

PIOTR BOHDZIEWICZ

UWAGI KRYTYCZNE
NA TEMAT ZAGADNIENŃ METODOLOGICZNYCH
W NAUCE HISTORII SZTUKI

1

Przed kilku laty w Łańcucie, a ostatnio w Radziejowicach zorganizowane zostało przez Stowarzyszenie Historyków Sztuki seminarium metodologiczne o ciekawej pod pewnym względem tematyce. Omawiano tam m. in. takie zagadnienia, jak pojęcie wartości w ogóle i w sztuce, pojęcie stylu itp. Artykuł niniejszy porusza problemy, których nie było w programie wspomnianych seminariów, a które domagają się omówienia.

Historia sztuki jako nauka ma przed sobą dwa zasadnicze zadania: zbieranie materiału i budowanie z niego gmachu nauki oraz dodatkowo — krytykę naukową. Stąd i trzy rodzaje prac — monograficzne, syntetyczne i artykuły krytyczne, a co za tym idzie — różnice metod. Zadaniem niniejszego artykułu jest zarówno pewna korekta i pogłębienie tych metod oraz wskazanie ich wzajemnych uzależnień, jak też podkreślenie konieczności uwzględnienia tych zależności w organizacji pracy naukowej w dziedzinie historii sztuki.

Stosowane w historii sztuki — jak zresztą i w innych dziedzinach wiedzy — metody podzielić można na dwie grupy: ogólnonaukowe i specyficzne dla historii sztuki względnie dla jej poszczególnych gałęzi. Erudycja, krytyczny obiektywizm, logika rozumowania — to zasady ogólnonaukowe, honorowane przez historyków sztuki. Natomiast gdy idzie o fachową znajomość dzieła, które należy i do dziedziny kultury materialnej, sprawa przedstawia się znacznie gorzej. Na temat tych dwu grup metod stosowanych w omawianej nauce chciałbym tu wysunąć parę uwag krytycznych.

Rozpoczynam od metod ogólnonaukowych. Prawie czterdziestoletnia praca naukowa — i to w zakresie nie tylko historii sztuki — doprowadziła mnie do wniosku, że i w naukach humanistycznych, a więc i w historii sztuki, muszą obowiązywać trzy zasady: 1. Odróżnianie faktu „czystego”

od tego, co tylko pozornie wygląda na fakt, a co w rzeczywistości jest tylko wnioskiem autora. Jako przykład konkretny przytoczę ustęp z pracy J. Wojciechowskiego o pałacu w Wilanowie¹: „skrzydła obecne stoją na miejscu dawnych oficyn pałacowych, które jednak z wieżami nie były związane”. Dla nauki wyrazem stwierdzenia faktu mogłoby być powiedzenie, że obecnie na murach skrzydeł pałacu wilanowskiego można zauważyć takie a takie ślady, które można względnie należy uznać za dowód tego, że „skrzydła obecne [...]”. Przyjmując do wiadomości (szczególnie gdy załączono fotografię) taką informację, czytelnik może sprawdzić, czy przytoczony wniosek został wyciągnięty zgodnie z prawidłami logiki oraz czy jest on stwierdzeniem, czy też tylko wyrazem pewnej możliwości, a więc nie obowiązującą hipotezą. 2. Zwracanie uwagi i na drobne fakty, pozornie nie mające znaczenia, ale w pewnym kontekście mogące stać się punktem wyjścia do ważnego i logicznie uzasadnionego wniosku. W historii sztuki szczególnie często jest to związane z techniczną stroną dzieła. Honorowana dawniej instytucja tzw. „znawców”, oceniających np. autorstwo obrazu na podstawie ogólnego wrażenia optycznego, przy obecnym stanie nauki jest coraz mniej aktualna. Autorytet stracił już na znaczeniu i został zastąpiony przez specjalistów-fachowców. 3. Podawanie jako twierdzeń jedynie wniosków indukcyjnych, opartych na faktach „czystych”; dedukcja bowiem prowadzi tylko do nie obowiązującej nawet jej autora hipotezy. Tymczasem jest jeszcze bardzo rozpowszechnione zdanie, że w naukach humanistycznych nie może obowiązywać taka ścisłość rozumowania, jak np. w fizyce. Niestety, i logika jako nauka, i praktyka wykazały tak wielką ilość powstałych z podobnej maksymy błędów, że należy ją definitywnie odrzucić. Lepiej zrezygnować z pewnego efektu niż narazić się na zarzut braku poważnego podejścia do sprawy.

2

Fakty, jakie musi zawierać praca monograficzna z zakresu historii sztuki, dotyczą zarówno strony wizualnej, jak i techniczno-materialnej, a w każdej gałęzi sztuki są one inne. Dzieło sztuki musi być przede wszystkim zinwentaryzowane fachowo, a to wymaga nie tylko odpowiedniego opisu w aspekcie artystycznym, ale i zbadania technicznego, co zakłada posługiwanie się odpowiednią terminologią fachową.

Utarł się już od wielu lat zwyczaj, że w pracach monograficznych po zapoznaniu z bibliografią i stanem badań nad danym obiektem podaje się jego historię. Nie jest to w pełni uzasadnione, można jednak tę tradycję

¹ J. Wojciechowski, *Pałac wilanowski i jego obecna restauracja*, „Architektura i Budownictwo”, III (1928) 88.

pozostawić, ale pod warunkiem, że podane tu będą wiadomości absolutnie pewne, potwierdzone dowodami, informacje zaś niejasne lub niepewne (np. zapożyczone z dawniejszych druków, pamiętników lub z przekazów ustnych) zostaną wydzielone z powołaniem się na źródło i nie w skrócie, lecz w pełnym brzmieniu. Przy okazji wyraziłbym życzenie, by wykaz bibliografii przedmiotu podawano nie w porządku alfabetycznym nazwisk, lecz w chronologicznym porządku wydania dzieł. Ułatwia to bowiem zorientowanie się, która z tych informacji jest praźródłem. Przykładem, jak dalece niesięganie do niego może wprowadzić w błąd, może posłużyć przez wiele lat przyjmowane twierdzenie, że pałac Krasińskich, później Rzeczypospolitej w Warszawie, zaczęto budować w r. 1686; „praźródło” podaje datę tę w odniesieniu do innego obiektu².

