

Irena Kossowska

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Empatyczna historia sztuki i afektywna krytyka artystyczna: Hans Tietze, Władysław Podlacha i Mieczysław Treter

Podjęty w niniejszym artykule temat wpisuje się w szeroką problematykę oddziaływania Wiener Schule der Kunstgeschichte¹ na uniwersyteckie, muzealne i konserwatorskie środowiska w krajach Europy Środkowej w latach 20. i 30. XX wieku. Dzięki badaniom zainicjowanym we wczesnych latach 90. przez Jána Bakoša wpływ ten jest dziś niekwestionowalny². Węgry, Czesi, Słowacy, Rumuni, Chorwaci czy Słowacy, stojący przed wyzwaniem stworzenia podwalin historii sztuki rodzimej i właściwych do jej opracowania metod, adaptowali teoretyczne modele propagowane w ramach „pierwszej szkoły wiedeńskiej”, która nadała dyscyplinie historii sztuki status *stricte* akademicki³. Odwołując się do heterogenicznych doktryn badawczych Wiener Schule sformułowanych przez Franza Wickhoffa, Aloisa Riegla, Maxa Dvořáka i Juliusa von Schlossera oraz przez oponenta ortodoksyjnej Rieglowskiej frakcji, Josefa Strzygowskiego, historycy sztuki czynni w środkowoeuropejskim regionie kreowali synkretyczne amalgamaty metodologiczne, poszerzone o własne perspektywy analityczne i dostosowane do własnych celów naukowych⁴. To co dla reprezentantów świeżo wyemancypowanych państwowości było atrakcyjne w Rieglowskim modelu genetycznego formalizmu, ewolucjonizmu artystycznego i epistemologicznego relatywizmu, to zerwanie z normatywną estetyką i hegemonicznym uniwersalizmem zachodnich wzorców na rzecz demokratycznego dyskursu historiograficznego nadającego równoprawną pozycję wszystkim epokom i obszarom kulturowym⁵. Koncepcja wielości i różnorodności idiomów „woli artystycznej” (*Kunstwollen*) – kolektywnej siły duchowej,

materializującej się w sztuce i stymulującej artystyczne przeobrażenia autonomiczne wobec poza-artystycznych czynników⁶, dała impuls do włączenia peryferyjnych obszarów Starego Kontynentu do zachodniej narracji historyczno-artystycznej z uwzględnieniem specyfiki kultur poszczególnych narodów⁷. Interpretację zbiorowej woli artystycznej w kategoriach ekspresji ducha narodu zainicjował *explicite* Julius von Schlosser w swym retrospektywnym omówieniu „szkoły wiedeńskiej” opublikowanym w 1934 roku⁸.

W gronie adeptów Wiener Schule znaleźli się też Polacy – Szczesny Dettloff i Karolina Lanckorońska⁹, tak wpływowi zaś historycy sztuki, jak Marian Sokołowski, Julian Pagaczewski, Władysław Podlacha, Tadeusz Szydlowski, Wojśław Molę, Juliusz Starzyński, Michał Walicki czy Józef Dutkiewicz, odwoływali się do teorii Wiedeńczyków, łącząc często ich usystematyzowane idee z innymi, równie istotnymi dla historiografii sztuki tezami zawartymi w pismach Heinricha Wölfflina, Hippolyte’a Taine’a, Augusta Schmarsowa, Fritza Burgera czy Wilhelma Pindera¹⁰. Badacze wpływu „szkoły wiedeńskiej” na dominujące trendy i rozwojową dynamikę polskiej historii sztuki, Adam Małkiewicz¹¹ i Wojciech Bałus¹², wskazali na rozpowszechnione w praktyce badawczej stosowanie zasad genetyczno-komparatystycznej analizy stylistycznej propagowanej przez Wickhoffa i Riegla (*Kunstgeschichte als Formgeschichte*)¹³, oraz na zdecydowanie rzadsze sięganie po koncepcje studiowania szerokiego kontekstu kulturowego

¹ Ettliger 1984; Wood 2003; Theisen 2005; Lachnit 2005.

² Bakoš 2013: 133–142.

³ Bakoš 2013: 11–40.

⁴ Do kontynuatorów Wiener Schule należeli Czesi: Vojtěch Birnbaum, Vincenc Kramář, Oskar Pollak, Felix Horb, Eugen Dostál, Antonín Matějček i Jaromír Pečírka; Słowacy: Izidor Cankar, France Stelé i Vojoslav Molé, Chorwat Ljubo Karaman, Rumun Coriolan Petranu, Węgry: Johannes Wilde, Frederick Antal, Júlia Gyárfás, Charles de Tolany (Bakoš 2013: 11–40, 133–142).

⁵ Bakoš 2013: 134.

⁶ Bakoš 2013: 130.

⁷ Bakoš 2013: 142–143.

⁸ Schlosser 1934.

⁹ Małkiewicz 1986; Piwocki 1970a: 169–171, 174–178; Piwocki 1970b: 179–183.

¹⁰ Bałus 2019: 2, 7–9.

¹¹ Małkiewicz 1986.

¹² Bałus 2019.

¹³ Piwocki 1970c; Michalski 1987: 227; Iversen 1993; Olin 1994: 107–120; Woodfield 2001; Vasold 2004; Noever 2010.

danej epoki, głoszone przez Dvořáka (*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*)¹⁴, czy do warsztatu naukowego Juliusa von Schlossera, koncentrującego się na wybitnych indywidualnościach twórczych¹⁵. Najrzadziej wpisywano własne cele naukowe w szeroko zakreślony geograficznie horyzont badawczy anty-europocentrycznego, pluralistycznego modelu historii sztuki Józefa Strzygowskiego¹⁶, akademika silnie zantagonizowanego ze środowiskiem Rieglowskim¹⁷.

Wraz z narastającą ilościowo literaturą na temat recepcji Wiener Schule coraz bardziej intrygujące staje się jednak pytanie o to, czy zasięg oddziaływania tego niehomogenicznego *milieu* wykroczył poza mury uniwersytetów. Wciąż nieprzebadany jest bowiem problem trajektorii, po których idee wiedeńskich historyków sztuki przenikały do kuratorskich strategii i dyskursów krytyki sztuki.

Lwów

Kluczową postacią łączącą dziedziny historiografii sztuki, estetyki, krytyki artystycznej i wystawienniczego managementu był w II Rzeczypospolitej Mieczysław Treter (1883–1943). W 2019 roku ukazało się obszerne opracowanie podjętej przez niego refleksji o sztuce autorstwa Diany Wasilewskiej¹⁸. Analizując szczegółowo rozważania Tretera, autorka pominęła jednak bardzo istotne dla kształtowania się postawy krytyka ogniwo – środowisko lwowskie i jego relacje z Wiedniem.

