



JERZY GADOMSKI

Przyjęty za wypowiedzią Piotra Skubiszewskiego¹ i „zamówiony” przez Redakcję tytuł niniejszego tekstu, w mojej intencji – co pragnę mocno podkreślić – ma się doń odnosić w sposób dosłowny, bezpośredni i prosty, jak proste były metodyczne środki prowadzące mnie do poznawania dzieł sztuki i jak nieskomplikowane treści zawarte w moich działaniach naukowych, dydaktycznych i pisarskich. Unikając myślenia spekulatywnego i ryzykownych interpretacji, a ograniczając się do poziomu faktografii, uważam siebie za pracownika naukowego uprawiającego „pierwszą” historię sztuki, stosującego tradycyjne metody kojarzenia historycznych faktów, posługującego się porównaniami dominującymi w poszukiwaniu artystycznych związków i zależności, niegardzącego „wpływologią” – w odniesieniu do sztuki w Polsce raczej niepotrzebnie ośmieszoną. Jako praktyka naukowa była więc moja historia sztuki daleka od nowatorskich ambicji, niezależna od zmieniających się metodologicznych mód i ogłaszanych niekiedy badawczych kryzysów. W podążaniu przecieranymi od dziesięcioleci drogami, niewyróżniająca się cechami indywidualnymi, pozostawała na „półce” tylko czasem przewyższającej poziom nauczania uniwersyteckiego. W swym charakterze metodycznym była dyscypliną raczej „ogólną”, „powszechną” lub „zwykłą” niż „moją”. Na tym mógłbym swoją refleksję zakończyć, gdyż ukryte w moich dociekaniach atrybucyjne metody dopuszczające współdziałanie trudnej do zweryfikowania intuicji, a więc niechętnie przez naukę akceptowane (o czym zresztą powiem nieco szerzej) – też już mają swoje dzieje. Wobec ogólnie przyjętych reguł metodycznych stosowanych w poznawaniu przeszłości mogę jedynie podjąć próbę spojrzenia na własne, „moje” dążenia naukowe i ich wyniki,

* [Od redakcji:] Niniejszy artykuł Pan Profesor Jerzy Gadomski napisał dwa tygodnie przed swym odejściem. Mimo że Profesor nie zdołał ostatecznie ukończyć tekstu, redakcja „Modusa” postanowiła go opublikować. Bardzo gorąco dziękujemy dr Joannie Ziętkiewicz-Kotz za opracowanie redakcyjne.

¹ P. Skubiszewski, *Moja historia sztuki*, „Modus. Prace z Historii Sztuki”, 14, 2014, s. 5–22.



to zaś musi się otrzeć o niepożądaną samoocenę. Mimo najwyższego wysiłku zmierzającego do unikania kokieterii lub oznak zbyt dobrego samopoczucia jest to zadanie niezręczne, kłopotliwe, a może i niewłaściwe. Stojąc przed taką koniecznością, czuję się nieswojo.

