etyką zawodową» słowo: «czynu niezgodnego z etyką pracownika naukowego».

Dalsze punkty statutu nie wywołały kontrowersyj. Projekt statutu z wymienionymi wyżej poprawkami poddał przewodniczący pod głosowanie en bloc. Zebrani przyjęli statut przez aklamację.

CZWARTE POSIEDZENIE

dnia 3 października 1934 r.

Pocz. o godz. 17.25, koniec o godz. 19.45.

Prof. Szydłowski przedkłada sprawozdanie z działalności ustępującego Zarządu. W czasie jego krótkiej kadencji odbyły się dwa zebrania naukowe, na których wygłosili referaty pp. prof. dr Wojślaw Molè p. t. «W sprawie genezy rotundy na Wawelu» i prof. dr Stanisław Gąsiorowski p. t. «Nowsze prace archeologiczne we Włoszech». Zarząd zajmował się głównie i przede wszystkim organizacją Zjazdu.

Prof. Pagaczewski przedkłada imieniem Komisji Rewizyjnej sprawozdanie kasowe i stawia wniosek o udzielenie absolutorjum ustępującemu Zarządowi.

Ks. prof. dr Dettloff uważa poruszenie tych spraw za niepotrzebne, gdyż zdaniem jego dotychczasowy Związek był instytucją tylko krakowską, niema więc potrzeby przedkładania sprawozdania przed ogólnopolskim Zjazdem.

Prof. Szydłowski protestuje przeciwko takiemu ujęciu sprawy i stwierdza, iż Związek posiadał — pod względem prawnym — charakter ogólnopolski. Zarząd, pragnąc istotnie połączyć wszystkich historyków sztuki, doprowadził do skutku zwołanie Zjazdu, w celu zreorganizowania dotychczasowej struktury Związku. Nie uważa więc za właściwe wysuwanie zarzutów, jakoby Kraków usiłował narzucać się innym środowiskom.

Przewodniczący poddał pod głosowanie wniosek o udzielenie absolutorjum ustępującemu Zarządowi, zebrani uchwalili go znaczną większością głosów.

Przewodnictwo obrad obejmuje wiceprzewodniczący prof. dr Pagaczewski.

Prof. dr Batowski imieniem ustępującego Zarządu stawia wniosek o nadanie godności członków honorowych prof. dr Leonowi hr. Pinińskiemu i dr Józefowi Muczkowskiemu. Przyjęto przez aklamację.

Na wniosek dra St. Komornickiego Zjazd uchwalił przez akklamację przesłać nieobecny pp. prof. drowi Włodzimierzowi Demytrykiewiczowi i inż. Leonardowi Lepszemu wyrazy hołdu za wieloletnią działalność naukową i kulturalną.

Zebrań przystąpiło do wyboru Zarządu w myśl uchwalonego Statutu, z zastrzeżeniem ważności wyborów od chwili zatwierdzenia Statutu przez Władze.

Prof. S z y d ł o w s k i proponuje, by każde środowisko postawiło kandydatów na swych reprezentantów do Zarządu Głównego. Wniosek przyjęto i ustalono, że środowisko lwowskie wybiera 2 członków do Zarządu, poznańskie jednego, a nadto, że do Zarządu wejdzie jeden przedstawiciel Wilna. Przystąpiono do wyborów, których dokonano prawie jednomyślnie przy obecności 58 uczestników Zjazdu, uprawnionych do głosowania.

Prezesem wybrano prof. dra Tadeusza Szydłowskiego, wiceprezesami doc. dra Stefana Komornickiego i doc. dra Michała Walickiego; członkami Zarządu: 1) z Krakowa: prof. dra Wojysława Molè i dra Jerzego Szablowskiego, 2) z Warszawy: kons. gł. Jerzego Remera i dra Juliusza Starzyńskiego, 3) ze Lwowa: prof. dra Władysława Kozickiego i dra Zbigniewa Hornunga, 4) z Poznania: dra Nikodema Pajzderskiego, a nadto 5) jako przedstawiciela Wilna i innych środowisk dra Stanisława Lorentza.

Jako zastępców wybrano: pp. dra Kazimierza Buczkowskiego, dra Witolda Dalbora, dra Zygmunta Łakocińskiego, dra Ksawego Piwockiego; do Sądu Polubownego: dra Józefa Muczkowskiego, prof. dra Feliksa Koperę, dra Jerzego Sienkiewicza; do Komisji Rewizyjnej: prof. dra Zygmunta Batowskiego, dra Zbigniewa Bocheńskiego, dra Tadeusza Dobrowolskiego, prof. dra Juliana Pączewskiego.

Przystąpiono do 3-go punktu porządku dziennego, t. j. do obrad nad sprawą organu Związku.