Treter należał do najbardziej prominentnych reprezentantów intelektualnego środowiska kształtującego oficjalną politykę kulturalną nowo ukonstytuowanego państwa. Kreśląc w encyklopedycznym skrócie zarys jego zawodowej kariery, której filarami było stanowisko dyrektora Państwowych Zbiorów Sztuki, przewodniczenie Towarzystwu Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych (TSSPO) i zasiadanie we władzach Instytutu Propagandy Sztuki, przypomnę, że rozwinęła się ona w Warszawie, ale swój początek miała we Lwowie. Tu odbył Treter studia pod kierunkiem Jana Bołoz Antoniewicza (1858–1922), współtwórcy fundamentów polskiej historiografii sztuki¹⁹. W 1910 roku doktoryzował się pod opieką profesora²⁰, dzięki czemu w latach 20. wykładał jako docent historii

sztuki w Politechnice Lwowskiej, a następnie kontynuował działalność pedagogiczną w Uniwersytecie Jana Kazimierza. Pełnił też funkcję kustosza w Muzeum Książąt Lubomirskich. Czy przynależność do lwowskiej elity naukowej oddziaływała w jakimś stopniu na postawę Tretera jako krytyka sztuki? Stawiam hipotezę, że miała wpływ zasadniczy, ukierunkowując przysze zainteresowania i formując przekonania jednego z głównych decydentów międzywojennej sceny artystycznej.

Obracając się w gronie akolitów Bołoz Antoniewicza, Treter musiał mieć wiedzę na temat teoretycznych założeń wysuwanych w ramach Wiener Schule²¹. Bołoz Antoniewicz śledził bowiem wraz z uczniami metodologiczne innowacje „szkoły wiedeńskiej”, m.in. ze względu na postulaty Wickhoffa i Riegla, by dowartościować artystyczne zjawiska powstałe na obszarach peryferyjnych i w okresach postrzeganych jako epoki schyłkowe²². Nie zaadaptował jednak w swej praktyce badawczej i dydaktycznej wiedeńskich doktryn, gdyż uważał, że historiografia sztuki jest dyscypliną filologiczną, a nie autonomiczną nauką, jak chcieli Wiedeńczycy. Akcentował jednak, podobnie jak Wickhoff i Riegl, konieczność morfologicznej analizy dzieła sztuki, tyle że widział w jakościach formalnych nośnik zindywidualizowanej treści emocjonalnej, a nie uniwersalnej, anonimowej woli twórczej²³. Ważnym punktem odniesienia była dla niego w tym względzie lektura estetycznych pism Benedetto Crocego, głoszącego organiczną więź artystycznej formy, ekspresywnych walorów i duchowej kondycji twórcy²⁴. Tezy włoskiego filozofa najpełniej streszczało zdanie: „[...] nie do pojęcia jest obraz bez ekspresji [...] Każde dzieło sztuki wyraża pewien stan duszy”²⁵.

Empatyczna teoria sztuki: „dialog” Podlacy z Tietzem

Przypisywanie przez Bołoz Antoniewicza istotnego znaczenia psychicznej aurze dzieła sztuki było zbieżne z koncepcjami zawartymi w opublikowanej w 1913 roku pracy Hansa Tietzego pt. *Methode der Kunstgeschichte: ein Versuch*²⁶. Tietze (1880–1954),

¹⁴ Dvořák 1924; Bałus 2019: 10.

¹⁵ Bałus 2019, 10; Bakoš 2013: 15–18.

¹⁶ Bałus 2019, 12.

¹⁷ Olin 2000: 151–162; Elsner 2002: 358–379.

¹⁸ Wasilewska 2019.

¹⁹ Piwocki 1970a: 169–172; 2005: 42–44; Bałus 2005: 37–44; Bryl 2011: 7–19.

²⁰ Wasilewska 2019: 10.

²¹ Treter potwierdził swą znajomość wiedeńskich modeli historiograficznych, krytykując artykuł Marii Kociatkiewiczówny pt. *O zagadnieniu sztuki narodowej w dobie współczesnej* (1930: 25–29) za brak właściwego wyjaśnienia teorii Riegla (Treter 1930a: 380).

²² Zlat 2012: 24.

²³ Bołoz-Antoniewicz 1896: 129–160; Piwocki 1967: 119.

²⁴ Piwocki 1967: 119. Tezy włoskiego filozofa najpełniej streszczało zdanie: „[...] nie do pojęcia jest obraz bez ekspresji [...] Każde dzieło sztuki wyraża pewien stan duszy” (Croce 1962: 73).

²⁵ Croce 1962: 73.

²⁶ Tietze 1913.

dzisiaj niesłusznie marginalizowany reprezentant Wiener Schule²⁷, także należał do zwolenników idealistycznej estetyki Crocego. Odwołując się zarazem do hermeneutyki Wilhelma Diltheya, wypracował własną metodę badań historiograficznych, odrębną od modelu genetycznego formalizmu i ortodoksyjnej taksonomii swych mentorów, Wickhoffa i Riegla²⁸. Wytoczył tym samym dukt ekspresywnej formule historii sztuki, którą dziś określilibyśmy mianem „empatycznej” bądź „afektywnej”²⁹. Prócz formalizmu spod znaku Riegla Tietze dokonał też rewizji stylistycznej klasyfikacji wprowadzonej przez Wölfflina, zarzucając obu teoretykom zbyt daleko idące uzależnienie od psychofizjologii. Sam zaproponował głębszą integrację analizy dzieła sztuki z kontekstem kulturowym i społecznym, w którym jest ono osadzone³⁰. Metodologiczna refleksja Tietzego była wynikiem intelektualnego dialogu z młodym Maxem Dvořákem³¹, który od 1912 roku opracowywał główne tezy swej teorii kultury, znanej jako *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. Obaj interlokutorzy odstąpili od Rieglowskiej koncepcji w pełni autonomicznego rozwoju sztuki, starając się wyjaśnić, w jaki sposób wartości duchowe, zakodowane w filozofii, religii i kulturze danej epoki, materializują się w substancji i formie dzieła sztuki³². W przeciwieństwie jednak do Dvořáka Tietze skoncentrował uwagę na indywidualnym twórcy i jego afektywnym świecie, przekazywanym odbiorcy poprzez plastyczny kształt i ekspresywne walory wykreowanego dzieła sztuki³³.