Co do opisu dzieła sztuki, wysoce pożyteczne byłoby ułożenie go w ten sposób, by nawet przy braku ilustracji dawał on pewne wyobrażenie obiektu. Osiągamy zaś to w ten sposób, że najpierw opisujemy ogólny kształt obiektu i jego podział na mniejsze części składowe, a dopiero wtedy bardziej szczegółowo opisujemy te części. Czytelnik poznaje wtedy dzieło sztuki jak gdyby stopniowo do niego się zbliżając. Przy opisywaniu np. budowli przedstawiałyby się to w ten sposób, że po określeniu sytuacji daje się opis rzutu poziomego i układu przestrzennego z ogólnym zaznaczeniem, z jakiego materiału dany obiekt został zbudowany. Dalej następuje opis podziału architektonicznego ścian (powierzchni) zewnętrznych przy pomocy elementów dekoracji architektonicznej. Terminem tym określam te elementy dekoracji, które w odróżnieniu od ornamentu — jeżeli nie rzeczywiście, to przynajmniej pozornie — mają charakter elementów konstrukcyjnych. Jest przy tym konieczne, by opis podawano nie według tradycyjnych „elewacji”: frontowej, tylnej, bocznych, lecz by ujęto w nim grupowo te partie budynku, które mają wspólny, jednakowy podział; przeważnie główną rolę gra tu podział w kierunku pionowym. Najczęściej z tym zagadnieniem spotykamy się w opisie przy omawianiu budowli kościelnych, szczególnie z epoki baroku. Jest też zrozumiałe, że w opisie należy najpierw omówić podział danej elewacji pilastrami, belkowaniami itp., a dopiero potem otworów i ornamentacji. To samo dotyczy oczywiście i opisu wnętrza, a sama zasada — każdego dzieła sztuki. Takie ujęcie opisu daje możliwość łatwiejszego przedstawienia sobie projektu, a poniekąd i procesu jego narodzin, wraz z tym zaś sensu artystycznego całości. W tym samym celu należy podkreślać w opisie podział elementów przestrzennych na grupy, jeżeli to ma miejsce w danym wypadku. Nieuwzględnienie tej zasady powoduje np., że układ przestrzenny kościołów

² P. Bohdziewicz, *Wnętrze palacu Krasińskich (Rzeczypospolitej) w Warszawie w drugiej połowie XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, X (1948), nr 2.

takich, jak św. Piotra w Krakowie, wyprowadza się z układu kościoła Il Gesù w Rzymie. Tymczasem ten ostatni składa się z części dośrodkowej na planie kwadratu, z kopułą na środku oraz z nawy uzupełnionej po obu bokach kaplicami, podczas gdy w pierwszym nawy z kaplicami przylega bezpośrednio do transeptu. Spostrzegamy to na rzutach poziomych, a po części i na przekrojach podłużnych tych dwu budowli. Wzorem dla kościołów jezuickich epoki baroku był najprawdopodobniej kościół jezuicki św. Ignacego w Rzymie.

W opisach detalu architektonicznego ogromnym mankamentem jest nieraz opuszczenie opisu profilów, które np. dla stylistycznej oceny budowli z epoki baroku mają tak wielkie znaczenie. Zadziwia też czasem brak terminologii, odpowiadającej pewnym motywom dekoracji architektonicznej. Dotyczy to np. motywu podpory przyściennej, zastosowanej, jak się zdaje, po raz pierwszy przez Michała Anioła na ścianach zewnętrznych dośrodkowej partii bazyliki św. Piotra w Rzymie. Osobliwością tych podpór, na ogół przypominających pilastry, jest to, że ich głowice ukształtowane są z nieco wysuniętych naprzód (gierowanych) w pionie tych pilastrów odcinków belkowania lub jego dolnych części. Nazwałem je kiedyś pilastronami, a później — pseudopilastrami³. Brak przyjętego ogólnie przez naukę terminu na określenie tego motywu tym bardziej zadziwia, że stanowi on jeden z najbardziej charakterystycznych dla późnego baroku motywów dekoracji architektonicznej.

Jeżeli idzie o malarstwo, najgorzej przedstawia się w pracach monograficznych sprawa dokładnego opisu faktury i barwy. Jest ważne nie tylko to, że użyto takiej czy innej barwy, ale i to, jakiego jej odcienia użyto. Opis obrazu czy fresku bez tych danych traci charakter pełnego dokumentu, a jego niewłaściwość lub nieściśłość z kolei wprowadza w błąd. Jest to zaś tym ważniejsze, że inwentaryzacji fotograficznej barwnej w ogóle prawie wcale, a dobrej wcale nie posiadamy. Niejedną rekonstrukcją na tym braku wiele ucierpiała.