Prof. S z y d ł o w s k i w myśl wywodów swego referatu uzasadnia potrzebę wydawania przez Związek pisma o charakterze popularnonaukowym i propagandowym, w jaknajlepszym słów tych znaczeniu, pisma, któreby było platformą dla historyków sztuki do zabierania głosu we wszelkich ważniejszych zagadnieniach artystycznych chwili bieżącej i służyło krzewieniu rzetelnej kultury artystycznej. Byłoby ono zbliżone do «Sztuk Pięknych», lecz obejmo-

wałoby bardziej równomiernie wszelkie działy sztuki współczesnej, a przede wszystkim architekturę, nadto sprawy rozwoju muzeów, opieki nad zabytkami, propagandy artystycznej, dział zaś retrospektywny tylko w zakresie przystępnym zainteresowaniom szerszego ogółu. Zadaniem pisma byłoby wszechstronne informowanie o najistotniejszych objawach życia artystycznego w Polsce i zagranicą, rzeczowe oświetlanie owych objawów oraz ułatwianie im właściwego rozwoju. Zbiorowemi siłami historyków sztuki pismo takie mogłoby stanąć na wysokim poziomie i stać się poważnym i stanowczym autorytetem w sprawach sztuki. Silny akcent byłby położony na społeczne znaczenie rozkwitu sztuki, przyczem postulaty zawodowe historyków sztuki znalazłyby również swoje uwzględnienie. Mowca uważa za ważniejsze stworzenie organu tego rodzaju, aniżeli pisma czysto fachowego, którym jest «Biuletyn Historji Sztuki i Kultury», a mógłby być nadal «Przegląd Historji Sztuki», gdyby go Akademia Umiejętności zechciała kontynuować. Rzeczą Zarządu Związku byłoby znaleźć środki finansowe, chodzi jedynie o to, czy członkowie Związku pragnęliby w takim piśmie współpracować i czy godzą się, by pojawiało się ono pod firmą Związku jako doniosła placówka działalności, skupiająca ich we wspólnych wysiłkach ku naprawie stosunków na polu sztuki.

Prof. dr Molè i prof. dr L. hr. Piniński uważają, iż organ taki byłby pożyteczny. Dr Sienkiewicz obawia się, iż historycy sztuki nie zdołają zająć dość jednolitego i zdecydowanego stanowiska w sprawach sztuki współczesnej i sądzi, iż należałoby raczej stworzyć specjalny organ Związku zawodowego. Zdaniem dra Lorentza wydawanie pisma, o typie wskazanym przez prof. Szydłowskiego, jest obowiązkiem historyków sztuki i przyczyniłoby się bardzo do zwalczania dyletantyzmu na polu krytyki artystycznej. Doc. dr Walicki podkreśla konieczność nawiązania kontaktu z życiem współczesnym, do czego przyłącza się także dr Sterling. P. d'Abancourt podkreśla ważność nawiązania stosunków z zagranicą. Na wniosek dra Mańkowskiego przekazano zrealizowanie sprawy Zarządowi.

Przystąpiono do głosowania nad wnioskami, zgłoszonymi w ciągu obrad.

Uchwalono przez aklamację wnioski, zgłoszone przez dra Walickiego:

1) Zjazd Historyków Sztuki w Krakowie, odbyty w dn. 2—4. X. 1934, stwierdza doniosłość sprawy nauczania historii sztuki oraz konieczność wykorzystania jej wychowawczych wartości. Zjazd zwraca się do Ministerstwa W. R. i O. P. z prośbą o częściowe uwzględnienie tego przedmiotu w programie nowoorganizowanych liceów.

2) Z uwagi na wprowadzenie do istniejących już programów gimnazjalnych wielu momentów z dziedziny historii sztuki, Zjazd wyłoni osobną, międzyrodowiskową Komisję Związku, która opracuje memoriał dla Ministerstwa W. R. i O. P., omawiający potrzebę wprowadzenia do opracowywanych obecnie pod tym kątem programów szkolnych i szkół zawodowych dezyderatów współczesnej historii sztuki.

3) Związek podejmie starania o stopniowe przeprowadzenie należytej fachowej obsady stanowisk wykładowców historii sztuki w szkołach zawodowych, posiadających ten przedmiot.

Uchwalono przez aklamację jako rezolucje Zjazdu wnioski, zgłoszone przez dra Komornickiego:

1) Zjazd Historyków Sztuki poleca Zarządowi, by zwrócił się do Polskiej Akademii Umiejętności z prośbą, by podjęła dalsze wydawanie «Źródeł do Historji Sztuki i Cywilizacji w Polsce», ustanawiając dla nich przy Komisji Historji Sztuki stały komitet redakcyjny i przydzielając mu stałą dotację.

2) Zjazd Historyków Sztuki wzywa swych członków i wszystkich historyków sztuki w Polsce, by systematycznie współpracowali z wydawnictwem «Źródeł do Historji Sztuki i Cywilizacji w Polsce» przynajmniej przez wskazywanie mu pojedynczych akt i ich zbiorów, zasługujących na publikację, a ile możności przez dostarczanie mu wprost odpisów i wyciągów, wykonanych już zgóry starannie z myślą o tym sposobie szerszego ich zużytkowania.

3) Zjazd Historyków Sztuki poleca Zarządowi Związku, by podjął starania około opracowania szczegółowej bibliografji już wydanych źródeł archiwalnych do historii sztuki i kultury w Polsce, której ogłoszenie mogłoby nastąpić w organie Związku lub innym czasopiśmie. Poleca dalej rozpatrzenie możliwości krytycznego wydania wyciągów z wielkich zbiorów drukowanych źródeł ogólnych, a przynajmniej ich sumaryzuszów.