Na ten ostatni element dyskursu Tietzego zwrócił szczególną uwagę Władysław Podlacha (1875–1951), który w 1915 roku opublikował w „Kwartalniku Historycznym” recenzję *Methode*³⁴. Prócz zawartej w rozprawie prezentacji metodologicznego pluralizmu współczesnej historiografii sztuki Podlacha pozytywnie ocenił proponowaną przez autora modyfikację Rieglowskiej doktryny, traktującą *Kunstwollen* nie jako przejaw zbiorowej intencjonalności, lecz jako syntezę konkretnych „objawów artystycznych pewnego czasu”³⁵.

Chwalił ponadto precyzję metody Tietzego, obejmującej analizę morfologiczną i ikonograficzną interpretację dzieł, krytyczne odczytanie i heurystyczne podejście do źródeł pisanych, procedury atrybucyjne i komparatystyczne³⁶. Niemniej jednak domagał się głębszego „wniknięcia w jądro psychiczne za pomocą mistrzowskiej analizy elementów, składających się na budowę dzieła sztuki”³⁷. W tym względzie nie dostrzegł lub intencjonalnie umniejszył innowacyjny aspekt dyskursu austriackiego metodologa – wymóg wieloaspektowej rekonstrukcji psychiki indywidualnego twórcy³⁸. „[...] ewolucja sztuki jest, w ostatecznej analizie, łańcuchowym powiązaniem [...] indywidualnych procesów” – utrzymywał Tietze³⁹. Psychiczny proces twórczy, uwarunkowany kulturowo i społecznie ukształtowaną umysłowością artysty, stanowił *de facto* centralny punkt teorii Austriaka. „Intuicyjne studium psychiki [...] dowodzi, iż jest niezbywalnym narzędziem historyka sztuki” – wnioskuje Tietze⁴⁰. Zasady jego modelu metodologicznego oparte były bowiem na „opisowej psychologii” Diltheya, głoszącego konieczność analizowania wewnętrznej struktury dzieła postaciującej energię duchową twórcy⁴¹. Zakotwicząc badania historyczne w biograficznych źródłach, Tietze dążył do zinterpretowania formy plastycznej jako „emanacji indywidualnego duchowego jądra”⁴².

Analizując metodologiczne rozwiązania Tietzego, Podlacha skonsolidował i doprecyzował własny model badawczy, nad którym pracował od 1912 roku⁴³. Ów „dialog” z reprezentantem „szkoły wiedeńskiej”, mimo zachowania krytycznego dystansu, skutkowało umocnieniem jego przekonania o kluczowym znaczeniu ekspresywnych jakości dzieła sztuki. W pracy pt. *Historia sztuki a historia kultury* (1925) podkreślił, iż:

Nie o treści ikonograficzne więc wyłącznie chodzi, ale o coś więcej, bo o to, w jaki sposób prądy kulturalne pewnej epoki załamywały się w duszy artysty i przejawiały w formach plastycznych. [...] punkt ciężkości badania nie może spoczywać na zewnętrznym stwierdzeniu w sztuce szczegółów, znanych z historii kultury

²⁷ Tietze należał do grona wykładowców II Instytutu Historii Sztuki wiedeńskiego uniwersytetu (Schlosser 1934: 145).

²⁸ Marchi 2011.

²⁹ Gregg 2010.

³⁰ Tietze doprecyzował swoje stanowisko metodologiczne ogłoszone w *Methode*, antycypujące orientację badawczą *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* w publikacjach z lat 20.: Tietze 1924: 183–198; 1925a: 47–54; 1925b: 280–295.

³¹ Aurenhammer 2007: 214–226; Marchi 2011: vii.

³² Kalinowski 1974; Rampley 2003; Aurenhammer 2007; Bakoš 2013: 24–30, 36–40, 130–133, 135–142, 144–147, 182–188.

³³ Tietze później krytykował teorię Dvořáka jako doktrynę zacierającą specyfikę dzieła sztuk plastycznych (Bakoš 2013: 18).

³⁴ Podlacha 1915: 208–223.

³⁵ Podlacha 1915: 219.

³⁶ Podlacha 1915: 221.

³⁷ Podlacha 1915: 223.

³⁸ Marchi, 2011: 21–24.

³⁹ Tietze, 1913: 42.

⁴⁰ Tietze, 1913: 43.

⁴¹ Dilthey 1996: 236, 250.

⁴² Tietze, 1913: 339.

⁴³ Podlacha, Zagadnienie metody w historii sztuki; Zlat 2012: 25.

[...], ale musi oprzeć się o analizę psychologiczną [...]⁴⁴.

Podobnie jak Tietze, odwoływał się Podlacha do Diltheyowskiej hermeneutyki, akcentując immanentną strukturę dzieła sztuki i jego ekspresyjny ładunek jako cechy esencjonalne⁴⁵. W niepublikowanej rozprawie pt. „Historia sztuki, jej założenia i metody badawcze” zanotował:

Należy uważać za jednostronne usiłowanie tych historyków sztuki, którzy odrzucają opieranie sądu o dzieło sztuki na motywach psychologicznych i pragną dojść do poznania sztuki drogą intelektualną, zastępując przeżywanie utworu jego kontemplacją⁴⁶.

Afektywna krytyka artystyczna Mieczysława Tretera

Po tym zwięzłym przypomnieniu poglądów Tietzego i Podlacha wysuwam tezę, że sądy obu metodologów odegrały istotną rolę formatującą w odniesieniu do postawy Mieczysława Tretera jako krytyka sztuki. W okresie nauki i pracy we Lwowie ścieżki życiowe Tretera musiały się często przecinać z drogami, którymi podążał Podlacha. W tym samym czasie przygotowywali oni swe dysertacje pod okiem Bołozza Antoniewicza, a w latach 20. obaj wykładali historię sztuki we lwowskich uczelniach⁴⁷. Z kolei *Methodes* Tietzego weszła do polskiego *curriculum* uniwersyteckiego jako podręcznik w zakresie historiograficznych procedur badawczych⁴⁸. Niezależnie więc od osobistych kontaktów z Podlachą dyrektywy wiedeńskiego teoretyka musiały być Treterowi znane. To co mogło dodatkowo przyciągnąć uwagę Tretera do postaci Tietzego, to zaangażowanie Austriaka w promocję współczesnych zjawisk artystycznych (głównie ekspresjonizmu), wynikające z przekonania, że tylko osobiste doświadczenie sztuki dnia dzisiejszego pozwala na efektywne eksplorowanie sztuki dawnej⁴⁹. Również Podlacha doceniał sztukę

modernistyczną. Uważał, że to nurt ekspresjonizmu przyczynił się do równoprawnego traktowania sztuki prymitywnej i „wysokiej” oraz do weryfikacji i tworzenia adekwatnego obrazu sztuki⁵⁰.