Duże braki wykazuje też ilustrowanie tekstu reprodukcjami. Pomijając już złe czasem wykonanie techniczne jako niezależne od autora oraz wręcz odwrotne niż należy ze względu na ilość i wielkość szczegółów wymiary, jakkolwiek w tym wypadku na ogół interwencja autora może zaważyć na decyzji wydawcy, dość często można stwierdzić pewną przypadkowość ilustracyj, a niekiedy nawet ich niezgodność z rzeczywistością. Jako przykład można wymienić rysunek rzutu poziomego ołtarzy w obejściu naokoło prezbiterium w kościele św. Jana w Wilnie w pracy S. Lo-

³ P. Bohdziewicz, *Wilno miasto baroku*, „Wilno”, 1 (1939); tegoż, *Zagadnienie formy w architekturze baroku*, Lublin 1961, s. 102—103.

rentza o architekcie Glaubitzu⁴. Należycie wykonany rysunek pomiarowy to też studium naukowe, szczególnie cenne w tych wypadkach, gdy projekt się nie zachował, oraz wówczas, gdy ani fotografia, ani oglądanie w naturze nie pozwolą na uprzytomnienie sobie rzeczywistości, np. we wszelkiego rodzaju przekrojach i profilach.

Wreszcie sprawa odtworzenia stanu pierwotnego względnie kilku stanów kolejnych, poprzedzających obecny. Po pierwsze, nawet w tych wypadkach, gdy posiada się opisy stanu lub stanów dawnych, konieczne jest fachowe zbadanie obiektu, a to wymaga albo posiadania fachowych kwalifikacji, albo pełnego zaufania do specjalisty w danym zakresie. Po drugie, takie odtworzenie kilku stanów kolejnych należy przeprowadzać w kolejności wstecz. Dyktuje to nie tylko technika badania, ale i umożliwienie uniknięcia niepotrzebnych powtórzeń w tekście. Jest wreszcie również zrozumiałe, że w wypadkach oparcia się i na analizie stylistycznej ta ostatnia musi poprzedzać odtworzenie stanu pierwotnego.

Zgodnie z zasadą, że monografia obiektu powinna wyczerpująco podać wszystko, co dotąd o nim wiadomo, znaczna część prac monograficznych zawiera na końcu próbę rozwiązania zagadnienia autorstwa w tych wypadkach, gdy jest ono nieznane lub wątpliwe. Jest to jednak może najbardziej niebezpieczny moment i dla autora, i dla czytelnika, i to tym bardziej, im bardziej prawdopodobne wydaje się wypowiedziane przypuszczenie. Dla uzasadnienia przytoczę kilka przykładów.

Wyraziłem kiedyś⁵ zdanie, że twórcą kościoła we wsi Kobyłka pod Warszawą był prawdopodobnie Francesco Placidi. Jako uzasadnienie przytoczyłem następujące fakty: 1. Kościół fundował bp Marcin Załuski, sufragan płocki, brat Andrzeja Stanisława Załuskiego, biskupa krakowskiego, z którym Placidi miał kontakty jako architekt. 2. Przed zamieszkaniem na stałe w Krakowie Placidi miał pewną sprawę w Warszawie i nawet znany z zachowywania ostrożności w wypowiedzianiu przypuszczeń Z. Batowski uznał za możliwe⁶, że przed przeniesieniem się do Krakowa Placidi mógł mieszkać w Warszawie. 3. Rzut poziomy kościoła w Kobyłce w ogólnym zarysie i wymiarach w znacznym stopniu pokrywa się z planem kościoła na Bielanach pod Krakowem, a cały szereg szczegó-

⁴ S. Lorentz, *Jan Krzysztof Glaubitz, architekt wileński XVIII wieku*, „Prace Hist. Sztuki Tow. Nauk. Warsz.,” III (1937) oraz osobna nadbitka. Rysunek podający rzeczywisty stan rzeczy zob. w pracy: P. Bohdziewicz, *O istocie i genezie baroku wileńskiego z drugiej i trzeciej ćwierci XVIII wieku*, Prace sekcji hist. sztuki Tow. Przyjaciół Nauk w Wilnie, t. III, Wilno 1938/39.

⁵ P. Bohdziewicz, *Francesco Placidi, architekt-Włoch XVIII stulecia w Polsce*, Prace sekcji historii sztuki...; tegoż: *Kościół pojezuicki w Kobyłce pod Warszawą i jego dekoracja malarska* (1933, rozprawa doktorska na Wydz. Architektury Politechniki Warszawskiej, maszynopis ilustrowany).

⁶ List prof. Z. Batowskiego do autora z dn. 18 XI 1937 r., w posiadaniu adresata.

łów również łączy kościół w Kobyłce z kilku kościołami krakowskimi, dla których uznawano autorstwo Placidiego przynajmniej w okresie pisania mej pracy o nim. 4. Kościół ten wykazuje pewne pokrewieństwo z kościołem Wizytek w Warszawie, dla którego nazwisko Placidiego jako przypuszczalnego autora zostało już przede mną wymienione. Było więc pewne uzasadnienie dla wysunięcia tej hipotezy i w odniesieniu do kościoła w Kobyłce. Jak się okazało jednak już po ostatniej wojnie, twórcą kościoła w Kobyłce był nie znany dotąd u nas architekt Longhi, a po jego śmierci Jakub Fontana⁷. Wreszcie i data wzniesienia kościoła, wyryta na tablicy nad portalem, niewątpliwie autentyczna (1739), jak się okazało, oznacza tylko datę fundacji.

A oto drugi przykład. Przeglądając korespondencję artystyczną Elżbiety Sieniawskiej z 1. poł. XVIII w. natrafiłem na wiadomość o prowadzeniu przez nią pertraktacji ze sztukatorem Francesco Maino w sprawie wykonania sztukaterii w pałacu w Łubnicach, w dalszych zaś listach zaczęły się pojawiać wiadomości o pracującym tam sztukatorze Franciszku. Byłem pewny, że to jest Maino i tak poinformowałem innych. Tymczasem w jednym ze znacznie późniejszych listów w tej samej korespondencji wymieniono Franciszka Fumo jako sztukatora czynnego wówczas w Łubnicach. Pierwszy więc mój wniosek nie był ściśle logiczny i doprowadził do błędu.

