

LECH KALINOWSKI

Badania nad sztuką średniowieczną zachodnią: źródła i opracowania

Źródła do badania sztuki średniowiecznej zachodniej obejmują dwa zakresy. Zakresem pierwszym są źródła artystyczne, czyli dzieła sztuki, zakresem zaś drugim – źródła pisane do teorii i dziejów sztuki.

Źródła artystyczne ujęte są zasadniczo w ogólnych i szczegółowych inwentarzach i katalogach zabytków różnych zbiorów. Do wydawnictw źródłowych o charakterze systematycznym zaliczają się korpusy poszczególnych działów twórczości artystycznej. Tu należą: korpus emalii limuzyjskich: *Emaux méridionales, catalogue international de L'Œuvre de Limoges I*, 1987 (przewidziano cztery tomy), zawierający reprodukcje i opisy systematyczne ponad trzystu trzydziestu przedmiotów (obiektów), ukazujący się pod kierunkiem zmarłej w roku 1998 Marie-Madeline Gauthier¹, w którego wydawaniu bierze udział Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego; *Korpus Witraży Średniowiecznych, Corpus Vitrearum Medii Aevii* (CVMA), zainicjowany w roku 1952 przez Międzynarodowy Komitet Historii Sztuki (CIHA), realizowany w ramach Międzynarodowego Komitetu Korpusu Witraży Średniowiecznych², w tym przewidziany tom polski przygotowywany w Pracowni Instytutu

¹ J. Gardner, *Marie-Madeline Gauthier (1920–1988)*, „Revue de l'art” 123, 1999, 1, s. 83.

² E. Frodl-Kraft, *Corpus Vitrearum. Etat actuel de l'entreprise internationale*, Wien 1982.

Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego; korpus prymitywów flamandzkich: *Les primitifs flamands I. Corpus de la Peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, obejmujący muzea polskie (Gdańsk – Kraków – Warszawa), Bruxelles 1966, opracowany przez Jana Białoostockiego jako 9 pozycja całości podzielonej na trzy tomy: II. *Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles*; III. *Contributions à l'étude des primitifs flamands*, wydawanej przez Centre National de Recherches „Primitifs Flamands”.

Wymienione korpusy międzynarodowe uzupełniają szereg korpusów narodowych. W Wielkiej Brytanii jest to korpus rzeźby romańskiej *Corpus of Romanesque Sculpture in Britain and Ireland*, którego wydawcą jest The British Academy, redaktorem i sekretarzem Dr R. Baxter, przewodniczącym T. A. Heslop, a członkami: Dr J. C. Higgit, Professor E. C. Fernie, Professor Peter E. Lasko, Ms. Kathryn Morrison, Professor Roger Stalley, Mr M. Neil Stratford i Professor George Żarnecki³. W Polsce, w Krakowie w ramach planu badawczego Komisji Teorii i Historii Sztuki przy Oddziale Polskiej Akademii Nauk, w latach 1962–1970 były to *Korpusy Sztuki Średniowiecznej Małopolski*, wykonywane mimo zastrzeżeń i przeszkód ze strony Komitetu Nauk o Sztuce PAN: *Korpus rzeźby architektonicznej*, który zaowocował rozprawą doktorską Jerzego Gądomskiego (1962); *Korpus malarstwa tablicowego*, wykorzystany jako podstawa trzech tomów monumentalnego dzieła J. Gądomskiego *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski*, I: 1420–1470 (1981), II: 1460–1500 (1988), III: 1500–1540 (1995); *Korpus rzeźby drewnianej*, kierowany przez Andrzeja Olszewskiego, uzupełniany przez Teresę Witkowską Żychiewicz (niedokończony) oraz *Korpus malarstwa ikonowego XIV–XVI wieków*, powstający pod kierunkiem Anny Różyckiej Bryzek, obecnie przygotowywany do druku w Zakładzie Historii Sztuki Bizantyńskiej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego⁴.