Prezydjum formułuje wnioski, wynikające konsekwentnie z referatu kons. gł. Jerzego Remera w sprawie inwentaryzacji zabytków sztuki:

Uznając w pełni prace, podjęte dotychczas już w tym kierunku, przez C. B. I. w Min. W. R. i O. P., Zjazd Historyków Sztuki podkreśla z całym naciskiem ważność tej sprawy dla nauki i sztuki, dla opieki nad zabytkami sztuki oraz dla uświadczenia i wychowania społeczeństwa w poszanowaniu i miłośnictwie dla skarbów kultury narodu i zwraca się do:

a) Władz państwowych, w szczególności do Pana Ministra W. R. i O. P. o wydatne powiększenie budżetu na inwentaryzację zabytków sztuki dla C. B. I., a do Funduszu Kultury Narodowej o fundusz na wydanie drukiem przygotowanych już inwentarzy poszczególnych powiatów,

b) instytucyj lub osób, posiadających zbiory inwentaryzacyjne (jak zdjęcia pomiarowe, fotografie i opisy) o przekazanie lub deponowanie tychże w C. B. I., a to zgodnie z uchwałą II Ogólnopolskiego Zjazdu Konserwatorskiego w 1927 r. w Warszawie, tycającą się tej sprawy,

c) uniwersytetów z prośbą o utworzenie kursów uniwersyteckich dla inwentaryzatorów, celem wdrożenia ich w zadania i metody inwentaryzacji naukowoopisowej.

Dr M a ń k o w s k i wyraża wątpliwości, czy dążenie do uzyskania zbiorów inwentaryzacyjnych od instytucyj i osób prywatnych będzie uwieńczone pomyślnym skutkiem. Dr Buczkowski proponuje wyjście kompromisowe, t. j. przekazywanie przez instytucje prywatne spisów materiałów, przez nie posiadanych. W dalszej dyskusji zabierali głos: dr Łakociński, dr Sienkiewicz i dr Lorentz, poczem, po wyjaśnieniu kons. gł. Remera, iż wykazy materiałów nie zorientują dostatecznie co do ich treści, uchwalono wnioski, przedłożone przez Prezydium, przez aklamację.

Następnie przyjęto jednogłośnie wnioski dra Kozickiego:

Zjazd polskich historyków sztuki w Krakowie zwraca się do Polskiej Akademji Umiejętności, a w szczególności do Komisji Historji Sztuki i do jej przewodniczącego prof. dra Juljana Paga-czewskiego z apelem i usilną prośbą o znacznie szersze niż dotychczas uwzględnienie badań nad sztuką XIX w. w referatach, wygłaszanych na posiedzeniach naukowych i o udostępnienie dla rozpraw z tego zakresu «Prac Komisji Historji Sztuki», względnie, o stworzenie dla nich specjalnego periodycznego wydawnictwa.

Na wniosek doc. dra Komornickiego Zjazd ustanawia dla członków utworzonego przez siebie Związku wkładkę w wysokości 12 zł. rocznie, płatną w ratach miesięcznych.

Następnie wybrano Komisję dla opracowania memorjału w sprawie nauczania historii sztuki w szkołach średnich w składzie następującym: dr Dobrzycki, prof. dr Gąsiorowski, prof. dr Gostkowski, dr Gutkowska, dr Starzyński i doc. dr Walicki.

Doc. dr Walicki zaprasza w imieniu warszawskich historyków sztuki na następny Zjazd do Warszawy. (Oklaski).

Przewodniczący prof. dr Batowski ogłasza zamknięcie obrad i dziękuje wszystkim uczestnikom za udział, oraz wyraża nadzieję dalszej owocnej pracy w ramach Związku. (Oklaski).

Doc. dr Komornicki dziękuje imieniem zebranych przewodniczącemu prof. dr Batowskiemu i wiceprezesom dr Mańkowskiemu i prof. dr Pagaczewskiemu za prowadzenie obrad. (Oklaski).

W dniu 4 października uczestnicy Zjazdu zwiedzili w myśl programu Kopiec Krakusa, gdzie udzielił im objaśnień o postępie prac doc. U. J. dr Żurowski, następnie nowe sale Zamku Wawelskiego, oprowadzani przez kustosza Zb. Państw. dr Świerz-Zaleskiego, oglądali odrestaurowany ołtarz Marjacki i otoczenie kościoła, dalej wystawę minjatur włoskich w Bibl. Jag., które objaśniała dr Ameisenowa, wreszcie byli na placu budowy Muzeum Narodowego, gdzie ich informował o projekcie i postępie robót dyr. budown. inż. arch. Z. Boratyński. Popołudniu tego dnia odbyła się wycieczka na Bielany i do Lasku Wolskiego, na której nastąpiło pożegnanie uczestników Zjazdu.