Wreszcie może nawet nieco zabawny przykład. Na podstawie pewnych pokrewieństw stylistycznych wyraziłem⁸ przypuszczenie, że ten sam Placidi był autorem projektu kościoła w Berezwezu na Białorusi. Natomiast S. Lorentz⁹ na podstawie analizy stylistycznej i faktu, że dla fundatora pobliskiej katedry unickiej w Połocku pracował wileński architekt Glaubitz, temu właśnie artyście przypisał autorstwo wymienionego kościoła. Tymczasem okazało się później, że umowę na projekt kościoła w Berezwezu zawarto z dotąd nie znanym nam architektem Dydersteinem.

Wymienione wyżej mylne atrybucje nie były jednak winą ich autorów. Była to wina metody, którą stosowali wówczas wszyscy czy prawie wszyscy historycy sztuki. Metoda okazała się zła. Stwierdzono, że dowodem autorstwa dzieła sztuki może być tylko jasna w treści i pewna jako źródło informacja archiwalna. Nie oznacza to jednak, że atrybucje hipotetyczne w ogóle nie mają sensu. Mogą one być przydatne dla poszukiwań, nawet gdy okażą się błędne, spowodują bowiem natrafienie na inne ważne wiadomości. Jako przykład można przytoczyć fakt, że próba po-

⁷ Informacja archiwalna znaleziona przez E. Łopacińskiego.

⁸ Zob. przypis 5.

⁹ S. Lorentz, op. cit.

łączenia z nazwiskiem Placidiego kościołów w Krakowie, w Warszawie i w Wilnie, szczególnie ich fasad, na co w swoim czasie zwrócił uwagę C. Gurlitt, i zauważenie pokrewieństwa z fasadami kościołów na Sycylii spowodowały wykrycie czynnego tam architekta Stefana Ittara, urodzonego i — jak można sądzić na podstawie pewnych danych — wykształconego w Polsce¹⁰. Pożytek wysuwania atrybucji hipotetycznych uzasadnia jeszcze i to, że przyjdzie kiedyś czas, gdy będą już wykorzystane wszystkie źródła archiwalne i trzeba będzie korzystać z hipotez. Wówczas nasze hipotezy, i słuszne, i błędne, będą starannie studiuwane w celu poznania, w jakich wypadkach i przy jakiej metodzie hipotezy sprawdziły się, a w jakich okazały się błędne.

3

Nie mniejsza ilość zagadnień związana jest i z metodami stosowanymi w pracach o charakterze syntetycznym z zakresu historii sztuki, zarówno o szerszej, jak i o węższej tematyce. I tu dadzą się wyróżnić dwie grupy metod — jedne wspólne dla wszystkich nauk lub przynajmniej dla nauk historycznych, inne specyficzne dla historii sztuki i jej gałęzi.

Syntezy historyczne o szerszej tematyce stosują dwa zasadniczo odmienne podejścia metodologiczne. W jednych pracach podaje się wydarzenia historyczne chronologicznie, wiążąc je przyczynowo, w innych idzie nie o same wydarzenia i nie o ich powiązania przyczynowe, lecz o ustalenie epok, okresów i podokresów, na jakie można daną całość czasową podzielić, kierując się występowaniem albo niewystępowaniem takich czy innych elementów lub ich kombinacji. Jest to metoda stosowana w naukach o przyrodzie, a wśród nauk humanistycznych — w archeologii. Pierwsze z tych podejść daje obraz dziejów, drugie — historię w ściślejszym sensie tego terminu. Omawiając więc dawną sztukę możemy mieć dzieje sztuki i historię sztuki. Jest przy tym oczywiste, że dla ułożenia „historii” w sensie syntezy naukowej potrzebna jest uprzednia znajomość całego okresu, który obejmuje aktualny temat, a nawet tego, co poprzedzało ten okres i co nastąpiło później. Zadanie więc polegałoby na tym, by wpieryw w ogóle uzasadnić wydzielenie omawianego okresu, a następnie na podzieleniu go na podokresy. Zwykle granice epok czy mniejszych jednostek przyjmuje się bez uzasadnienia, na podstawie osobistego poglądu danego autora. A jest to o tyle szkodliwe dla nauki, że prowadzi bądź do zwycięstwa zasady autorytetu nad krytycyzmem, bądź do zwątpienia w powagę nauki. Na marginesie można by za-

¹⁰ P. Bohdziewicz, *Ittarowie w Polsce a barok Katanii XVIII wieku*, Wilno 1939.

znaczyć, że taki sam brak wykazują na ogół i prace z zakresu geografii, w gruncie rzeczy mające charakter krajoznawczy, opisowy, ale nie będące syntezą w ściślejszym sensie tego wyrazu, jak to jest np. w zoologii czy w botanice.

Pod względem metodologicznym różnica między omawianymi tu dwoma podejściami w pracach o szerszej tematyce, aktualnie biorąc między „dziejami” a „historią”, polega na tym, że tylko to drugie podejście zasługuje na tytuł „synteza”. Każde zjawisko jest również syntezą, a od syntezy do syntezy można przejść tylko przez analizę. Tę zaś analizę znajdujemy w naukach o charakterze teoretycznym. Nauki więc, aby miały prawo nazywać się syntetycznymi, muszą korzystać z wyników nauk teoretycznych odpowiedniego zakresu wiedzy. Inaczej mówiąc, każda synteza historyczna musi być poprzedzona nauką teoretyczną z tego samego zakresu i wyniki tej syntezy teoretycznej stanowią metodę dla autora syntezy historycznej.