Monografistka historiograficznej, estetycznej i krytycznej refleksji Tretera, Diana Wasilewska, ze wszech miar słusznie wskazała na neoromantyczną genealogię krytyka, zaznaczając zarazem, że jego ambicją było okiełznanie przesadnej emfazy i metaforyzacji języka, znamienych dla literatury przełomu wieków, na rzecz terminologicznej precyzji i narracyjnej dyscypliny⁵¹. Dominacja ekspresywnych walorów nad semantycznym wymiarem dzieła sztuki, twórczy indywidualizm pobudzający ducha zbiorowości, imperatyw empatycznej postawy ze strony odbiorcy – wszystkie te tropy przejął Treter z literatury epoki młodopolskiej⁵². Jednak wolna Polska stawiała przed intelektualistami nowe wyzwania, którym trzeba było sprostać także poprzez modernizację języka opisującego kulturową kondycję konsolidującego się społeczeństwa i wyznaczającego nowe cele artystycznym elitom. Jak dowodzi Wasilewska, rejestr nazwisk filozofów, estetyków, psychologów i pisarzy, do których odwoływał się Treter, był bardzo szeroki (choć nie zawsze jest to czytelne, czy chodzi o adaptację poglądów wybranych myślicieli przez Tretera czy o skojarzenia własne autorki)⁵³. Niemniej jednak ogarniające kraje Europy Środkowej oddziaływanie teoretycznych założeń formułowanych na uniwersytecie wiedeńskim, a nie tylko w Berlinie, Paryżu czy Rzymie, nie mogło ująć uwagi adepta uniwersytetu lwowskiego.

Podobnie jak wielu intelektualistów nadających ton życiu akademii i umacniających poczucie narodowej tożsamości w świeżo ukonstytuowanych państwach środkowo-europejskich, Treter promował ideę sztuki narodowej, łącząc w synkretyczną całość koncepcje egalitaryzmu geokulturowego zaczerpnięte z Wiener Schule z impulsami płynącymi m.in. z filozofii geograficznego i społecznego determinizmu Hippolyte’a Taine’a⁵⁴. „Sztuka w ogólności jest ekspresją, bez-

⁴⁴ Podlacha 1925: 7. Na temat metodologicznego stanowiska Podlacha patrz: Hornung 1957: 7–21; Piwocki 1967: 121–124; Małkiewicz 1996: 66–70; Zlat 2012: 21–37.

⁴⁵ Zlat 2012: 34; Piwocki 1967: 122–123.

⁴⁶ Podlacha, „Historia sztuki, jej założenia i metody badawcze”, cyt. za: Zlat 2012: 33.

⁴⁷ Podlacha opublikował swą pracę doktorską pt. *Malowidła ścienne w cerkwiach Bukowiny* we Lwowie w 1912 roku, w 1919 zaś objął na Uniwersytecie Jana Kazimierza Katedrę Historii Sztuki Polskiej i Wschodnioeuropejskiej (Zlat 2012: 23).

⁴⁸ Bałus 2019: 6, 13.

⁴⁹ Tietze był entuzjastą awangardy, w szczególności twórczości Oskara Kokoschki. W 1912 roku opublikował recenzję almanachu grupy Der Blaue Reiter, a w 1920 został współzałożycielem Gesellschaft zur Förderung der moderner Kunst w Wiedniu, w ramach którego zorganizował w 1924 roku wystawę rosyjskiej awangardy w Neue Galerie, prezentując prace Kandinsky’ego, Archipenki i El Lissitzky’ego. W 1930 roku

wydał książkę na temat sztuki współczesnej pt. *Die Kunst in unserer Zeit* (Wien: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der moderner Kunst, 1930). (Gombrich 1954; Bogner 1980).

⁵⁰ Zlat 2012: 32, 35.

⁵¹ Wasilewska 2019: 49, 252–253, 258–259.

⁵² Wasilewska 2019: 48.

⁵³ Szczególnie istotna dla poglądów Tretera była, zdaniem autorki, znajomość teorii sztuki Eugène’a Vérona, filozofii Curta Johna Ducasse’a i estetyki Benedetta Crocego (Wasilewska 2019: 44–45, 64–65).

⁵⁴ Zasady filozofii Taine’a propagował w polskich środowiskach Stanisław Brzozowski, którego pisma były dla Tretera ważną lekturą (Wasilewska 2019: 49–51).

pośrednią i konkretną, narodowego ducha, stanowiąc integralną i niezależną część każdej narodowej kultury” – podkreślał krytyk⁵⁵. Myśl tę rozwinął szereg lat później, pisząc: „Jako wykwit duchowej kultury narodu staje się sztuka głównym czynnikiem jego świadomości, [...] kształtuje fizjonomię narodu i świadczy najchlubniej o żywotności jego ducha”⁵⁶. W swej intensywnej kampanii propagowania polskiej sztuki za granicą Treter wysunął na czoło kategorię „odrębnego charakteru” polskiej kultury⁵⁷. Krytyk konstatował:

Za pomocą cech odrębnych, swoistych, sztuka charakteryzuje każdy naród najdobitniej, określa wyraźnie jego fizjonomię, wyznacza miejsce duchowi jego wśród innych i wyodrębnia dziedzicę życia duchowego od obcych mu dziedzin. Zadanie takie może jednak spełnić tylko sztuka, która posiada swój własny, odrębny styl⁵⁸.

Za istotny wyróżnik sztuki narodowej uznał więc Treter aspekt morfologiczno-ekspresyjny będący wyrazem narodowej *psyche*⁵⁹. W 1933 roku na łamach „Gazety Polskiej” pisał:

Swoisty i odrębny charakter [...] przejawia się nie tylko w samej tematyce [...] ale także w pewnych dyspozycjach psychicznych, w pewnym określonym stosunku do zjawisk przyrody i całego świata zewnętrznego, w traktowaniu formy zagadnień kolorystycznych, stosunku plamy do linii⁶⁰.