SPIS UCZESTNIKÓW ZJAZDU

KRAKÓW.

d'Abancourt Helena	doc. dr. Komornicki Stefan
dr Ameisenowa Zofja	prof. dr Kopera Feliks
dr Bocheńska Anna	dr Łakociński Zygmunt
dr Bocheński Zbigniew	dr Łepkowski Edward
doc. dr Bochnak Adam	inż. Lepszy Leonard
dr Boniecka Marja	prof. dr Molè Wojślaw
dr Buczkowski Kazimierz	dr Muczkowski Józef
dr Bulas Kazimierz	dr Oleś Andrzej
dr Dobrzycki Jerzy	prof. dr Pagaczewski Juljan
dr Furmankiewiczówna Kazimiera	dr Przykowski Tadeusz
dr Gąsiorowska Marja	dr Sinkówna Krystyna
prof. dr Gąsiorowski Stanisław	inż. arch. Stryjeński Tadeusz
dr Gutkowska Marja	dr Szablowski Jerzy
dr Horowitzowa Helena	prof. dr Szydłowski Tadeusz
Janiszewski Władysław	dr Świerz-Zaleski Stanisław
dr Klein Franciszek	inż. arch. Treter Bogdan
	doc. dr Żurowski Józef

WARSZAWA.

prof. dr. Antoniewicz Włodzimierz	inż. arch. Sawicki Tymoteusz
prof. dr Batowski Zygmunt	dr Sienkiewicz Jerzy
mgr. Kieszkowski Witold	dr Starzyński Juljusz
dr Kluss Józef	dr Sterling Mieczysław
Marcoin Helena	dr Treter Mieczysław
kons. gł. Remer Jerzy	doc. dr Walicki Michał
	dr Wallis Mieczysław

LWÓW.

prof. dr Bulanda Edmund	prof. dr Kozicki Władysław
doc. dr Gębarowicz Mieczysław	dr Mańkowski Tadeusz
dr Grajewski Ludwik	prof. dr Piniński hr. Leon
dr Hornung Zbigniew	

POZNAŃ.

dr Dalbor Witold	dr Orańska Józefa
ks. prof. dr Dettloff Szczęśny	dr Pajzderski Nikodem

WILNO.

prof. dr Gostkowski Rajmund	ks. dr Śledziwski Piotr
dr Lorentz Stanisław	dr Szeligowska Irena
prof. dr Morelowski Marjan	

INNE MIEJSCOWOŚCI.

ks. dr Brzuski Henryk, Włocławek	dr Lanckorońska hr. Karolina, Komarno
dr Chmarzyński Gwido, Toruń	Piwocka Ksawerowa, Lublin
dr Dobrowolski Tadeusz, Katowice	dr Piwocki Ksawery, Lublin
dr Dutkiewicz Józef, Łuck	dr Smolarska Jadwiga, Nowa Wieś koło Królewskiej Huty

WARSZAWA.

STATUT

STOWARZYSZENIE POD NAZWĄ

«POLSKI ZWIĄZEK HISTORYKÓW SZTUKI»,

uchwalony na organizacyjnym Zjeździe historyków sztuki w Krakowie w dniu 3 października 1934 r., zatwierdzony przez Urząd Wojewódzki Krakowski reskryptem SPA. V/1/Krm/110/34 z dnia 22 marca 1935 r.

1. Nazwa, siedziba i teren działalności Stowarzyszenia.

Dla urzeczywistnienia wspólnych celów, łączących osoby, które pracują na polu historii sztuki, powstaje Stowarzyszenie zawodowe pod nazwą «Polski Związek Historyków Sztuki», z siedzibą w Krakowie, obejmujące działalnością Rzeczpospolitą Polską.

2. Cele Stowarzyszenia.

Cele Stowarzyszenia «Polski Związek Historyków Sztuki» są następujące:

- a) Obrona stanowiska społecznego i interesów zawodowych historyka sztuki, oraz wspólna praca nad rozwojem polskiej historii sztuki;
- b) utrzymywanie jaknajściślejszej łączności pomiędzy ogółem zrzeszonych w Stowarzyszeniu historyków sztuki, uzgadnianie opinii pomiędzy poszczególnymi środowiskami, wzajemne informowanie się o wszelkich podejmowanych pracach i osiągniętych zdobyciach na polu historii sztuki;
- c) troska o jaknajwyższy poziom sprawowanego zawodu historyka sztuki, w poczuciu odpowiedzialności społecznej oraz w duchu bezinteresownej pracy dla dobra Narodu i Państwa;

- d) wyrabianie w społeczeństwie właściwego stosunku do sztuki, budzenie w niem miłości i zrozumienia dla polskich tradycyj kulturalnoartystycznych.

3. Formy działalności Stowarzyszenia.

Dla urzeczywistnienia swych celów z zachowaniem obowiązujących przepisów Stowarzyszenie «Polski Związek Historyków Sztuki» stosuje następujące środki działania:

- a) działanie w obronie znaczenia społecznego i interesów zawodowych historyków sztuki; czuwanie nad sprawami dotyczącymi właściwego obsadzania stanowisk, które wymagają wiedzy i fachowego przygotowania w zakresie historii sztuki;
- b) dążenie do uzyskania głosu doradczego w kierunku właściwego obsadzania stanowisk, które wymagają wiedzy i fachowego przygotowania w zakresie historii sztuki;
- c) organizowanie koleżeńskiej akcji samopomocowej, dopomaganie członkom Stowarzyszenia w uzyskiwaniu pracy oraz publikowaniu wyników swych badań na polu historii sztuki;
- d) powołanie stałej ogólnopolskiej reprezentacji historyków sztuki oraz organizowanie zbiorowych wystąpień na zewnątrz, zarówno w kraju, jak zagranicą (zjazdy, kongresy fachowe i t. d.);
- e) systematyczne organizowanie prac na polu polskiej historii sztuki, uzgadnianie pojedynczych wysiłków i podejmowanie prac zbiorowych;
- f) wydawanie własnego organu (miesięcznika lub kwartalnika), informującego o sprawach zawodowych, organizacyjnych i naukowych, jak również o bieżących pracach Stowarzyszenia;
- g) urządzenie wewnętrznych zebrań dyskusyjnych dla członków Stowarzyszenia na tematy zawodowe, organizacyjne i naukowe;
- h) prowadzenie wydawnictw naukowych i popularyzatorskich w zakresie historii sztuki;
- i) urządzenie odczytów publicznych, mających na celu popularyzację dziejów sztuki; akcja w kierunku jaknajszerszego uwzględnienia historii sztuki w szkolnictwie śred-

niem i doksztalcającym, oraz w dziale oświaty pozaszkolnej;

- k) organizowanie względnie współpraca przy organizowaniu wystaw retrospektywnych o charakterze kulturalnoarty-
stycznym;
- l) udzielanie opinii fachowych na życzenie odpowiednich
czynników państwowych i społecznych.

4. Charakter Stowarzyszenia.

Stowarzyszenie «Polski Związek Historyków Sztuki» jest osobą prawną i w tym charakterze może nabywać i zbywać ruchomości i nieruchomości, zawierać wszelkiego rodzaju umowy, posiadać kapitały i t. d.

5. Pieczęć Stowarzyszenia.

Stowarzyszenie «Polski Związek Historyków Sztuki» posiada własną pieczęć z napisem: «Polski Związek Historyków Sztuki».

6. Członkowie.

Członkowie Stowarzyszenia dzielą się na honorowych, czynnych i nadzwyczajnych. Członkiem honorowym może zostać osoba wybitnie zasłużona na polu pracy w zakresie historii sztuki względnie osoba zasłużona dla rozwoju Stowarzyszenia. Wyboru dokonuje Walne Zgromadzenie na wniosek Zarządu Głównego większością 2/3 głosów obecnych członków w głosowaniu tajnym bez dyskusji. Członkiem czynnym może być obywatel polski mogący się wykazać stopniem naukowym w zakresie historii sztuki. Mogą nim zostać także osoby, które pracami swymi w zakresie historii sztuki wzbogaciły wiedzę. Członkami nadzwyczajnymi mogą zostać osoby zasłużone na polu muzeologii, konserwatorstwa zabytków i nauk pomocniczych historii sztuki.

Członków czynnych i nadzwyczajnych przyjmuje Zarząd Główny na podstawie pisemnego zgłoszenia, popartego przez dwóch członków czynnych, w głosowaniu tajnym, większością przynajmniej 2/3 wszystkich członków Zarządu.

Każdy członek Stowarzyszenia winien zgłosić przynależność do któregoś z Oddziałów.

7. Obowiązków i praw członków.

- a) Każdy członek czynny jest obowiązany: stosować się do postanowień statutu, uchwał i zarządzeń Władz Stowarzyszenia, wpłacać na ręce skarbnika miesięczną składkę członkowską w wysokości co roku ustalonej przez doroczne Walne Zebranie, wykazywać się najwydatniejszą pracą w swoim zawodzie oraz pełnić czynności organizacyjne, zlecone mu przez Zarząd w ramach niniejszego statutu;
- b) każdy członek czynny ma prawo wybierać Władze Stowarzyszenia i być do nich wybieranym; stawiać wnioski na zebraniach i kierować dezyderaty do Zarządu, we wszystkich obradach i zgromadzeniach brać udział z pełnym prawem głosu osobiście lub przez upoważnionego na piśmie innego członka czynnego; korzystać narówni z majątku i urządzeń Stowarzyszenia;
- c) Stowarzyszenie winno udzielać członkowi czynnemu jak najdalej idącej pomocy w zakresie obrony jego interesów zawodowych i naukowych;
- d) członek nadzwyczajny podlega tym samym obowiązkom co członek czynny i korzysta ze wszystkich praw członka czynnego, określonych w punkcie b), z wyjątkiem prawa wybieralności i obieralności oraz prawa głosowania.

8. Utrata członkostwa.

Członkostwo Stowarzyszenia «Polski Związek Historyków Sztuki» traci się przez:

- a) dobrowolne wystąpienie, zgłoszone na piśmie;
- b) w wypadku udowodnionego działania na szkodę Państwa, popełnienia przez członka czynu uwłaczającego czci obywatelskiej lub niezgodnego z etyką pracownika naukowego lub też działania na szkodę Stowarzyszenia «Polski Związek Historyków Sztuki»;
- c) w wypadku systematycznego a nieusprawiedliwionego uchylania się od pełnienia obowiązków członkowskich; w danym razie wykluczająca decyzja powinna zapaść jed-

nomyślnie, a wykluczonemu przysługuje prawo odwołania się do Walnego Zebrania.