O ile moje metody poznawcze stosowane w późniejszej praktyce naukowej były nieskomplikowane, o tyle droga prowadząca mnie do historii sztuki nie należała do prostych. Przyczyny i początki znajdowania sensu i satysfakcji płynących z uprawiania tej dyscypliny, a w jej zakresie kształtowania się określonych preferencji badawczych, znajduję na pierwszym kierunku kształcenia wyższego, jakim były dla mnie studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, zakończone uzyskaniem dyplomu artysty plastyka ze specjalnością konserwacji dzieł malarstwa. Trwające sześć lat bezpośrednie obcowanie ze sztuką, a wśród różnych jej dziedzin z wyróżnianym przeze mnie malarstwem, zaważyło na wyborze konserwatorskiej specjalności. Kontakt z dziełami sztuki dawnej rozniecił z kolei tłącą się od dawna iskrę zainteresowań historycznych, pogłębianych przez wykłady ze sztuki polskiej prowadzone na Wydziale Konserwacji ASP przez doktora Lecha Kalinowskiego. Słuchanie w połowie lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku owych wykładów, działających na mnie z siłą niemal charyzmatyczną, skierowało moją szczególną uwagę na średniowiecze – epokę pobudzającą wyobraźnię i pozwalającą, zwłaszcza w Krakowie, odczuwać w sposób bezpośredni dynamikę uprawianej wówczas sztuki. O wyborze dalszej drogi przesądził przypadek: odkrycie w roku 1955 przez mojego stryjecznego brata Stanisława Gadomskiego późnogotyckich malowideł ściennych w datowanym wtedy na lata około 1620 drewnianym kościele w Haczowie. Po sporządzeniu wstępnej dokumentacji fotograficznej i opisowej odkrycia oraz moich kilku publikacjach i wystąpieniach publicznych (wśród których był także wywiad radiowy) sprawa nabrała rozgłosu, a ujawniony zespół kompozycji figuralnych okazał się znakomitym tematem konserwatorskiej pracy dyplomowej: dotyczył preferowanego przeze mnie gatunku artystycznego, oferował całą gamę kwestii techniczno-warsztatowych, przy tym zaś wymagał przynajmniej wstępnego opracowania średniowiecznej problematyki historycznej malowideł. To ostatnie zagadnienie spotkało się z uznaniem Lecha Kalinowskiego – wówczas już docenta – a jego poparcie oraz życzliwość profesora Adama Bochnaka umożliwiły mi rozpoczęcie w roku 1957 studiów w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Do kadry profesorskiej w Instytucie należeli w tamtych latach: Wojsław Molè, Tadeusz Dobrowolski, Adam Bochnak, Jerzy Szablowski, Karol Estreicher. Pochodzili oni z generacji, która w stosunku do studentów zachowywała umiarkowany dystans, a próby nawiązania kontaktów na stwarzających taką możliwość seminariach nieraz zawodziły. Wśród zajęć podejmujących problematykę średniowieczną zniechęciły mnie szczególnie spotkania z profesorem Molèm, który lekcewał sztukę polską (nigdy nie dane mi było podzielić jego fascynacji zawartością kurhanów na Ałtaju) i zbyt demonstracyjnie podkreślał różnice intelektualne dzielące studenta od profesora. Moim oczekiwaniom odpowiadały najbardziej seminaria docenta Kalinowskiego. Nie były łatwe; łączyły czytane i na gorąco dyskutowane prace z trzymającą w napięciu analizą średniowiecznych tekstów źródłowych, ale przyciągały pozbawioną rutyny świeżością, a także imponowały próbkami głębokiej erudycji prowadzącego ćwiczenia. Pracę magisterską o malowidłach ściennych w Czchowie, odrzuconych

jako temat rozprawy przez profesora Dobrowolskiego, przygotowałem właśnie na seminarium docenta Kalinowskiego².

Z moim promotorem czułem się coraz mocniej związany, a wydaje się, że i z jego strony zyskiwałem pewne uznanie, głównie za sprawą zgromadzenia kilkuset romańskich, rytych w ciosach znaków kamieniarskich i „piktogramów”. Nie mając stałego zatrudnienia, napisałem pod kierunkiem wybranego już mistrza pracę doktorską o gotyckiej rzeźbie architektonicznej w Małopolsce i w roku 1970, jako doktor, uzyskałem w Instytucie Historii Sztuki etat starszego asystenta. Pracownikiem Instytutu pozostałem do emerytury w roku 2005.

Cały ten długi czas byłem blisko mistrza, ponieważ jednak już w latach pięćdziesiątych dołączył on do czołowych przedstawicieli polskiej historii sztuki – jego uczniem byłem tylko formalnie; podziwiałem twórczość naukową Kalinowskiego, ale znając własne możliwości i ograniczenia, nawet nie próbowałem iść jego śladem. Korzystałem z jego mediewistycznej wiedzy, wymieniałem uwagi, ale w wyborze podejmowanych tematów kierowałem się własnymi zainteresowaniami, zbliżając się szybko do problematyki gotyckiego malarstwa tablicowego.