Wprawdzie formalna analiza dzieła sztuki była w środowisku polskich historyków sztuki procedurą rutynową⁶¹, lecz silne akcentowanie ekspresyjnego wymiaru formy artystycznej zbliżyło poglądy Tretera do narracji Podlacha i Tietzego w odróżnieniu od formalistycznego aparatu analitycznego Riegla z jednej strony i toczącego się w międzywojennej Polsce sporu o prymat tematu w obrazowaniu z drugiej. Choć Treter był jedną z głównych postaci środowiska tradycjonalistów, optujących za „malarstwem tematowym”, to w toczącym się w międzywojennej Polsce sporze o prymat tematu w obrazowaniu propagował ideę dominacji afektywnego aspektu sztuki nad treścią dyskursywną, tezę opartą na zało-

żeniu o organicznej jedności morfologicznej struktury dzieła sztuki, jego ekspresyjnego potencjału i intencjonalnego oddziaływania twórcy na emocje odbiorcy⁶². „Formę kształtuje duch artysty, zależnie od jakości i intensywności jego przeżyć” – wnioskuje krytyk, mając na uwadze zarówno konstytucję psychiczną twórcy, jak i jego chwilowy stan emocjonalny⁶³. Co więcej, kluczową rolę w tworzeniu sztuki narodowej przypisał Treter indywidualnym, wyrastającym talentem ponad przeciętność artystom⁶⁴, podobnie jak Tietze, który w wielkich indywidualnościach twórczych widział siłę sprawczą ewolucyjnych przeobrażeń w sztuce⁶⁵. Austriacki teoretyk uznał, że decydującym czynnikiem w rozwojowym ciągu sztuki jest artysta-geniusz będący osobowością na tyle wybitną, by stać się „węzłowym punktem” epoki⁶⁶. „Wszyscy inni niepoliczalni artyści [...], o których wiemy, są jedynie przypadkowymi nazwiskami, nośnikami fragmentów ewolucji, dodatkowymi elementami na artystycznej scenie lub przykładowymi reprezentantami grup” – twierdził Tietze⁶⁷. Przekonany, że „jednostka wraz ze swoją niedocieczoną do końca istotą tworzy centrum, w którym zawężają się wszystkie linie rozwojowe i nurty”⁶⁸, autor *Method* utrzymywał jednak, że niezależnie od wielkości twórcy nie może on przekroczyć ogólnych ram ewolucyjnego procesu dającego wyraz *Kunstwollen* epoki⁶⁹. Kategorię *Kunstwollen* zaś pojmował nie jako ponadpersonalną wolę, jak chciał Riegl, lecz jako wyraz sytuacji kulturowej danego czasu, obejmującej wszystkie zjawiska artystyczne wówczas zaistniałe⁷⁰, jako „syntezę uzyskaną począwszy od artystycznych przejawów danego okresu”⁷¹.

Treter podobnie indywidualną ekspresję i styl twórcy, nawet najbardziej wybitnego, wpisywał w nadrzędne zjawisko kulturowe, jakim była w jego rozumieniu sztuka narodowa⁷².

Zdolny artysta, geniusz-kreator [...] może robić wielkie rzeczy tylko, wybierając ścieżki całkowicie nowe i własne, jednak bez porzucania ducha narodowego. Tylko

⁵⁵ Treter 1936: 30.

⁵⁶ Treter, *Z zagadnień estetyki jako filozofii sztuki*: 117.

⁵⁷ Treter 1933a: 125–167; Nowakowska-Sito 2001: 143–155.

⁵⁸ Treter 1928: 5.

⁵⁹ Treter, „O własne oblicze sztuki polskiej”: 137.

⁶⁰ Treter 1933b: 5.

⁶¹ Małkiewicz 1986: 335; Bakoś 2013: 11–40, 125–147, 168–217.

⁶² Treter 1933a: 145; Treter 1936: 37–38.

⁶³ Treter, „Z zagadnień estetyki”: 123.

⁶⁴ Treter, „O własne oblicze”: 17; Wasilewska 2019: 37, 52.

⁶⁵ Tietze, *Method*: 454–455.

⁶⁶ Tietze, *Method*: 450; patrz także: Tietze 1924: 52; Tietze 1925b: 285–286.

⁶⁷ Tietze, *Method*: 450.

⁶⁸ Tietze 1924: 194.

⁶⁹ Tietze, *Method*: 41–42.

⁷⁰ Tietze, *Method*: 41–42.

⁷¹ Tietze, *Method*: 13.

⁷² Treter 1928: 5; Treter, „O własne oblicze”: 49.

takie dzieło może osiągnąć najwyższe szczyty, a sztuka być czysto narodową, wiecznie młodą i witalną⁷³.

W swym programowym artykule pt. *Wystawy zagraniczne a propaganda i zagadnienie sztuki narodowej* stwierdził:

Temperament plemienny przejawia się w dziele sztuki tym silniej, im bardziej jest ono zrosnięte ze światem uczuć i przeżyć twórcy. [...] Życie psychiczne tych twórców odznaczało się wyraźnym piętnem indywidualnym, choć byli oni przy tym najściślej nieraz zespoleni z duchem swego narodu i silnymi korzeniami tkwili najgłębiej w ziemi ojczystej, żyjąc zarazem mniej czy więcej świadomie – życiem duchowym, żywiąc się wyobrażeniami i ideami swojego czasu i swojego środowiska społecznego⁷⁴.

Osobowość artysty traktował więc Treter jako indywidualny filtr intelektualnych prądów i społecznych zjawisk danego czasu. Tworząc narodowy areopag artystyczny, stosował jednak subiektywne kryteria wartościowania. To kolejna zbieżność z poglądami Tietzego, który swą koncepcję systematyzacji dziejów sztuki oparł na przesłankach aksjologicznych, odbiegających zdecydowanie od metodologicznych pryncypiów Rieglowskiej frakcji Wiener Schule⁷⁵. Usankcjonował bowiem w swej teorii subiektywną ocenę walorów estetycznych, decydującą o (nie)zakwalifikowaniu analizowanego dzieła do obszaru historii sztuki.