9. Oddziały Stowarzyszenia.

- a) W miastach, mających przynajmniej 7 członków czynnych, utworzone być mogą Oddziały Stowarzyszenia. Oddziały podlegają Zarządowi Głównemu, któremu mają co roku przedkładać sprawozdania ze swych czynności. Podania do Władz centralnych państwowych mogą Oddziały wnieść tylko za pośrednictwem Prezydium Stowarzyszenia.
- b) Naczele Oddziału stoi Zarząd, składający się z prezesa, jego zastępcy, sekretarza i skarbnika oraz 2 (dwóch) zastępców, którymi mogą być tylko czynni członkowie Stowarzyszenia, oraz delegata Zarządu Głównego, zamieszkałego w miejscu siedziby Oddziału. Zarząd oraz dwóch członków Komisji Rewizyjnej i 2 (dwóch) zastępców jest wybierany co roku na dorocznym Zebraniu w miesiącu styczniu. Na wypadek zdekompletowania Zarządu lub Komisji Rewizyjnej wstępuje ten z zastępców, który otrzymał przy wyborach największą ilość głosów. Zarząd Oddziału winien przesłać po tem Zebraniu sprawozdanie ze swych czynności Zarządowi Głównemu.
- c) Oddziały Stowarzyszenia: 1) urządzają posiedzenia i zebrania w sprawach organizacyjnych, zawodowych i naukowych; 2) przedstawiają Zarządowi Głównemu wnioski w sprawach Stowarzyszenia, a w szczególności co do przyjmowania i wykluczania członków; 3) dążą do urzeczywistniania celów Stowarzyszenia w ramach Regulaminu, uchwalonego przez Walne Zebranie.

10. Władze Stowarzyszenia.

Władzami Stowarzyszenia «Polski Związek Historyków Sztuki» są: Walne Zebranie, Zarząd Główny i Komisja Rewizyjna.

11. Walne Zebranie.

Walne Zebranie członków jest najwyższą władzą Stowarzyszenia «Polski Związek Historyków Sztuki». Walne Zebranie może być zwyczajne i nadzwyczajne.

12. Zwyczajne Walne Zebranie.

Zwyczajne sprawozdawcze Walne Zebranie członków odbywa się co roku w terminie jesiennym w formie Ogólnego Zjazdu członków Stowarzyszenia w miejscowości ustalonej przez poprzednie Walne Zebranie.

Zwyczajne Walne Zebranie dokonywa wyboru członków Zarządu, Komisji Rewizyjnej i Sądu Koleżeńskiego zwykłą większością głosów w głosowaniu tajnem.

Ponadto do kompetencji Zwyczajnego Walnego Zebrania należy:

- a) wybór członków honorowych,
- b) zatwierdzanie rocznych sprawozdań Zarządu,
- c) uchwalanie w sprawach nabycia, sprzedaży lub obciążenia nieruchomości, stanowiących majątek Stowarzyszenia,
- d) postanawianie o wszystkich sprawach przedłożonych przez Zarząd lub też zgłoszonych pisemnie do Zarządu conajmniej przez 15 członków czynnych i nie później, jak na 10 dni przed terminem Walnego Zebrania.

O terminie i porządku dziennym Walnego Zebrania Zarząd winien zawiadomić pisemnie wszystkich członków przynajmniej na 4 tygodnie przed ustaloną datą Walnego Zebrania, ponadto zaś winien zawiadomienie ogłosić przynajmniej w dwóch czasopismach ogólnopolskich, przynajmniej na 14 dni przed datą ustaloną Zebrania.

Walne Zebranie obiera przewodniczącego Zebrania i dwóch zastępców; przewodniczący zaprasza spośród obecnych dwóch sekretarzy. Uchwały prawidłowo zwołanego zwyczajnego Walnego Zebrania są prawomocne bez względu na ilość obecnych członków.

13. Nadzwyczajne Walne Zebranie.

Nadzwyczajne Walne Zebranie jest zwoływane przez Zarząd:

- a) zależnie od własnego uznania,
- b) na żądanie Komisji Rewizyjnej,
- c) na żądanie przynajmniej 15 członków czynnych Stowarzyszenia.

Zarząd ma obowiązek zwołania nadzwyczajnego Walnego Zebrania w ciągu najdalej 30-tu dni po otrzymaniu prawomocnego żądania pisemnego z podaniem porządku dziennego.

Zarząd ma prawo wprowadzać do przedłożonego porządku dziennego punkty dodatkowe.

Dla prawomocności uchwał nadzwyczajnego Walnego Zebrania konieczna jest obecność przynajmniej 1/3 ogółu czynnych członków Stowarzyszenia, reprezentujących 2/3 uprawnionych do głosowania członków czynnych Stowarzyszenia.

Nadzwyczajne Walne Zebranie może być zwołane tylko do tej miejscowości, w której znajduje się siedziba Stowarzyszenia.