Osobną grupę tworzą zbiory źródeł artystycznych i opisowych, jak w zakresie rzemiosła artystycznego dzieło Otto von Falke i Ericha Meyera, *Bronzengeräte des Mittelalters: Aquamanile 1*, Berlin 1935, a w zakresie rzeźby: Walter Cahn, *Romanesque Wooden Doors of the Auvergne*, New York 1974, i P. Cartelli, *Le porte de bronze dall' antichità al Secolo XIII*, Roma 1990.

³ *The British Academy, Directory 2001–2002*, London 2001, s. 128.

⁴ L. Kalinowski, *Helena (Halina) Kita Czapelska 19 xx –1982*, „Folia Historiae Artium” [w druku].

Źródła pisane do teorii i dziejów sztuki ukazały się w wydawnictwach narodowych: francuskich, niemieckich i angielskich. Źródła francuskie zebrali i opracowali Victor Mortet i Paul Deschamps w dwóch tomach: *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au moyen âge*, I: XI^e–XII^e siècles, Paris 1911; II: XII^e–XIII^e siècles, Paris 1929. Źródła niemieckie do sztuki karolińskiej i ottońskiej: szeroko pojęte źródła łacińskie, bo obejmujące Lotaryngię, Italię i Polskę, zebrał i wydał Otto Lehmann Brockhaus, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des XI. und XII. Jahrhunderts in Deutschland, Lothringen und Italien*, I–II, Berlin 1938. Lehmann Brockhaus ogłosił również źródła łacińskie do sztuki średniowiecznej angielskiej: *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*, I–V, Monachium 1955–1960, zebrane przez Charlesa Reginalda Dodwella i Lehmana Brockhauusa, któremu Dodwell udostępnił zebrane przez siebie przed drugą wojną światową i w czasie wojny materiały⁵.

Niestety do dnia dzisiejszego nie zostały zebrane i wydane źródła pisane polskie, czego niezbędność wielokrotnie podnosiłem ustnie i na piśmie. Dla wieków XI–XIII polski historyk sztuki zmuszony jest do korzystania z tomu niemieckiego Lehmana Brockhauusa.

Świadomie pomijam wzorzec dla wymienionych wydawnictw Juliusa von Schlossera *Beiträge zur Kunstgeschichte des frühen Mittelalters*, Wien 1891, ze względu na wąski ich zakres.

Jeśli trafna jest pochwała skierowana pod adresem anonimowego artysty, któremu Reiner Hausscherr poświęcił w roku 1981 artykuł *Arte nulli secundus*⁶, można przyjąć, że w indeksie imion i nazwisk średniowiecznych artystów, którego wciąż brak, a którego sporządzenie będzie możliwe po „zamknięciu” źródeł pisanych, znajdzie się niejeden wybitny twórca średniowieczny dotąd zakryty zasłoną anonimowości, któremu przypisać przyjdzie zachowane dzieła. W odniesieniu do sztuki Krakowa tak się stało i nadal dzieje dzięki ogłoszonym przez ks. Bolesława Przybyszewskiego materiałom źródłowym w ramach Supplementów do *Cracovia Artificium*⁷. Korzyści wynikające z publikowania źródeł pisanych

⁵ G. Żarnecki, *Reginald Dodwell 1922–1994*, Proceedings of the British Academy 105, 1999, Lectures and Memoirs, Oxford 2000, s. 389–394.

⁶ R. Hausscherr, *Arte nulli secundus. Eine Notiz zum Künstlerlob im Mittelalter*, w: *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, s. 43–47.

⁷ L. Kalinowski, *Laudacja ku czci ks. prof. Bolesława Przybyszewskiego wygłoszona 15 maja 1998 roku w Muzeum Historycznym miasta Krakowa – Oddział Cele-*

są potrzebne do poznania niezachowanych i zachowanych dzieł sztuki, jak też atrybuowania tych dzieł ich twórcom. Przykładem w dziedzinie rzemiosła artystycznego jest ostatnia publikacja Jerzego Pietrusińskiego *Złotnicy krakowscy XIV–XVI wieku i ich księga cechowa*, I–II, Warszawa 2000 (Instytut Sztuki PAN); przy tomie II współpracowali Bogusław Dybaś i Janusz Tandecki.