Posłużmy się przykładem takiej psychologizującej metody interpretacyjnej przyjętej przez Tretera, opartej na osobistych preferencjach i rozpoznaniu, nieugruntowanych w badaniu szerszego kontekstu artystycznego. Studiując twórczość Dunikowskiego, krytyk wskazał unikatowe cechy jego rzeźbiarskiego dzieła na podstawie wiwiskcji *psyche* artysty. „Niebywała, w rzeźbie europejskiej tak rzadka, a w rzeźbie polskiej dotychczas nigdy niespotykana, ekspresja wyrazu; zwycięstwo ducha, idei kompozycyjnej, twórczego impulsu nad materią, nad władczą kształtowaną bryłą” – pisał, łącząc spostrzeżenia dotyczące formy z psychologiczną diagnozą⁷⁶. Wyszczególnionym cechem morfologicznym, takim jak: „syntetyczność ujęcia, szerokość traktowania formy rzeźbiarskiej, ugruntowana na świadomej symplifikacji, [...] ogromna siła charakterystyki i potęga sugestii, wyrażająca się za

pośrednictwem rozmyślnej egzageracji pewnych elementów form, nawet drogą deformacji”, przypisał konkretne walory ekspresywne – dostojeństwo, powagę oraz „dynamikę treści psychicznej i wewnętrznego gestu”⁷⁷. W psychologiczny portret Dunikowskiego zaś wpisał: „dar improwizacji, zdolność do romantycznych uniesień, z trudem tłumioną wybuchowość temperamentu, [...] umiejętność realizowania z pozoru abstrakcyjnych pomysłów”⁷⁸. Wydobywając na plan pierwszy indywidualność Dunikowskiego, tak jak ją sam postrzegał, określił zarazem artystę mianem „rasowo polskiego rzeźbiarza”⁷⁹. Przyjmując, że ekspresyjne walory rzeźby stanowią główne kryterium wartościowania, wskazał jednocześnie na konieczność przyjęcia empatycznej postawy przez interpretatora twórczości artysty:

Kto nie umie odcyfrować hieroglifów artystycznej formy, bez względu na przedmiot i temat, tj. bez względu na treść danego dzieła sztuki, kto nie umie się wsłuchać w ten język tajemny, jakim przemawia w każdym rzetelnym dziele rzeźby linia jej profilu, sylwety, sposób ujęcia, opracowania bryły i jej powierzchni, [...] ten nie zrozumie nigdy prawdziwej wartości i głębokiego uroku dzieła sztuki, zwłaszcza sztuki wielkiej, monumentalnej, z czystego ducha twórcy poczętej⁸⁰.

Dunikowski jawił się więc w ujęciu krytyka jako jednostka nadzwyczajna, a zarazem kondensująca w sobie elementy duchowości całej wspólnoty narodowej. Podobnie interpretował Treter dzieło Matejki czy Grottgera, nie widząc w tym sposobie uogólniającej dedukcji żadnej „pułapki” logicznej. Czy wpisując genialnych twórców w ramy epokowej *Kunstwollen* Tietze stosował podobną metodę?

Psychocentryzm

Tietze i Treter mieli możliwość zetknięcia się ze sobą (choć osobiste spotkanie nie zostało udokumentowane) z okazji wystaw polskiej sztuki współczesnej zorganizowanych w Wiedniu przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych w 1927 i 1928 roku,⁸¹ a także dzięki ekspozycji sztuki austriackiej, którą urządzono w 1930 roku w galerii Towarzystwa Sztuk Pięknych Zachęta w Warszawie. Wiedeńskimi prezentacjami zawiadywał Treter,

⁷³ Treter 1936: 31.

⁷⁴ Treter 1933a: 139, 140.

⁷⁵ Michalski 1987: 226.

⁷⁶ Treter 1930a: 803.

⁷⁷ Treter 1930a: 803.

⁷⁸ Treter 1930a: 803.

⁷⁹ Treter 1930a: 804.

⁸⁰ Treter 1924: 9.

⁸¹ Nowakowska-Sito 2001: 146.

Tietze zaś zamieścił w katalogu warszawskiej wystawy syntetyczny zarys powstałej po 1918 roku sztuki austriackiej⁸². W gronie nie-licznych recenzentów pokazu znalazł się Treter⁸³. Istotniejszy od faktografii jest jednak psychocentryzm, który przejawiał się zarówno w sposobie ujęcia przez Tietzego „austriackości” rodzimej sztuki, jak i w komentarzach Tretera.

Tietze przedstawił sztukę austriacką jako przejaw esencjonalnych cech charakterologicznych austriackiego narodu. Do psychologicznych wyróżników Austriaków należały według niego wytrwałość, szczerść i uprzejmość, obok sceptycyzmu i nikłej determinacji w działaniu; znamieny miał być także brak fanatyzmu i szowinizmu⁸⁴. Ta mentalna specyfika znalazła, w jego ujęciu, odzwierciedlenie w takich walorach austriackiej twórczości artystycznej, jak dobry smak i umiar, przejawiający się zarówno w nurcie realizmu, jak i dekoracyjnego koloryzmu oraz modernizmu. Wzorcowymi twórcami austriackimi byli dla Tietzego Johann Bernhard Fischer von Erlach, Moritz von Schwind i Hans Makart. Tietzemu wtórował Treter, przyjmując psycho-socjologiczną perspektywę i akcentując takie cechy gości, jak „przyszłowiowy wiedeński wdzięk, pogoda nastroju, miła niefrasobliwość, szczerca i ujmująca afirmacja życia”⁸⁵. Sam stworzył skądinąd swoisty katalog mentalnych wyróżników polskich twórców tworzących narodowy kanon⁸⁶. Do trwałych komponentów polskiej „duszy” zaliczył m.in. zintensyfikowaną wrażliwość, labilność emocjonalną, skłonność do nostalgii, poleganie na intuicji, intelektualną pasywność, powierzchowną wszechstronność, upór, brak wytrwałości i pragmatyzm⁸⁷. Te psychiczne predyspozycje skorelowały z morfologicznymi jakościami dzieł sztuki, takimi jak realizm obrazowania, wrażeniowość, brak kompozycyjnej dyscypliny, wyrazista ekspresja, heroizacja motywów i brawurowa technika malarska⁸⁸. Metoda ekstrapolacji charakterystyki indywidualnych twórców i ich estetycznych preferencji na poziom narodowej zbiorowości była więc symptomatyczna zarówno dla Tietzego, jak i dla Tretera. Żaden z nich nie dostrzegł jednak w tym zabiegu niepokojącej ambiwalencji czy wręcz niepokonywalnej aporii.

Diana Wasilewska podkreśliła w swym opracowaniu, że stosowana przez Tretera systematyzacja psychologiczna oparta była na tradycji polskiej literatury i filozofii niemieckiego psychologa Ludwiga Klagesa⁸⁹. Niemniej jednak trudno nie zauważyć, że sposób transpozycji charakterologicznej typologii na płaszczyznę sztuki, stosowany przez Tretera, zbieżny był z interpretacyjnym modelem Tietzego. Niezależnie od oceny zasadności i trafności wprowadzania psychologiczno-morfologicznych zestawień do dyskursu krytycznego należy przyznać, że pryncypia psychologicznej analizy implementował Treter konsekwentnie, choć robił to w sposób uproszczony, a niejednokrotnie autorytatywny i demagogiczny. Jego ambicja, by wypracować unaukowany model krytyki artystycznej, w którym stosowanie precyzyjnej terminologii dyscypliny poetyzujące wywody, nie została wprawdzie zrealizowana, lecz odziedziczone po neoromantykach poglądy krytyka znalazły uaktualnienie i wzmocnienie we współczesnych formułach badania sztuki: ekspresywnej teorii sztuki Hansa Tietzego i empatycznej metodologii Władysława Podlacha. Uwzględnienie tych dwóch punktów odniesienia jest moim zdaniem niezbędne do nakreślenia pełnego portretu intelektualnego jednego z głównych reprezentantów polskiej krytyki międzywojennych dekad.