Inicjatywa zastosowania metody prowadzącej do „historii”, a nie do „dziejów” sztuki jest zasługą Wölfflina, jakkolwiek nie był on tu w pełni konsekwentny. Za pierwszą tego rodzaju próbę można chyba uważać jego *Renaissance und Barock*. Istota nowości polegała tu na tym, że Wölfflin pierwszą część dzieła poświęcił analizie i syntezie teoretycznej architektury barokowej. Analiza ta oparta została na wydzieleniu trzech zasadniczych elementów, które składają się na obraz architektury w ogóle, a tym bardziej architektury epoki baroku: przestrzeń, masa i ruch jako wyraziciel sił tkwiących w tej masie, która z kolei wypełnia elementy przestrzeni. Podział został przeprowadzony logicznie i w zgodzie z rzeczywistością. A w każdym z trzech rozdziałów, odpowiadających trzem wspomnianym elementom zasadniczym budowli, Wölfflin przeprowadził analizę środków, którymi operował ówczesny architekt dla osiągnięcia celów artystycznych w duchu baroku. Tego ducha sztuki baroku, jak można się domyślać, Wölfflin próbował przedstawić w drugiej części *Renaissance und Barock*, ale rozdział ten w swej treści nie jest jasny i logicznie przemyślany. Nie został on też wzięty pod uwagę w trzeciej, historycznej części omawianego dzieła Wölfflina. Zamiast zarysu całości architektury barokowej jako antytezy w stosunku do renesansu ograniczył się w niej autor do prześledzenia ewolucji od renesansu do baroku tylko dla kilku typów budowli, a i to tylko dla okresu do r. 1630 i tylko w Rzymie i we Florencji. Niezależnie od tego trzeba wziąć pod uwagę, że w r. 1888 Wölfflin nie rozporządzał tą liczbą faktów i spostrzeżeń, jakich dostarczyły późniejsze badania. Ale w każdym razie przez Wölfflina został zapoczątkowany nowy typ syntezy historii sztuki. Należy podkreślić, że metoda wölfflinowska daje się zastosować nie tylko do opisu architektury baroku, a nawet nie tylko do sztuki nowożytnej,

ale w ogóle do każdej dziedziny sztuki i dla każdego okresu. Jest to bowiem tylko zastosowanie uniwersalnej metody naukowej do zakresu architektury barokowej¹¹.

Drugim bardzo ważnym zagadnieniem prac o charakterze syntetycznym, i to niezależnie od tego, czy ma to być „historia”, czy też „dzieje”, jest zagadnienie wyboru tego, co jest ważniejsze, co ma większą wartość. I może nawet tu właśnie stwierdzamy konieczność nie tylko starannego przemyślenia, ale i odpowiedniego fachowego przygotowania. Niestety, właśnie tu stwierdzamy też, szczególnie może u nas, absolutny chaos. Jako negatywny przykład pozwolę sobie przytoczyć już dwukrotnie wydaną w ostatnich latach w Krakowie *Historię sztuki polskiej*. Znajdujemy tam sporo szczegółów drugorzędnych, podczas gdy brakuje ważnych pozycji, i to zarówno w tekście, jak i w ilustracjach. Czytelnik absolutnie nie zorientuje się, co to jest tzw. system krakowski w polskiej architekturze gotyckiej, i nie będzie wiedział, że jest to zdobycz sztuki polskiej, chociaż np. nauka czeska zwróciła już uwagę na polską genezę tej szkoły, reprezentowanej i w Czechach¹². Blado wypadło przedstawienie architektury polskiej w okresie późnego baroku i rokoka. Ogólnie biorąc rola Polski w dziejach sztuki powszechnej wypadła o wiele mniejsza, niż to jest w rzeczywistości. Razi też dowolność w wyborze pozycji istniejącej literatury naukowej. Przy tej samej ilości stron tekstu i ilustracji całość syntezy historii sztuki polskiej można było przedstawić o wiele ciekawiej i o wiele bliżej rzeczywistości.

4

Ze sprawą poruszoną przed chwilą łączy się także zagadnienie krytyki naukowej, a w pewnej mierze i artystycznej.

Mówiąc o krytyce naukowej mam na myśli artykuły krytyczne, recenzje, opinie i inne wypowiedzi tego rodzaju, zarówno drukowane, jak ustne czy pisane. Trzeba wreszcie zdać sobie sprawę z tego, że każda wypowiedź krytyczna jest również pracą naukową, a dotyczy to i informacji bibliograficznej czy przeglądu badań w danym zakresie. Każda wypowiedź przedstawiająca stan rzeczy niezgodnie z rzeczywistością jest szkodliwa dla nauki, szczególnie jeżeli jest to wypowiedź tzw. „autorytetu”. Należy sądzić, iż żaden poważny autor pracy naukowej nie tylko nie będzie mieć żalu, jeżeli ktoś słusznie skrytykuje jego pracę, chyba że opinia kry-

¹¹ Szczegółowo tę sprawę zob.: P. Bohdziewicz, *Zagadnienie formy w architekturze baroku*; w opracowaniu tegoż: *Problemy stylu w architekturze narodów chrześcijańskich od końca antyku do początków gotycyzmu*.

¹² V. Mencl, *Česka architektura doby Lucemburske*, Praha 1948.

tyczna będzie wyrażona w sposób dotkliwy, ale przedstawienie publikacji innego autora niezgodne z rzeczywistością wprowadza w błąd czytelnika i tamuje rozwój nauki, nie mówiąc już o słusznych w takim wypadku pretensjach ze strony autorów tak zaopiniowanych prac.