Źródła pisane do teorii sztuki średniowiecznej powszechnej, mające często charakter literacki, zebrane są i dostępne w dwóch wydawnictwach międzynarodowych: *Documentary History of Art*, w wyborze i pod redakcją Elisabeth Holt, I: *The Middle Ages (and the Renaissance)*, zawierające teoretyczne i praktyczne pisma artystów, architektów, filozofów od X do XIV wieku, stanowiące tło dla artystycznego życia tego czasu oraz seria *Sources and Documents in the History of Art* wydawana pod kierunkiem Horsta Waldemara Jansona, w której ukazały się tomy: Cecilia Davis-Meyer, *Early Medieval Art 300–1150*, Toronto, Buffalo, London 1986 i Teresa G. Frisch, *Gothic Art 1140–1450*, Toronto–Buffalo–London 1971, 1987⁸.

W języku polskim odpowiednikiem obu wydawnictw jest tom wypisów źródłowych z zakresu tzw. doktryn artystycznych: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, Warszawa 1978 (wyd. 2: 1982). Wybrał i opracował Jan Białostocki⁹.

W tym stanie rzeczy, po omówieniu źródeł, przejść należy do przedstawienia metod stosowanych w opracowaniach większych lub mniejszych zabytków.

Nie wyczerpując ukierunkowań metodologicznych w odniesieniu do sztuki średniowiecznej, wymienić należy trzy metody: biograficzną, stylistyczną i ikonograficzną¹⁰.

stat, w: *Studia z dziejów kościoła Św. Krzyża w Krakowie*, red. ks. Z. Kliś, G. Lichończak-Nurek, Kraków 1999, s. 15–24; idem, *Książd Infułat Profesor Bolesław Przybyśzewski (1909–2001)*, „Folia Historiae Artium” [w druku].

⁸ L. Kalinowski, *Ut pictura poesis. Doktryny artystyczne w badaniach Jana Białostockiego nad sztuką*, w: *Ars Longa. Prace dedykowane pamięci profesora Jana Białostockiego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1998*, Warszawa 1999, s. 26.

⁹ Autor wyjaśnia: „Zakres historii doktryn jest ograniczony do sztuk wizualnych, ale nie tylko do spraw estetycznych. Należą do niego także problemy historiografii artystycznej, problemy krytyki oraz technologii. Historia doktryn dąży do rekonstrukcji całego myślowego i społecznego kontekstu życia artystycznego i historycznych uwarunkowań myśli o sztuce”; zob. op. cit., s. 14.

¹⁰ W sprawie metod historii sztuki zob. L. Kalinowski, *Historia sztuki pod koniec II tysiąclecia*, w: *Recepcja w Polsce nowych kierunków i teorii naukowych*, red. A. Strzałkowski, Kraków 2001 (PAU, Komisja Historii Nauki, Monografie 4), s. 203–211.

Dla ustalenia czasu i miejsca powstania dzieła sztuki z reguły stosowana jest metoda stylistyczno-porównawcza. Jednakże jak podniosłem niedawno¹¹, wśród czterech „idoli” współczesnej historii sztuki, nie tylko średniowiecznej: *idola analogiae*, *idola inversionis*, *idola aequalitatis* i *idola novitatis (ultimae vocis)*, sprowadzających na manowce metodologiczne, uderza stałe, mylne stosowanie terminu „analogia” na oznaczenie pokrewieństwa niezbędnego dla ustalenia związków genetycznych. Analogia jest pojęciem systematycznym odnoszącym się do wizualnego podobieństwa, podczas gdy pokrewieństwo jest pojęciem historycznym, pozwalającym na śledzenie procesu rozwojowego. Pojęcie analogii w mylnym znaczeniu jest w badaniach nad sztuką średniowieczną tak silnie zakorzenione, że niełatwo będzie, jeśli w ogóle, ograniczyć je do podobieństwa jedynie formalnego, które niejednokrotnie bywa przypadkowe, a historycznie jest nieużyteczne. Odnosi się to nie tylko do autorów polskich.