Bibliografia

- Antoniewicz 1896 = Jan Bożo Antoniewicz, *Historia, Filologia i historia sztuki*, „Eos” (Lwów) 1896: 129–160
- Aurenhammer 2007 = Hans H. Aurenhammer, *Max Dvořák*, w: Ulrich Pfisterer (red.), *Klassiker der Kunstgeschichte 1: Von Winckelmann bis Warburg*, Munich 2007: 214–226
- Bakoš 2013 = Ján Bakoš, *Discourses and Strategies: The Role of the Vienna School in Shaping Central European Approaches to Art History & Related Discourses*, Frankfurt am Main 2013
- Bałus 2005 = Wojciech Bałus, *Historia sztuki wobec nauk humanistycznych*, w: *Dzieło sztuki: źródło ikonograficzne czy coś więcej?*, Marcin Fabiański (red.), Warszawa 2005
- Bałus 2019 = Wojciech Bałus, *The place of the Vienna school of art in Polish art historiography of the interwar period*, „Journal of Art Historiography” 2019: 1–15
- Bogner 1980 = Diter Bogner, *Hans Tietze und die moderne Kunst*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte” 1980: 7–15
- Bryl 2011 = Mariusz Bryl, *Jan Bożo Antoniewicz (1858–1922)*, „Rocznik Historii Sztuki” 2011: 7–19

⁸² Tietze 1930: 5–6.

⁸³ Treter 1930c: 237.

⁸⁴ Tietze 1930: 5.

⁸⁵ Treter 1930c: 238.

⁸⁶ Wasilewska 2019: 207–210.

⁸⁷ Treter, O własne oblicze: 89–95; Wasilewska 2019: 200–201, 208–210.

⁸⁸ Treter 1930a.

⁸⁹ Wasilewska 2019: 208.

- Croce 1961 = Benedetto Croce, *Zarys estetyki* (1926), Zygmunt Czerny (wstęp), Warszawa 1961
- Dilthey 1996 = Wilhelm Dilthey, *Hermeneutics and the Study of History. Selected Works*, Rudolf A. Makkreel and Frithjof Rodi (red.), Princeton, NJ, 1996
- Dvořák 1924 = Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, Johannes Wilde and Karl M. Swoboda (red.), München 1924
- Elsner 2002 = Jaś Elsner, *The Birth of Late Antiquity: Riegl and Strzygowski*, "Art History" 2002, 3: 358–379
- Ettlinger 1984 = *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode, Akten des XXV. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte*, Leopold Ettlinger, Stefan Krenn, Martina Pippal (red.), Wien 1984
- Gombrich 1954 = Erich H. Gombrich, *Hans Tietze*, "The Burlington Magazine" 1954, 618: 289–290
- Gregg 2010 = *The Affect Theory*, Melissa Gregg, Gregory J. Seigworth (red.), Durham-London 2010
- Hornung 1957 = Zbigniew Hornung, *Władysław Podlacha 1875–1951*, w: *Księga ku czci Władysława Podlacha, Rozprawy Komisji Historii Sztuki Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego*, Władysław Floryan (red.), Wrocław 1957: 7–21
- Iversen 1993 = Margaret Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge, MA 1993
- Kalinowski 1974 = Lech Kalinowski, *Max Dvořák i jego metoda badań nad sztuką*, Warszawa 1974
- Kociatkiewiczówna 1930 = Maria Kociatkiewiczówna, *O zagadnieniu sztuki narodowej w dobie współczesnej*, „Plastyka” 1930: 25–29
- Lachnit 2005 = Edwin Lachnit, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne*, Wien 2005
- Małkiewicz 1986 = Adam Małkiewicz, *Historia sztuki w Polsce a „wiedeńska szkoła historii sztuki”*, „Rocznik Historii Sztuki” 1986: 331–336
- Małkiewicz 1996 = Adam Małkiewicz, *Historia sztuki na Uniwersytecie Lwowskim, 1893–1939*, w: *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, Adam S. Labuda, Katarzyna Zawiasa-Staniszevska (red.), Poznań 1996: 66–70
- Małkiewicz 2005 = Adam Małkiewicz, *Z dziejów polskiej historii sztuki. Studia i szkice*, Kraków 2005
- Marchi 2011 = Riccardo Marchi, *Hans Tietze and art history as Geisteswissenschaft in early twentieth-century Vienna*, "Journal of Art Historiography" 2011, 5: 14–46
- Michalski 1987 = Sergiusz Michalski, *Postawy metodologiczne wiedeńskiej historii sztuki w latach dwudziestych i trzydziestych*, „Rocznik Historii Sztuki” 1987: 221–229
- Noever 2010 = *Alois Riegl Revisited: Tagungsband zum Symposium 'Alois Riegl 1905/2005'*, Peter Noever, Artur Rosenauer, Georg Vasold (red.), Vienna 2010
- Nowakowska-Sito 2001 = Katarzyna Nowakowska-Sito, *TSSPO – propaganda sztuki polskiej za granicą w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: *Sztuka i władza*, Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny, Piotr Paszkiewicz (red.), Warszawa 2001: 143–15
- Olin 1994 = Margaret Olin, *Alois Riegl: The Late Roman Empire in the Late Habsburg Empire*, w: *The Habsburg Legacy. National Identity in Historical Perspective*, Ritchie Robertson, and Edward Timms (red.), Edinburgh 1994: 107–120
- Olin 2000 = Margaret Olin, *Art History and Ideology: Alois Riegl and Josef Strzygowski*, w: *Cultural Visions: Essays in the History of Culture*, Penny Schine Gold, Benjamin C. Sax (red.), Amsterdam-Atlanta (GA) 2000: 151–162
- Piwocki 1967 = Ksawery Piwocki, *Lwowskie środowisko historyków sztuki*, „Folia Historiae Artium” 1967: 119–124
- Piwocki 1970a = Ksawery Piwocki, *Lwowskie środowisko historyków sztuki*, w: Ksawery Piwocki, *Sztuka żywa. Szkice z teorii i metodyki historii sztuki*, Wrocław 1970: 169–178
- Piwocki 1970b = Ksawery Piwocki, *Profesor Szczepny Detloff*, w: Ksawery Piwocki, *Sztuka żywa. Szkice z teorii i metodyki historii sztuki*, Wrocław 1970, 179–183
- Piwocki 1970c = Ksawery Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970
- Podlacha 1915 = Władysław Podlacha, *Niektóre zagadnienia nowoczesnej historii sztuki. Uwagi z powodu książki Die Methode der Kunstgeschichte. Ein Versuch von Dr. Hans Tietze, Leipzig 1913*, „Kwartalnik Historyczny” 1915: 208–223
- Podlacha 1925 = Władysław Podlacha, *Historia sztuki a historia kultury*, w: *Pamiętnik IV Powszechnego Zjazdu Historyków Polskich w Poznaniu*, Lwów 1925: 7–8
- Podlacha, „Historia sztuki, jej założenia i metody badawcze”, mps, Dział Rękopisów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich sygn. Rk. Akc. 65/75
- Podlacha, „Zagadnienie metody w historii sztuki”, Dział Rękopisów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygn. Akc. 64/75
- Rampley 2003 = Matthew Rampley, *Max Dvořák: Art History and the Crisis of Modernity*, "Art History" 2003: 214–237
- Schlosser 1934 = Julius von Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich*, „Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung” 1934, 2: 141–228
- Theisen 2005 = Theisen, *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven*. „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte” 2005
- Tietze 1913 = Hans Tietze, *Methode der Kunstgeschichte: ein Versuch*, Leipzig 1913
- Tietze 1924 = Hans Tietze, *Geisteswissenschaftliche Kunstgeschichte*, in: *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, Johannes Jahn (red.) Leipzig 1924: 183–198