Przeważająca część moich artykułów, zarówno wczesnych, jak i późniejszych, szczególnymi dokonaniem się nie wyróżnia. W kilku publikacjach, zwłaszcza tych z początkowego okresu, pojawiły się omyłki faktograficzne, żeby przypomnieć „utworzenie” nieistniejącej kasztelanii czchowskiej³ (istniała kasztelania czechowska), uznanie Jana Melsztyńskiego za właściciela działki z domem, dziś przy Rynku Głównym 17 w Krakowie⁴ (należąca do tegoż Jana kamienica była położona w innym miejscu) czy przyznanie jednego z herbów na sklepieniu kościoła w Stopnicy papieżowi Benedyktowi XII⁵. Wypada też przyznać się do nieskorygowanego błędu, popełnionego przy próbie rekonstrukcji późnogotyckiego retabulum ołtarza głównego w katedrze na Wawelu⁶. Odtworzony tam gzyms wieńczący boczne partie nastawy, po zamknięciu skrajnej pary skrzydeł straciłby w tych miejscach swą funkcję i, niczego nie wieńcząc, zawisł nad niczym niewypełnioną przestrzenią. I jeszcze w ostatnich latach niewłaściwie zlokalizowałem miejscowość Hrušov, z której pochodzi obraz *Święta Barbara*, wykonany w krakowskim warsztacie Marcina Czarnego i jego syna⁷. W istocie

2 Zob. także *Malowidła ściennie z XIV wieku w Czchowie*, „Folia Historiae Artium”, 2, 1965, s. 5–45.

3 Ibidem; *Urban V i Veraikon. Aktualizacja w XIV-wiecznej polichromii w Czchowie*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych – Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie” (dalej: „Sprawozdania PAN”), styczeń–czerwiec 1963, s. 244–248; *Kim był fundator malowideł ściennych z XIV wieku w Czchowie?*, „Sprawozdania PAN”, 14/1, styczeń–czerwiec 1970 (1971), s. 173–175.

4 *Gotyckie sale z rzeźbionymi zwornikami w domu przy Rynku Głównym 17 w Krakowie*, „Sprawozdania PAN”, 12/1, styczeń–czerwiec 1968 (1969), s. 197–200; *Sale gotyckie w domu przy Rynku Głównym 17 w Krakowie i ich dekoracja rzeźbiarska*, w: *Sztuka i ideologia XIV wieku. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 29 i 30 listopada 1973 r.*, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1975, s. 101–115.

5 *Funkcja kościołów fundacji Kazimierza Wielkiego w świetle heraldycznej rzeźby architektonicznej*, w: *Funkcja dzieła sztuki. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1970*, Warszawa 1972, s. 103–117.

6 *Jeszcze o konstrukcji i treści późnogotyckiego retabulum ołtarza głównego w katedrze na Wawelu*, w: *Artem quaevis alit terra. Studia professori Piotr Skubiszewski anno aetatis suae septuagesimo quinto oblata*, red. G. Jurkowlaniec, „Ikonotheke” 19, 2006, s. 161–166.

7 *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1450–1540. Addenda*, „Folia Historiae Artium”, S.N., 12, 2009, s. 62.

chodzi o wieś o tej nazwie (także Gruszów i różne nazwy pochodne), notowaną już w roku 1256, położoną na Śląsku Opawskim, w wieku XVIII należąca do ordynacji hrabiego Wilczka, dziś włączoną do Morawskiej Ostrawy jako jej północna dzielnica. Z Hrušova tablica dostała się do zamku w Dobrosławicach, a stamtąd na miejsce obecnego przechowywania, do Ziemskiego Muzeum Śląskiego w Opawie. Hrušov „opawski” jako miejsce pierwotnego przeznaczenia obrazu byłby świadectwem odległego pochodzenia klienteli krakowskiej pracowni na początku wieku XVI.