W zakresie rozpoznania tematycznego przedstawień figuralnych pomocna jest ikonografia, uważana niekiedy za naukę pomocniczą historii sztuki, a w zakresie interpretacji treściowej – ikonologia¹².

Wśród zagadnień, które towarzyszą rozwojowi historii sztuki średniowiecznej, na czoło wysuwają się dwa. Pierwsze, natury stylistyczno-formalnej, dotyczy roli tradycji antycznej, jej trwania, nawrotów i nawiązań do niej, odczytywanej, mimo szerzącego się niemal od początku naturalizmu, będącego nie tyle stylem, co postawą poznawczą wobec otaczającego człowieka świata. Drugie zaś zagadnienie sprowadza się do relacji zachodzących między obrazem a słowem, a więc natury tematyczno-treściowej¹³. Trudność ustaleń metodologicznych w zakresie sztuki religijnej, dominującej w średniowieczu, wynika stąd, że słowo jest podstawą chrześcijaństwa, jego rdzeniem, podczas gdy obraz zajmuje z konieczności miejsce drugie. Trudność tę dobrze uzmysławia program badawczy prezentowany przez *Index of Christian Art*, Princeton University, zapowiedziany w marcu 2000 roku, nazwany: *Objects, Images and the Word* [Przedmioty, Obrazy i Słowo] z podtytułem *Art in the Service of the Liturgy*.

¹¹ L. Kalinowski, *Corregio i Sacra Conversazione w książce Marcina Fabiańskiego*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa 2–3, 1996–1997, s. 188–189.

¹² E. Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York–Evanston–London 1962 (wyd. I: 1939).

¹³ The Center for Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York at Binghamton, *Text and Image*, red. D. W. Burchmore, ACTA, vol. X, 1986 (za r. 1983); *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und Früher Neuzeit*, red. Ch. Meier i U. Ruberg, Wiesbaden 1980.

Osobne pole badawcze obejmują metody interpretacyjne: semiotyczna, socjologiczna, psychoanalityczna, feministyczna, a także metoda kładąca nacisk na rolę, jaką odbiorca dzieła sztuki odgrywa w jego powstaniu i jego istnieniu: „*Der Betrachter ist im Bild*”, *Kunst als Provokation*¹⁴.

W zakresie metody historycznej, wszak historia sztuki jest w szerokim tego słowa znaczeniu dziedziną historii, uderza mylnie niejednokrotnie utożsamianie terminów historia i dzieje. Dzieje bowiem są następstwem w układzie chronologicznym faktów odnoszących się do dzieła sztuki; dzieje są zawsze niezmiennie i w swej treści obiektywne, mogą być tylko przez dalsze badania naukowe wzbogacane. Historia natomiast jest zawsze narracją o dziejach. Historii jest wiele, tyle ilu jest narratorów, porządkujących i interpretujących fakty według swego uznania metodologicznego. Historia ma ze swej natury charakter subiektywny.

Dopiero znajomość obu wyróżnionych zespołów źródeł: artystycznych (inwentaryzatorskich) i pisanych prowadzi do szczegółowych studiów monograficznych i uogólnień badawczych, a te z kolei mogą być podstawą nakreślenia dziejów sztuki zachodniej średniowiecznej. W obecnym stanie badań na obu polach kompetentne ich odtworzenie nie jest jeszcze możliwe. Jak stwierdza Herbert Kessler w artykule podsumowującym stan badań nad sztuką średniowieczną, ogłoszonym w roku 1988 w „*The Art Bulletin*” *The state of history of medieval art history must still be written*¹⁵. Wiadomo tylko, że podstawową rolę w powstaniu i rozwoju zachodniej sztuki średniowiecznej odegrała sztuka antyczna: późnoantyczna i bizantyńska.

Podsumowując dotychczasowy stan badań, postawić na koniec należy pytanie, czy w tym zarysie można dostrzec zmianę paradygmatu¹⁶.

Pojęcie paradygmatu weszło do języka badań naukowych wprowadzone przez Tomasza S. Kuhna, który w *The Structure of Scientific Revolutions* wymienia około dwudziestu rozmaitych znaczeń tego pojęcia¹⁷.