- Tietze 1925a = Hans Tietze, *Verlebendigung der Kunstgeschichte*, w: *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte*, Wien 1925: 47–54
- Tietze 1925b = Hans Tietze, *Die soziale Funktion der Kunst*, „Jahrbuch für Soziologie” 1925: 280–295
- Tietze 1930 = Hans Tietze, *Wstęp*, w: *Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych nr 54*, Warszawa 1930: 5–6
- Treter 1924 = Mieczysław Treter, *Xawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb*, Lwów 1924
- Treter 1928 = Mieczysław Treter, *Polska sztuka dekoracyjna. Z powodu książki Jerzego Warchałowskiego*, „Warszawianka” 1928, 98: 5
- Treter 1930a = Mieczysław Treter, *Kronika artystyczna*, „Sztuki Piękne” 1930: 380
- Treter 1930b = Mieczysław Treter, *Rozwój sztuki polskiej 1863–1930*, Warszawa 1930
- Treter 1930c = *Warszawa. Wystawa współczesnej sztuki austriackiej (Mieczysław Treter)*, „Sztuki Piękne” 1930: 237
- Treter 1933a = Mieczysław Treter, *Wystawy zagraniczne a propaganda i zagadnienie sztuki narodowej*, „Sztuki Piękne” 1933: 125–167
- Treter 1933b = Mieczysław Treter, *Sztuka związana z życiem (Na marginesie wystawy sztuki sowieckiej w Instytucie Propagandy Sztuki)*, „Gazeta Polska” 1933: 5
- Treter 1936 = Mieczysław Treter, „*La pittura polacca contemporanea*”, „Polonia-Italia” 1936, 4: 30
- Treter, „*O własne oblicze sztuki polskiej*”, mps Zbiory Specjalne, Instytut Sztuki PAN, nr inw. 673
- Treter, *Z zagadnień estetyki jako filozofii sztuki*, mpis, Zbiory Specjalne, Instytut Sztuki PAN, nr inw. 1510/A
- Vasold 2004 = Georg Vasold, *Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte: Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten*, Freiburg 2004
- Wasilewska 2019 = Diana Wasilewska, *Mieczysław Treter. Estetyk, krytyk sztuki oraz „szara eminencja” międzywojennego życia artystycznego w Polsce*, Kraków 2019
- Wood 2003 = *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s*, Christopher S. Wood (red.), New York 2003
- Woodfield 2001 = *Framing Formalism: Riegl's Work. Critical Voices in Art, Theory and Criticism*, Richard Woodfield (red.), Amsterdam 2001
- Zlat 2012 = Mieczysław Zlat, *Władysław Podlacha*, „Rocznik Historii Sztuki” 2012: 21–37

Summary

Empathic art history and affective art criticism: Hans Tietze, Władysław Podlacha and Mieczysław Treter

The impact of the Wiener Schule der Kunstgeschichte on academic and intellectual milieus in Central European countries in the 1920s and 1930s is indisputable, largely owing to research initiated by Ján Bakoš in the early 1990s. The heirs to the heterogeneous art theory and diverse methodological models of the Vienna School included art historians of several nationalities, until recently subjects of the Habsburgs, who faced a task of developing methods relevant to the exploration of the history of their native art in the newly (re)constituted states of Central Europe. They combined and synthesised selected components from the doctrines of Franz Wickhoff, Alois Riegl, Max Dvořák and Julius von Schlosser, while in some cases drawing upon the theories of Josef Strzygowski, thus creating synthetic methodological syntheses enriched with their own unique research perspectives. It was, however, Riegl's model of 'genetic formalism' that influenced national historiographies in Central Europe the most, since this allowed for the incorporation of peripheral areas of the continent into the Western cultural discourse, at the same time respecting their own particular characteristics.

Although the literature examining the cultural specificity of Central Europe has flourished in recent years, the question of assimilating the concepts developed by the Vienna School in intellectual and artistic circles outside academia remains open. The issue of the trajectories which the ideas of Viennese art historians followed in order to spread to the curatorial strategies and discourses of art critics active in countries striving to establish their position on the geopolitical and geo-cultural map of post-First World War Europe also requires further exploration. This article focuses on the problem of disseminating the theoretical models applied by the Wiener Schule among Polish advocates of the national paradigm in art. The study sheds light on the stance of Mieczysław Treter, one of the most prominent figures in the intellectual and artistic milieu, who helped to lay the foundations of official cultural policy in the Second Polish Republic. I argue that one of the most important influences on Treter's attitude as an art critic was the model of elucidation of art propounded by Hans Tietze (*Methode der Kunstgeschichte: ein Versuch*, 1913), a significant, albeit nowadays quite neglected, exponent of the Vienna School.