Może nie będzie mi poczytane za nadużycie, gdy w retrospektywnym spojrzeniu na własny dorobek minionych lat spróbuję wyłonić kilka pozytywów, które w przyszłości zostaną uznane przez naszą historię sztuki za wartości bardziej trwałe. W dziedzinie malarstwa ściennego wymienię ujawnienie i wprowadzenie do literatury późnogotyckich malowideł w Haczowie⁸ i późnoromańskiej dekoracji refektarza w Wąchocku⁹. W tym gatunku sztuki ikonograficznym epizodem było rozpoznanie podobizny papieża Urbana V wśród postaci na malowidłach w Czchowie¹⁰.

W dziale rzeźby kamiennej rolę otwierającą dyskusję odegrało zwrócenie uwagi, nie bez „potknięć”, na znaczenie zespołów heraldycznych na sklepieniach kościołów fundacji Kazimierza Wielkiego¹¹. Głosy krytyczne szły później w parze z rozwiniętym zainteresowaniem heraldyków i historyków późnośredniowieczną rzeźbą herbową. W przypadku dzieła jednostkowego trudno dziś przewidzieć, czy utrzyma się próba utożsamienia reliefów przy zachodnim portalu katedry krakowskiej ze skrzydłami nastawy ołtarzowej w dawnej, nankerowskiej kaplicy św. Małgorzaty¹².

Wspomniałem już, że moje zainteresowania wcześniej zbliżyły się do zagadnienia małopolskiego malarstwa tablicowego, które – reprezentowane głównie przez nastawy ołtarzowe – należało do dziedzin twórczości artystycznej najwyraźniej odzwierciedlających charakter i specyfikę potrzeb lokalnych, zaspokajanych przez ustabilizowane środowisko artystyczne Krakowa. Za ważny wynik moich poszukiwań, odnoszący się do wybitnego dzieła małopolskiego, uznałbym wykazanie związków tzw. *Oplakiwania z Chomranic* z twórczością Mistrza z Flémalle¹³; w tej kwestii, mimo wyrażanych wątpliwości, od stanowiska swojego nie odstąpię. Nie bez znaczenia dla badań nad początkami malarstwa tablicowego w Małopolsce było ujawnienie wczesnych, nieznanych skrzydeł tryptyku w Łącku¹⁴.

8 *Odkrycie gotyckiej polichromii w kościele parafialnym w Haczowie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 19, 1957, nr 2, s. 186–188 [współautor: S. Gadomski]; *Do Redakcji Biuletynu Historii Sztuki [w sprawie malowideł w Haczowie]*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 20, 1958 (1959), nr 3–4, s. 387.

9 *Późnoromańska dekoracja malarska w refektarzu klasztoru cystersów w Wąchocku*, „Folia Historiae Artium”, 8, 1972, s. 43–60.

10 Zob. wyżej, przyp. 2 i 3.

11 Zob. wyżej, przyp. 5.

12 *Pozostałości retabulum pierwszego ołtarza w gotyckiej katedrze na Wawelu*, „Folia Historiae Artium”, 24, 1988, s. 5–12.

13 *Związki Mistrza „Oplakiwania” z Chomranic z twórczością Roberta Campin*, „Sprawozdania PAN”, 15/1, styczeń–czerwiec 1971 (1972), s. 143–145; *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski*, [t. 1:] 1420–1470, Warszawa 1981, s. 104–106.

14 *Skrzydła tryptyku z drugiej ćwierci wieku XV w Łącku*, w: *Magistro et Amico – amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, red. J. Gadomski, Kraków 2002, s. 453–467, tabl. IV, V; *Postscriptum*, w: J. Gadomski, M. Nowalińska, E. Parzych, *Skrzydła*