¹⁴ Zob. przyp. 10.

¹⁵ H. Kessler, *On the State of Medieval Art History*, „*The Art Bulletin*” 1988, 77/2, s. 187.

¹⁶ Potocznie paradygmat oznacza wzór, przykład, model. Tym terminem posłużył się niedawno, wyjaśniając go etymologicznie z greki, prof. Mieczysław Porębski w artykule *Wstęp do metakrytyki II. Paradygmat* („*Tygodnik Powszechny*” 18, 6 maja 2001, s. 2), będącym omówieniem książki Krystyny Czerni *Rezerwat sztuki*, Kraków 2000. Tak także używa go ks. rektor Zbigniew Kiernikowski, *Posługiwanie ojcostwu Boga*, Warszawa 2001, s. 276: „Paradygmat posługi ofiarniczej względem Ewangelii”.

¹⁷ T. S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago 1970 (wyd. 2); wydanie polskie: *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. H. Ostromecka, Warszawa 1968.

Na szczęście w kolejnej pracy *The Essential Tension* wyjaśnia bliżej użyty przez siebie termin, wprowadzając pojęcie matrycy danego kierunku badań, która jest wspólną własnością w danym polu badawczym: „ale mniej nieporozumień budzić będzie określenie matryca dyscyplinarna; dyscyplinarna – stanowi bowiem wspólną własność wszystkich uprawiających daną dziedzinę wiedzy, matryca, gdyż złożona jest z uporządkowanych składników różnego rodzaju, z których każdy wymaga dalszej specyfikacji”.

„Na matrycę dyscyplinarną składają się wszystkie niemal wspólne nastawienia grupy opisane w książce jako paradygmaty. Nie będę tu nawet próbował podać wyczerpującej ich listy, a w zamian wymieniam trzy z nich [...] Mowa będzie mianowicie o symbolicznych uogólnieniach, modelach i okazach”.

„Uogólnienia i modele są zwyczajowym przedmiotem zainteresowania filozofów. Symboliczne uogólnienie to w szczególności wyrażenia, z których grupa korzysta w sposób nieproblematyczny i które mogą być od razu ujęte w jakąś formułę logiczną. Modele dostarczają grupie preferowanych przez nią analogii, a gdy są mocno akceptowane – to i ontologii”¹⁸.

Stefan Amsterdamski, który przełożył i opatrzył posłowiem *Dwa bieguny* T. Kuhna (zob. przyp.), tymi słowami wyjaśnia pojęcie paradygmatu: „Paradygmat, czyli zespół charakterystycznych przekonań i uprzedzeń wspólnoty badaczy, jej robocze instrumentarium, stanowi historycznie zmienny *consensus omnium* grupy, umożliwiający szybki postęp, niewracanie do kwestii już raz ustalonych, rozwiązywanie kolejno pojawiających się łamigłówek”¹⁹.

Pytanie o zmianę paradygmatu w naszym przypadku jest pytaniem o wewnętrzny mechanizm rozwoju historii sztuki średniowiecznej, do-

O terminie paradygmat w ujęciu Kuhna pisze ostatnio E. Regis, *Kto odziedziczył gabinet Einsteina? Ekscentrycy i geniusze w Instytucie Studiów Zaawansowanych*, tłum. P. Amsterdamski, Warszawa 2001, s. 213–219, 223, 235. Por. także: *Criticism and the Growth of Knowledge. Proceedings of the International Colloquium in the Philosophy of Science, London 1965*, vol. 4, red. I. Lakatos i A. Musgrave, Cambridge 1970, z artykułem Kuhna *Reflections on my Critics*, s. 231–278; D. Shapere, *The Paradigm Concept*, „Science” 172, 14 May 1971, s. 206; R. Pollie, *Brother, Can You Paradigme?*, „Science” 83, July–August 1983, s. 76; A. Pinkbner, *Paradigm Lost?*, „Johns Hopkins Magazine”, June 1985, s. 25; *In Search of Paradigm*, red. A. Zembrzycka-Kunachowicz, tłum. K. Kwaśniewicz, Cracow 1992.