Aby nie być gołosłownym, pozwolę sobie przytoczyć chociażby jeden przykład, jakkolwiek można by je mnożyć. W związku z charakterem niniejszego artykułu wybieram taką pozycję, w której idzie o metodę naukową. W pracy o architekcie Placidim J. Lepiarczyk¹³ cytując moją dawniejszą pracę o tym architekcie¹⁴ wysunął m. in. zarzut, że na skutek „chybionej analizy zabytków” i „niesłusznej interpretacji źródłowej” przypisałem Placidemu szereg obiektów, które okazały się później dziełami innych autorów lub które należy co najmniej — zdaniem J. Lepiarczyka — uznać za takie. Niestety, autor tej krytycznej uwagi nie zaznaczył, a może i nie zauważył, że wszystkie atrybucje w mojej pracy o Placidim podzielone zostały na grupy według stopnia ich prawdopodobieństwa, czyli stopnia uzasadnienia. Wreszcie na początku rozdziału zatytułowanego „Hipotetyczna działalność Placidiego”, na s. 233—234 czytamy: „Musimy przy tym zgodzić się na to, że przy próbach związania z nazwiskiem Placidiego tych lub innych budowli »stopień prawdopodobieństwa« nie będzie jednakowy i że obok dzieł »prawie pewnych« będziemy mieli i takie, o których zaledwie można będzie powiedzieć, że autorstwo naszego artysty »nie jest wykluczone«”. Sprawa metody w skrytykowanym dziele nie przedstawia się więc tak, jak to zostało pokazane. Jest to tym dziwniejsze, że autor tych uwag krytycznych również nie ustrzegł się od wysunięcia hipotetycznych atrybucji.

5

Myśląc o wszystkim, co w niniejszym artykule wyżej napisano, a nie negując przy tym pożyteczności poznania zagadnień poruszanych na seminariach metodologicznych w Łańcucie i w Radziejowicach, dochodzi się jednak do wniosku, że liczenie się z faktami i z wymaganiami logiki jest ważniejsze od znajomości tych zagadnień. Nieliczenie się bowiem z nimi powoduje duże niedomagania w zakresie historii sztuki i u nas, i poza granicami Polski. Jakie są przyczyny tych niedomagań i jakie środki, które mogłyby się przyczynić jeżeli już nie do całkowitego ich usunięcia, to przynajmniej do ograniczenia? Wydaje się, że wchodzi tu w grę wymagania współczesnej nauki i panujący obecnie sposób kształcenia pracowników naukowych w omawianym zakresie.

¹³ J. Lepiarczyk, *Architekt Franciszek Placidi*, „Rocznik Krakowski”, XXXVII (1965).

¹⁴ Zob. przypis 5.

Zacznę od wymagań nauki. Ogromny rozwój poszczególnych dyscyplin naukowych, jaki cechuje obecne czasy, powoduje w konsekwencji coraz większą specjalizację. Zbieranie materiału naukowego wymaga coraz większego przygotowania fachowego, a wystarczy zapoznać się z tytułami rozpraw doktorskich, by przekonać się, jak wysubtelniony przy jednoczesnym zawężeniu został proces badawczy w różnych gałęziach nauki. Uznano widocznie, że ubiegający się o tytuł doktora pracownik naukowy musi wykazać się przede wszystkim umiejętnością zebrania materiału naukowego. Co do historii sztuki, specyfiką jej jest jeszcze i to, że jakkolwiek należy ona do nauk humanistycznych, z drugiej strony jednak jej przedmiot zalicza się do kręgu tzw. kultury materialnej. Warsztat naukowy historyka sztuki powinien więc mieć podwójny charakter. Toteż i wykształcenie historyka sztuki musi albo uwzględnić tę dwoistość, albo doprowadzić do podziału omawianej specjalności na szereg drobniejszych, co najmniej na dwie: na humanistów przygotowanych do takiej pracy, jak zbieranie materiału archiwalnego, odnoszącego się do dzieł sztuki lub do artystów i mecenasów sztuki, badanie treści ikonograficznej w sztuce, a ściślej — w malarstwie i rzeźbie oraz na specjalistów-artystów, których zadaniem byłoby badanie samych dzieł sztuki od strony artystycznej i technicznej. Taki podział wiąże się jednak jedynie ze zbieraniem i opracowywaniem materiału do prac o charakterze monograficznym. To — jeżeli wolno zapożyczyć termin z innej dziedziny — taktyka nauki. Ale pozostaje i drugie jej zadanie, aktualne także w zakresie historii sztuki — zmontowanie syntezy historycznej czy teoretycznej, wymagające już nie tylko znajomości samej sztuki, ale i całego szeregu innych dziedzin wiedzy. To nazwałbym strategią nauki.

Tyle wymaga interes nauki historii sztuki, jeżeli chcemy tę dyscyplinę traktować poważnie jako współczesną naukę.

Druga grupa przyczyn związana jest ze sprawą pracowników naukowych. Tu stwierdzamy pewne zróżnicowania. Jeden z rodzajów tego zróżnicowania dotyczy obiektu zainteresowań, np. dziedziny sztuki lub epoki. Drugi — to różnica w przygotowaniu, zależna przede wszystkim od otrzymanego wykształcenia, i to niekoniecznie w zakresie historii sztuki. Wreszcie trzecia grupa — to różnice osobowości. Jedni są może obdarzeni mniejszą inteligencją, posiadają natomiast więcej cierpliwości w zbieraniu materiału, mają też taką czy inną fachową wiedzę, a wszyscy nadają się przede wszystkim do gromadzenia materiału naukowego. Nazwałbym ich zbieraczami. Inny typ pracownika naukowego to myśliciel, który nie ma może na tyle przygotowania lub warunków do zbierania materiału, łatwiej natomiast orientuje się w materiale zebranym przez innych, analizuje go i przyczynia się w mniejszym lub większym stopniu do powstania syntezy naukowej, wymagającej większej inteligencji i zaawansowa-

nia w znajomości faktów. Wymieniłbym wreszcie trzecią grupę pracowników, a w tym i historyków sztuki, których nazwałbym naukowcami-pośrednikami. Pod tą nazwą rozumiem tych, którzy mając mniejsze przygotowanie fachowe do zbierania materiału i mniejsze zdolności do myślenia twórczego potrafią w sposób umiejętny inteligentnie streścić i przekazać innym wiadomości zdobyte przez naukowców-zbieraczy oraz wyniki syntez wytworzonych przez naukowców-myślicieli. Ta grupa najbardziej nadawałaby się na historyków nauki w zakresie historii sztuki, na stanowiska w większych bibliotekach, wreszcie do popularyzacji nauki.