Już w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku zacząłem zajmować się zagadnieniem szerszym: obrazami Matki Boskiej z Dzieciątkiem typu nazwanego piekarskim. Impulsem do rozwijających się i trwających do dziś zainteresowań tym tematem była nie tyle rozprawa z roku 1966 autorstwa Teresy Mroczo i Barbary Dąb o Hodegetriach polskich (wówczas pionierska, lecz niezadowolająca metodą i operująca przypadkowo zebranych materiałem)¹⁵, ile działania konserwatorskie, odsłaniające ukryte pod przemalowaniami pierwotne wizerunki gotyckie. Liczba owych wizerunków szybko rosła (w roku 1986 można było zgromadzić około 20 przykładów) i dziś wiadomo, że z ich pierwszej, gotyckiej „fali”, powstałej w latach 1400–1550 w warsztatach ówczesnej stolicy kraju, w średniowiecznych granicach krakowskiej diecezji zachowało się nie mniej niż 70 obrazów jednego typu, nazwanego ostatnio Hodegetrią Krakowską. W związku z kolejnymi odkryciami ukazywały się częściowo sprawozdawcze opracowania konserwatorów (głównie Małgorzaty Schuster-Gawłowskiej) i mojego autorstwa, wielokrotnie ogłaszane drukiem, od roku 1975 począwszy¹⁶. Niespotykana liczba powtórzeń zaginionego wzoru prowadzi do wniosku, że zakrojona na szeroką skalę akcja kultowo-artystyczna o wyraźnie egalitarnym charakterze miała na celu przeciwdziałanie wielkim zagrożeniom ogólnym, którymi u schyłku średniowiecza były nękające Europę Środkową epidemie (notował je Długosz). Z biegiem czasu utworzył się zespół konserwatorów i historyków sztuki, który wydał pod moim kierunkiem tom wstępny *Prolegomena do badań nad obrazami Hodegetrii typu krakowskiego*, a obecnie rozpoczyna edycję katalogu Hodegetrii Krakowskich w układzie chronologicznym¹⁷.

Przyznać muszę, że długoletnie studia nad malarstwem tablicowym w Małopolsce i niektóre ich wyniki przyniosły mi znaczną satysfakcję. Zanim dalsze badania wykażą, czy moje obserwacje i próby zmierzające do „uporządkowania” rozpatrywanej dziedziny twórczości cechowej w ostatniej fazie gotyku dały owoce bliskie dojrzałości, wypada wyjaśnić, jakie kryteria były dla mnie wsparciem przy próbach wyodrębnienia mocno dziś zdekompletowanego dorobku kilkunastu krakowskich pracowni malarskich.

W analizach zmierzających do osiągnięcia tego celu wiele zawdzięczam wcześniejszym studiom artystycznym i konserwatorskim w Akademii Sztuk Pięknych. Pogłębione poznanie technik malarskich – bardzo istotnego czynnika stylotwórczego – i rutynowej w istocie praktyki warsztatowej to wiedza, która dla każdego historyka sztuki stanowi pomoc zasadniczą; w moim przypadku pouczającym jej

gotyckiego tryptyku z Łącka. *Dzieje, badania, konserwacja, dekoracje patronowe*, Kraków 2013 (= *Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, 23), s. 157–162.

15 T. Mroczo, B. Dąb, *Gotyckie Hodegetrie polskie*, w: *Średniowiecze. Studia o kulturze*, t. 3, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 32–64.

16 Zwłaszcza: *Grupa małopolskich obrazów Madonny z Dzieciątkiem z połowy XV wieku*, „Sprawozdania PAN”, 19/1, styczeń–czerwiec 1975 (1976), s. 124–125; *Imagines Beatae Mariae Virginis gratiosae. Małopolski typ Hodegetrii z XV wieku*, „Folia Historiae Artium”, 22, 1986, s. 29–47; *O włoskim pochodzeniu wzoru małopolskich Hodegetrii z wieku XV*, „Folia Historiae Artium”, S.N., 4, 1998, s. 217–224 oraz M. Schuster-Gawłowska, *Konserwacja obrazu z przedstawieniem „Matki Boskiej z Dzieciątkiem” typu „piekarskiego” z Pustelnika*, „Ochrona Zabytków”, 39, 1986, nr 3, s. 178–195.