¹⁸ Zob. T. S. Kuhn, *Dwa bieguny. Tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych*, tłum. i posłowie S. Amsterdamski, Warszawa 1985, s. 411.

¹⁹ *Ibidem*, s. 491–492. Tradycyjne pojmowanie jednego paradygmatu nie wystarcza, bo nie zawiera on odpowiedzi na wszystkie nasuwające się pytania.

starczający modelowych rozwiązań w kolejno podejmowanych zagadnieniach. Mechanizm ten polega na powstawaniu, rozwijaniu i odrzucaniu paradygmatów, czyli matrycy lub, inaczej mówiąc, zakresu pola badawczego. Sprowadza się to do kumulowania elementów metody i odrzucania ich w sposób rewolucyjny.

W *Dwóch biegunach*, w rozdziale końcowym *Uwagi o stosunkach między nauką a sztuką*, Kuhn zwraca uwagę na zmienność wzorów wartości i sposobów percepcji, równocześnie pisze: „Gdyby pojęcie paradygmatu miało być użyteczne dla historyków sztuki, dotyczyć by ono musiało obrazów, a nie stylów”²⁰.

Podjmując polemikę z Kuhnem, pragnę wskazać na użyteczność terminu paradygmat dla zmian dostrzeganych we właściwościach stylowych sztuki średniowiecznej. Nasuwają się bowiem przykłady, gdy w wyniku zmiany sposobu percepcji tradycyjne kumulatywne rozpoznanie stylowe prowadzi do zastąpienia go nowym, nowatorskim rozróżnieniem stylowym. Mam na myśli wprowadzenie w badaniach nad sztuką romańską nie dostrzeganego uprzednio zjawiska pierwszej sztuki romańskiej, której przypada miejsce pomiędzy tradycyjnie rozróżnianą sztuką przedromańską a romańską²¹. Mam na myśli również wprowadzenie w badaniach nad sztuką gotycką pojęcia sztuki około roku 1200, antykizującej, której z kolei przypada miejsce pomiędzy sztuką romańską a tradycyjnie odczytywaną sztuką gotycką, zastępując układ rozwojowy, według którego po stylu romańskim następuje bezpośrednio gotyk jako jego przeciwieństwo²².

Zmiana paradygmatu polega więc na odrzuceniu starego wzoru wartości i sposobu percepcji, a zastąpieniu go nowym, co prowadzi do swojej rewolucji pojęciowej.

W wyniku tego rewolucyjnego procesu grupa *Nawiedzenia* w portalu zachodnim katedry w Reims uznana być musi za rzeźbę w stylu około roku 1200, klasycyzującą, a grupa *Zwiastowania Marii* z uśmiechającym się aniołem – za rzeźbę w stylu gotyckim z lat około 1230²³.

²⁰ T. S. Kuhn, *Dwa bieguny...*, s. 467–482.

²¹ P. Cadafalch, *La Geografie e eis origens del premier art romain?*, 1935; P. Lavedan, *Moyen Age et Temps Modernes*, Paris 1950 (*Histoire de l'Art*, II), s. 143–144: *Le premier art roman*.

²² *The Year 1200*, I: [katalog wystawy w Metropolitan Museum of Art w N. Jorku], red. K. Hoffmann; II: *A Background Survey*, red. F. Deuchler; N. York 1970; *The Year 1200: A Symposium*, N. York 1975.

²³ W. Sauerländer, *Sculpture gothique en France 1140–1270*, Paris 1972, s. 47–52: *Les courants antiques dans la sculpture dès 1200*; L. Kalinowski, *Antyk w dziejach*

Stwierdzenie paradygmatu w odniesieniu do sztuki średniowiecznej wydawać się może wątpliwe o tyle, że dotyczy pojęcia nauk ścisłych zastosowanego do nauk humanistycznych, czego możliwość jest nadal żywo dyskutowana. W przypadku jednak historii sztuki upoważnia do tego sam Kuhn w przytoczonym rozdziale *Dwóch biegunów* o stosunkach między nauką a sztuką, powołujący się na prace Jamesa S. Ackermana, Ernsta H. Gombricha i Georga Kublera, wybitnych historyków i metodologów sztuki²⁴. Na uwagę historyka sztuki zasługują dalsze przykłady²⁵.