14. Zarząd Główny Stowarzyszenia.

- a) Zarząd Główny jest organem kierującym i wykonawczym Stowarzyszenia, odpowiedzialnym przed Walnym Zgromadzeniem. Do jego zakresu działania należy: 1) dążenie do urzeczywistniania celów Stowarzyszenia w ramach statutu; 2) czuwanie nad działalnością Oddziałów; 3) porozumiewanie się z władzami w sprawach Stowarzyszenia; 4) redakcja organu Stowarzyszenia przez wyznaczonego w tym celu naczelnego redaktora, który w wypadkach wątpliwych może się odwołać do Zarządu Głównego; to samo prawo przysługuje autorom; 5) reprezentacja Stowarzyszenia na zjazdach międzynarodowych przez wybranego delegata;
- b) Zarząd Główny składa się z prezesa, dwóch wiceprezów, z których jeden ma siedzibę w Warszawie, oraz 8 (ośmiu) członków i czterech zastępców; z ogólnej liczby członków Zarządu przynajmniej czterech przypada na Kraków, trzech na Warszawę, a pozostali na inne środowiska; spośród zastępców przynajmniej dwóch przypadać winno na środowiska niekrakowskie. Wyboru Zarządu dokonuje Walne Zebranie na przeciąg lat trzech. Nowo wybrany Zarząd wybiera spośród siebie sekretarza, skarbnika i stałego referenta dla spraw międzynarodowych. Prezes lub jego zastępca oraz sekretarz reprezentują Stowarzyszenie nazewnątrz, zaciągają w jego imieniu zobowiązania majątkowe i podpisują wszelkie pisma i dokumenty. Te ostatnie, o ile dotyczą majątku Stowarzyszenia, podpisuje nadto skarbnik.

Kompetencje urzędującego w Warszawie wiceprezesa określi Regulamin Zarządu.

- c) Członek Zarządu Głównego, który nie może wziąć udziału w posiedzeniach Zarządu, musi o przeszkodzie zawiadomić przewodniczącego Zarządu przynajmniej na trzy dni naprzód, a to celem powołania jego zastępcy, który bierze udział w posiedzeniu z prawem głosowania. W razie ustąpienia w ciągu roku którego z członków Zarządu Głównego, powołuje prezes w jego miejsce zastępcę, którego mandat trwa do najbliższego Walnego Zgromadzenia;
- d) Zarząd Główny zbiera się na posiedzenia przynajmniej dwa razy do roku. Ponadto winien prezes zwołać Zarząd Główny na umotywowane żądanie 1/3 członków. Zarząd Główny zwraca w miarę możliwości kosztą podróży swym członkom oraz członkom Komisji Rewizyjnej, o ile oni mieszkają poza siedzibą Zarządu. Delegaci Oddziałów na Walne Zgromadzenie otrzymują w miarę możliwości zwrot kosztów od Zarządów Oddziałów;
- e) Do ważności uchwał Zarządu Głównego konieczną jest obecność połowy członków. Uchwały zapadają większością głosów. Prezes głosuje, a w razie równości rozstrzyga. Głosy w sprawie przyjęcia nowych członków mogą być również oddane listownie.

15. Komisja Rewizyjna.

Komisja Rewizyjna składa się z 4 członków, w tem dwóch spoza Krakowa, wybieranych co rok przez zwyczajne Walne Zebranie spośród członków czynnych Stowarzyszenia na przeciąg jednego roku. Komisja Rewizyjna ma obowiązek przynajmniej raz do roku przed Walnym Zebraniem dokonać sprawdzenia kasy, ksiąg i dokumentów Stowarzyszenia oraz przedstawić Walnemu Zebraniu wyniki rewizji wraz z odpowiednim wnioskiem.

Do czynności Komisji potrzebna jest obecność przynajmniej dwóch członków.

16. Sąd Koleżeński.

Dla rozstrzygania sporów i zatargów, powstałych pomiędzy członkami Stowarzyszenia «Polski Związek Historyków Sztuki» na tle spraw zawodowych lub organizacyjnych, tworzy się Sąd Ko-

leżeński, składający się z trzech członków i 2 zastępców. Wyboru sędziów spośród honorowych i czynnych członków Stowarzyszenia dokonywa zwyczajne Walne Zebranie zwykłą większością głosów na okres trzech letni. Wyroki Sądu Koleżeńskiego są ostateczne i nie podlegają odwołaniu.

17. Majątek Stowarzyszenia.

- a) Majątek Stowarzyszenia składa się z funduszu obrotowego i z funduszy o specjalnym przeznaczeniu. Fundusz obrotowy stanowią: 1) wkładki członków, 2) dochody z wydawnictw i innych imprez Stowarzyszenia, 3) dary i subwencje;
- b) Majątkiem Stowarzyszenia zawiaduje Zarząd Główny i on zatwierdza preliminarz wydatków Oddziałów. Oddziały zatrzymują na swe wydatki część swych dochodów, którą określa corocznie Zarząd, resztę zaś przesyłają Zarządowi Głównemu. Wyjątek stanowią dochody specjalne na rzecz Oddziału przeznaczone.
- c) Ważne zobowiązania majątkowe do kwoty 500 zł. (pięćset) zaciąga Zarząd Główny Stowarzyszenia, zaś zobowiązania ponad tę kwotę Zarząd Główny na podstawie uchwały Walnego Zebrania.

18. Regulamin.

W pierwszym roku istnienia Stowarzyszenia «Polski Związek Historyków Sztuki» obowiązkiem Zarządu będzie wypracowanie na podstawie niniejszego Statutu szczegółowego Regulaminu wewnętrznego, normującego zakres i system pracy Zarządu, Oddziałów i Sądu Koleżeńskiego.