17 *Prolegomena do badań nad obrazami Hodegetrii typu krakowskiego*, red. J. Gadomski et al., Kraków 2014; *Hodegetrie Krakowskie*, [t. 1:] 1400–1450, red. M. Schuster-Gawłowska, M. Lempart-Geratowska, Kraków 2015.

dopełnieniem stały się własne doznania towarzyszące próbom uprawiania malarstwa. Jednak, prócz tego oczywistego pożytku, nieocenione korzyści przyniosła mi także możliwość przebywania w środowisku artystycznym i kilkuletniego obcowania z ludźmi sztuki oraz obserwowania ich artystycznych dążeń. Osobiste doświadczenia tamtych lat umożliwiły mi, jak sądzę, wyostrenie umiejętności rozróżniania manier indywidualnych, tzn. właściwych każdej jednostce sposobów i środków służących kształtowaniu ekspresji, które każdy malarz pozostawia w swoim dziele jak odbicie linii papilarnych, ów drobny choćby ślad, który mógł „odcisnąć” tylko on. Pozwoliły też dostrzec rolę partycypujących w procesie twórczym świadomości i podświadomości. Nie jest żartem, że wynikiem działania podświadomego było u niektórych kolegów z pracowni studyjnych uporczywe nadawanie swoim modelom własnych cech psychofizycznych, które ułatwiały rozpoznanie autora nieznanych wcześniej obrazów. Różne były także wśród młodych malarzy stopnie twórczej samodzielności, potrzeb poszukiwania twórczych autorytetów i naśladowania wzorów „zewnętrznych”.

Trudno porównywać bezpośrednio tok kształcenia artystycznego w dzisiejszej akademii z funkcjonowaniem średniowiecznego warsztatu, niemniej w nim właśnie, pod okiem mistrza, dochodziło do wymiany doświadczeń, gdy naukę pobierał tam uczeń („malarczyk”), a czeladnik przed egzaminem mistrzowskim osiągał dojrzałość zawodową, kształtując równocześnie własną malarską manierę. Charakter manieri mógł mieć różne źródła – w doświadczeniach nabytych w czasie zagranicznej wędrówki czeladniczej, w chęci naśladowania własnego mistrza czy innego autorytetu zawodowego, zawsze jednak adept malarskiego rzemiosła zachowywał część własnych przyzwyczajęń, upodobań, rodzaju odczuć i wrażliwości. Gdy maniera osiągała wysoki stopień indywidualizacji, zyskiwała status niemal artystycznej sygnatury (sięgając wysoko – El Greco).

Doświadczenia, które zdobyłem w Akademii, gdy sam byłem „malarczykiem”, sprawiały, że w analizach późnogotyckich obrazów cechowych i ich atrybucjach nie cofałem się przed przyznawaniem różnym dziełom wspólnoty autorskiej nie tylko wtedy, gdy powtarzały się w nich zbliżone środki ekspresji, podobne charakterystyki fizjonomiczne lub te same zespoły drobnych motywów, ale także – nie na ostatnim miejscu – niedoceniane w dawniejszych porównaniach, w taki sam spontaniczny sposób ukształtowane szczegóły, one bowiem w głównej mierze składały się na istotę indywidualnej manieri. Natomiast traktowane nieraz w argumentacjach atrybucyjnych jako priorytetowe podobieństwa kompozycji czy pokrewieństwa natury typologicznej czerpane były przeważnie z zasobów stanowiących własność ogólną, dobierane jako konwencja odpowiadająca potrzebom opracowywanego tematu lub funkcji dzieła (np. awers – rewers), albo powtarzane za konkretnym wzorem.

Można sądzić, że przyznawanie pierwszeństwa szczegółom opartym na subiektywnych odczuciach i porównaniach ma charakter paranaukowy. Mając tę świadomość, zachowuję jednak szacunek dla specyficznej intuicji i wrażliwości, którymi w orzeczeniach atrybucyjnych kierowali się wytrawni koneserzy XIX stulecia. Rzecz jasna, jak w wielu często niekończących się sporach o autorstwo dzieła, widzę i w naszym przypadku pole do dalszych dyskusji. Gdybym jednak miał dziś odpowiedzieć, jaką historię sztuki uważam za bliską moim możliwościom i skuteczną, wciąż skłaniałbym się ku metodom, w których element poznania intuicyjnego opartego na osobistym doświadczeniu odgrywa zasadniczą rolę.