Istnienie paradygmatu budzi refleksje w trzech dziedzinach: filozofii, socjologii i historii. W dziedzinie filozofii jest to zagadnienie teoriopoznawcze: jak dokonuje się porzucenie jednych poglądów dla innych. W dziedzinie socjologii jest to zagadnienie społeczne: tradycja może funkcjonować tylko wówczas, gdy jest akceptowana przez odbiorców zbiorowo. W dziedzinie historycznej jest to zagadnienie rozwoju, który ma charakter kumulatywny, a do postępu prowadzi drogą „rewolucji”²⁶.

Niniejszy przegląd badań nad sztuką średniowieczną zachodnią: źródła i opracowania, zakończyć warto przywołaniem katalogu wystawy pod tytułem *Iconoclasm: Vie et mort de l'art médiéval*, Musée d'histoire de Berne, Musée de l'Oeuvre Notre Dame de Strasbourg, Somogy, Edition d'Art, 2001.

sztuki polskiej, w: *Tradycje antyczne w kulturze europejskiej. Perspektywa polska*, red. J. Axer, Warszawa 1995 (Eseje i Studia 1), s. 25.

²⁴ T. S. Kuhn, jak wyżej w przyp. 20.

²⁵ Bliskie zmianie paradygmatu w historii sztuki jest rozróżnienie między sztuką późnośredniowieczną, która nie jest już gotycka, a sztuką późnośredniowieczną, która nie jest jeszcze renesansowa, o czym zob. L. Kalinowski, *Malarstwo wczesnoniderlandzkie. Między gotykiem a renesansem*, w: *Niderlandyzm w sztuce polskiej. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1992*, Warszawa 1993, s. 11–24.

Western Medieval Art: Sources and Studies

The article consists of two parts. The first presents artistic sources, i.e., collections of works of art in the form of catalogues, inventories, and corps of individual types of arts: Limousin enamels, medieval stained-glass windows (CVMA), painting of "Flemish primitives", in England – Romanesque sculpture, in Poland – medieval art of Little Poland (Małopolska) region: architectural sculpture, panel painting, woodcarving, and icon painting from the 14–16th centuries, as well as written sources of theoretical nature composed in Latin and originating in France, Germany, and England.

Part two poses a question and seeks to answer it: Is there a change in paradigm in studies on medieval art? The author discusses the notion of paradigm introduced to science by Thomas S. Kuhn in *The Structure of Scientific Revolutions* (1985), drawing from his analyses in *The Essential Tension* (Polish translation: *Dwa bieguny*, translation and postscripted by Stefan Amsterdamski, 1985).

Kuhn, who was familiar with the views of such distinguished art historians and methodologists as James S. Ackerman, Ernst H. Gombrich, and George Kubler, says in his final chapter: "If the notion of paradigm can be useful to the art historian, it will be pictures not styles that serve as paradigms".

As I propose to question this suggestion, I wish to point to two instances of paradigm change precisely in medieval artistic style. The first one is the introduction of the stylistic notion of First Romanesque art, directly following Carolinian-Ottonian art, and preceding Romanesque art. A second example is the recognition of the style art of ca. 1200 reminiscent of antique art which occurred after Romanesque and before early Gothic art. In both cases the traditional paradigmatic presentation of the respective development of Romanesque and Gothic as stylistic opposites gives way to the paradigm of a novel distinction in Romanesque art of First Romanesque art, and in early Gothic of its preceding stage about 1200.

It is thus in order to acknowledge a change in paradigm concerning the stylistic characteristics in Western medieval art.

The author also points out that with reference to late medieval art, a change in paradigm was foreshadowed by isolation in early Netherlandish painting of stylistic qualities that were no longer Gothic and not yet Renaissance. Similarly, in modern art history, a change in paradigm was heralded by manneristic art, already past the Renaissance stage but still without Baroque features.