O istnieniu takich różnic osobowości naukowej pouczyć może porównanie *Renaissance und Barock* Wölfflina z *Historią sztuki* Lavedana¹⁵. Pierwsza jest typową pracą naukowca-myśliciela, nie wykazującą natomiast większej erudycji. Lavedan to dobry informator z zakresu literatury i stanu badań, ale w pierwszej części swojej książki prezentuje się jako bardzo słaby syntetyk, zupełnie nie umiejący wykorzystać tej dużej znajomości faktów, którą wykazał w części drugiej. Jest to typowy i pozytywny przedstawiciel naukowca-pośrednika. Jak zresztą wykazuje jego przykład, wszystkie wymienione typy osobowości naukowej mają swoją wartość.

6

Poznaliśmy wymagania współczesnej historii sztuki i charakterystykę pracowników naukowych. Powstaje pytanie: w jaki sposób najlepiej wykorzystać ich dla celów omawianej nauki? Wydaje się, że konieczna jest odpowiednia segregacja pracowników, z czym także może łączyć się sprawa tytułów naukowych i odpowiednia organizacja szkolnictwa wyższego w zakresie historii sztuki.

Każdy chyba przyzna, że niezależnie od rodzaju osobowości naukowej i od dziedziny zainteresowań w zakresie historii sztuki każdy naukowiec-syntetyk musi przejść przez fazę zbieracza. Nie znając bowiem trudności i specyfiki tej pracy nie będzie mógł krytycznie zmontować syntezy. Z drugiej strony naukowiec-zbieracz musi mieć poważne przygotowanie ogólne z zakresu historii sztuki, niezależnie od tego, czy tę potrzebną wiedzę zdobędzie w takiej czy w innej uczelni, czy nawet jako samouk. Przykładem może tu służyć tak zasłużony pracownik naukowy w zakresie historii sztuki, prawnik z wykształcenia, Tadeusz Mańkowski. Można by zaryzykować twierdzenie, że temu przygotowaniu wstępnemu odpowiada tytuł magistra, słusznie interpretowany obecnie jako ty-

¹⁵ P. Lavedan, *Historia sztuki. Średniowiecze i czasy nowożytne*, Wrocław 1954 (tłum. z franc.).

tuł zawodowy, a nie naukowy. Ale na stopniu doktora obowiązuje już umiejętność fachowego zebrania materiału z danego zakresu, co oczywiście nie wyklucza posiadania i wyższych umiejętności. Doktoranta może więc i musi obowiązywać przedstawienie rozprawy o charakterze monograficznym, i to nie na szerszy temat, ale wykazującej fachowe przygotowanie od strony taktyki (techniki) naukowej. W tym sensie należy uważać pracownika z tytułem doktora za samodzielnego pracownika nauki. Liczenie na spółki w rodzaju Crowe i Cavalcaselle¹⁶ w praktyce nie ma podstaw bytu.

W odróżnieniu od doktoranta ubiegający się o tytuł docenta musi natomiast wykazać się umiejętnością zbudowania syntezy, na co zresztą wskazują nawet te dwa wyrazy — docens, tzn. nauczający, i habilis, czyli zdolny. A przedmiotem nauczania w wyższej uczelni są przecież nie oderwane fakty, a większe syntezy naukowe. Nie można więc uznać za słuszne przyjmowania jako rozpraw habilitacyjnych prac o charakterze monograficznym. Ale zakres specjalności docenta może być do pewnego stopnia ograniczony w odróżnieniu od wykładowcy z tytułem profesora, którego powinien obowiązywać szerszy zakres zainteresowań naukowych, odpowiadający zakresowi danej katedry.

Sądzę, że taki podział wymagań związanych z tytułami naukowymi przyczyniłby się do podniesienia poziomu naukowego zawodowych pracowników nauki, a tytuły naukowe przestałyby być tytułami *par excellence* honorowymi.

W sprawie organizacji studiów chciałbym wypowiedzieć dwie uwagi. Jest rzeczą jasną, że już student, który wybrał kierunek z zakresu historii sztuki, musi być ogólnie obeznany ze wszystkimi zagadnieniami wybranej nauki, a więc i seminarium powinno uwzględnić prace syntetyczne. Praktyka jednak wykazuje, że wymaga to większej znajomości faktów i większych zdolności umysłowych. Toteż na pierwszym roku seminarium powinno się, moim zdaniem, pisać referaty poświęcone tylko zbieraniu materiału historycznego, opisowi inwentaryzacyjnemu i analizie stylistycznej. Referaty na drugim roku seminarium poświęciłyby się głębszej nieco analizie, łącznie z analizą porównawczą, oraz próbom syntezy w zakresie bardzo ograniczonym, np. z zakresu metody typologicznej, analizy ikonograficznej itp.

Na dwurocznym seminarium metodologicznym, zorganizowanym dla asystentów w ramach sekcji historii sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego w latach 1962/63 i 1963/64, pierwszy rok był poświęcony sprawie

¹⁶ Występujący razem autorzy prac naukowych z zakresu historii malarstwa, J. A. Crowe, literat, i G. B. Cavalcaselle, malarz.

metody w pracach monograficznych, a drugi — zagadnieniu metod analizy i syntezy w zakresie historii sztuki.