Jako historyk sztuki do niedawna związany z dydaktyką uniwersytecką, chciałbym w tym miejscu zwrócić uwagę na spotykane w pracach młodszych badaczy mankamenty, których przyczyny mogą tkwić w metodach nauczania adeptów zmierzających do pisania prac naukowych. Jak to wynika z moich obserwacji seminariów i wieloletniego recenzowania prac magisterskich, warunkiem sukcesu jest w pierwszym rzędzie zdefiniowanie odpowiedniego tematu rozprawy. Wiąże się to z pytaniem, czy w pracy dyplomowej powinno się wymagać wyników o charakterze odkrywczym. Trudno byłoby w tej kwestii narzucać jednoznaczne rygory, wiele bowiem zależy właśnie od podjętego zagadnienia, a w jego wyborze skala możliwości i stopień poznawczych trudności rozpięte są szeroko. W każdym przypadku dla wyznaczenia celu pracy konieczne są indywidualnie konsultacje magistranta z prowadzącym go promotorem. Zdarza się, że w wyniku rozmaitych zaniedbań spotkania takie prowadzą do metodologicznego chaosu, nie zawsze zresztą zawinionego przez studenta. W wyniku tego rodzaju praktyk powstają niekiedy rozprawy obarczone elementarnymi usterkami metodologiczno-warsztatowymi, świadczące o nieprzyswojeniu reguł niezbędnych do wykonywania zawodu. Wydaje się również, że zbyt słaby nacisk kładzie się na konieczność sporządzania uważnego opisu dzieła. Wiadomo, że nie można w opisie oddać w pełni charakteru rzeźby ani słowem „namalować” obrazu, toteż niezależnie od zamieszczonej fotografii opis ów jest rodzajem sprawdzianu umiejętności obserwacyjnych autora pracy, jego spostrzegawczości i wrażliwości, może też zwracać uwagę na szczególne dla badacza wartości prowadzące go do osiągnięcia wyznaczonego celu.

Do uchybień niezgodnych ze specyfiką dyscypliny należy również przeciążenie tematu problematyką historyczną, ze szkodą dla samego przedmiotu badań. Nierzadko ów przerost „historii” nad „sztuką” wynika z faktu, że źródła pisane lub ich opracowania przynoszą gotowe już, łatwe do rozwinięcia lub opatrzenia komentarzem odpowiedzi, gdy tymczasem nasze źródło podstawowe, a niekiedy nawet jedyne: dzieło sztuki, bywa bardziej wymagające i w docieraniu do źródeł formalnej genezy lub głęboko ukrytych treści niezbędny jest znaczny, samodzielny wysiłek badawczy. W naszej dyscyplinie zbyt wiele jest „historii”, za mało zaś „sztuki”, takiej, jaką chciałby widzieć artysta w akcie tworzenia.

Na zakończenie dodam jeszcze, że w uprawianiu historii sztuki nie widziałem w sobie pełnego profesjonalisty, jeśli bowiem ukończyłem kolejno dwa kierunki studiów, to ten pierwszy mógł wprawdzie pomóc w późniejszych dochodzeniach badawczych, w gruncie rzeczy jednak w drugim zawodzie nie odegrał jednoznacznie pozytywnej roli. Jest niemal regułą, że pierwszy kierunek zainteresowań głębiej i w sposób bardziej trwały wnika do świadomości przygotowującego swoją zawodową przyszłość studenta, podczas gdy następny bywa przyjmowany bardziej powierzchownie, z odcieniem rutyny, a czasem amatorstwa. Nie uważam też za korzystne, nadmierne w moim przypadku, przywiązanie do jednego gatunku artystycznego, którym zajmowałem się przez kilkadziesiąt ostatnich lat. Jeśli jednak czuję się niewolnikiem zbyt wąskiej, zacieśniającej horyzont badawczy specjalności, żałuję, że ograniczenia zdrowotne uniemożliwiają mi podtrzymywanie bliższych związków z malarstwem tablicowym i sztuką dawną, bez względu na to, jakie wyniki owe kontakty mogłyby jeszcze przynieść. ●