19. Zmiany Statutu.

Zmiana w Statucie może być dokonana jedynie uchwałą zwyczajnego Walnego Zebrania, powzięta większością 2/3 głosów przy obecności conajmniej 1/3 ogółu członków Stowarzyszenia, reprezentujących 2/3 ogółu uprawnionych do głosowania członków czynnych Stowarzyszenia.

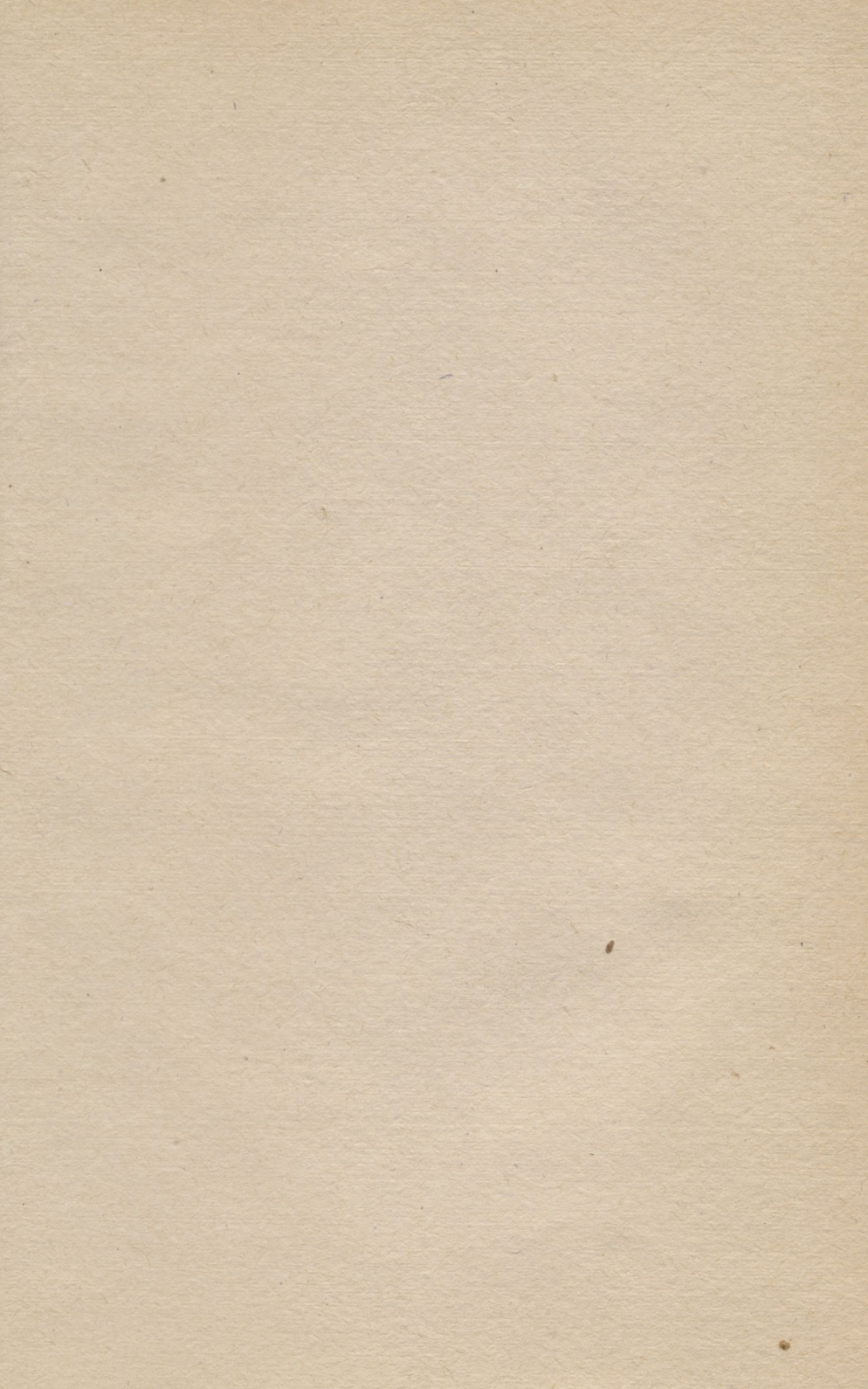
20. Rozwiązanie i likwidacja Stowarzyszenia.

Rozwiązanie Stowarzyszenia «Polski Związek Historyków Sztuki» może nastąpić tylko wskutek uchwały Walnego Zebrania, złożonego niemniej jak z 1/2 ogólnej liczby członków, a powziętej większością 2/3 głosów członków obecnych, reprezentujących 2/3 ogółu uprawnionych do głosowania członków czynnych Stowarzyszenia. W razie rozwiązania Stowarzyszenia jego majątek i fundusze przechodzą na własność organizacji pokrewnej podług wyboru i decyzji Walnego Zebrania.





S. 61





BIBLIOTEKA GŁÓWNA

II 36716

28-100-000-83-100-000-83
PK 349 83 - 100 000 83

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000339484