Pewne wątpliwości wywołuje — przynajmniej w omawianej dziedzinie nauki — tradycyjne wiązanie doktoratów i habilitacji z uniwersytetami. Słuszniejsze wydaje mi się takie rozwiązanie tej sprawy, jakie obowiązywało w Rosji przed pierwszą wojną światową. Istniał tam tzw. Instytut Archeologiczny, do którego na studia przyjmowano tylko osoby z wyższym wykształceniem i tam odpowiednio uzupełniano wiedzę przyszłych historyków sztuki. W naszych warunkach mogłoby się to odbywać przy Akademii Nauk. Rzecz oczywista, że tu w grę wchodziłyby i wiadomości z zakresu techniki sztuki, a wszystkie zajęcia prowadziliby specjaliści w danym wąskim zakresie. Jako podstawę do takiego rozwiązania sprawy kształtowania doktorantów wysuwam fakt, że nie tylko w Polsce, ale chyba i w innych krajach, nie znajdzie się takiego profesora, który dysponowałby dobrze tak obszernym zakresem wiedzy, jaką powinien posiadać pracownik naukowy. W warunkach nauki dzisiejszej jest to wręcz niemożliwe. Obecnie kandydat na naukowca w zakresie historii sztuki musi więc albo szukać dla siebie odpowiedniego promotora w innej uczelni, co nie jest mile widziane, albo robiąc doktorat u swego profesora w wypadku jego nieco innych zainteresowań rezygnować z tematu wybranego przez siebie, a pisać rozprawę z zakresu, w którym jego profesor dobrze się orientuje. Odbija się to jednak na poziomie pracy i pozbawia adepta możliwości wykazania się swymi umiejętnościami. Można wreszcie pisząc pracę pod kierunkiem swego promotora odbywać jednocześnie konsultacje ze znawcami z danego węższego zakresu, co jednak często powoduje kolizje. Wreszcie obcowanie przez dwa lata, a przynajmniej w ciągu roku z kolegami o różnych zainteresowaniach niewątpliwie poszerzy horyzonty i wzbogaci metody badawcze. Tradycje uniwersyteckie to rzecz dobra, ale poziom nauki i jej osiągnięcia są chyba w XX w. ważniejsze.

Kilka słów chciałbym poświęcić sprawie oficjalnych recenzji, na podstawie których decyduje się o przyznaniu tytułu docenta czy profesora. Sądzę, że byłoby lepiej, gdyby kandydat nie znał nazwiska opiniodawcy, ale żeby treść recenzji była mu podana. Może się bowiem zawsze zdarzyć, że przy najlepszym stosunku do kandydata recenzent nie dostrzeże czegoś, co podnosi wartość naukową całej pracy, względnie czegoś nie rozumie, a zapytać o to autora recenzowanej pracy nie ma prawa, co znowu może być ze szkodą dla tego ostatniego.

Kończę moje rozważania uwagą w sprawie informacji bibliograficznej. Konięczne jest, by w zakresie historii sztuki, może w ramach Instytutu Sztuki PAN, powstało czasopismo podobne do wydawanej w Niemieckiej Republice Demokratycznej „Literaturzeitung”, informujące

w streszczeniach o ciekawszych nowych publikacjach zagranicznych. I to przyczyniłoby się do usprawnienia pracy i do podniesienia poziomu naszej nauki w zakresie historii sztuki.

REMARQUES CRITIQUES SUR CERTAINS ASPECTS MÉTHODOLOGIQUES
DE L'ENSEIGNEMENT DE L'HISTOIRE DE L'ART

Le propos de l'article est d'apporter certaines corrections et un approfondissement aux méthodes suivies dans l'enseignement de l'histoire de l'art et d'en montrer la nécessité dans la mise au point d'une organisation scientifique du travail dans ce domaine.

Les arts dits plastiques appartiennent à la culture matérielle aussi, ce qui exige de celui qui les étudie la connaissance de l'oeuvre d'art également en son aspect technique. Faute de cette connaissance, les monographies, qui sont pourtant à la base des travaux de synthèse, ne sont que productions d'amateur. La maîtrise du rassemblement expert des faits doit être exigée du travailleur scientifique au niveau du doctorat.

Parmi les défauts mainte fois rencontrés dans les ouvrages appartenant à l'histoire de l'art, on relève la confusion des faits avec des apparences de faits, le mépris des faits indifférents pour l'art lui-même mais capables de jeter de la lumière sur des questions du domaine de l'art, enfin, le recours trop fréquent et indiscret à la déduction et à l'invocation des „autorités”. Les faits et la logique, seul fondement du naturaliste, doivent l'être également de l'historien de l'art. D'autre part, à côté de „l'historique”, décrivant le cours des événements en leur succession chronologique, il doit exister encore „l'histoire” dont la tâche est de dégager les époques, périodes, sous-périodes et autres divisions à partir de la synthèse théorique préliminaire des faits appartenant à un domaine donné. Cette méthode, suivie en histoire de l'art par Wölfflin, qui n'a pas su, cependant, l'appliquer avec conséquence, peut et doit être étendue au delà de l'art moderne. L'arbitraire dans la détermination des limites des périodes devrait disparaître de la science d'aujourd'hui. Et la capacité de construire une telle synthèse devrait être exigée de tout travailleur scientifique possédant le titre de „docent” (analogue à celui d'agrégé). L'auteur conclut ses considérations par la suggestion que les thèses de doctorat et d'agrégation devraient être présentées et défendues dans des institutions disposant d'experts-spécialistes en diverses branches de l'art, p.ex., à l'Académie des Sciences.