

ADAM S. LABUDA

## KOLONIZACJA WSCHODNIA I SZTUKA GOTYCKA. POJĘCIA I RZECZYWISTOŚĆ

Problematyka zawarta w tytule tego artykułu wielu historykom sztuki wydać się może anachroniczna. Któż bowiem chciałby podejmować dyskusję z Dagobertem Freyem lub Wilhelmem Pinderem, na wysokim poziomie uogólnienia, na temat sztuki wyznaczonej za pomocą kategorii narodowej lub narodowo-państwowej? Wychodzimy raczej z założenia, że stanowiska reprezentowane przez tych badaczy zostały porzucone, że historia sztuki udała się w innym kierunku i w związku z tym sprawę należy traktować jako zamknięty rozdział dziejów dyscypliny.

Mam jednak nadzieję, że wystąpienie moje będzie czymś więcej aniżeli mową z okazji ekshumacji lub spóźnionego pogrzebu. Zauważmy najpierw, że ten nie wolny od dramatycznych momentów rozdział dziejów naszej dyscypliny, jakimi są niemiecka „Ostforschung” w dziedzinie historii sztuki i jej słowiańskie odpowiedniki, nie został jeszcze napisany<sup>1</sup>. Moim zadaniem jest jednak przedstawienie metodologicznych i historiozoficznych założeń literatury naukowej, poświęconej Europie Środkowej, przede wszystkim w takim kształcie, jaki przybrały w niemieckich historyczno-artystycznych „badaniach nad Wschodem” w drugiej połowie XIX i pierwszej połowie XX wieku. Wydaje mi się, że ta „przeszłość” naszej dyscypliny żyje w takiej czy innej postaci nadal, co więcej, jej ważny aspekt, a mianowicie problematyka sztuki narodowo-państwowej i związane z nią zagadnienie historyczno-artystycznej syntezy zyskują niebawem na aktualności.

<sup>1</sup> Tekst niniejszy był wygłoszony na XXVIII Międzynarodowym Kongresie Historii Sztuki, który odbył się w Berlinie w dniach 15 – 20 lipca 1992r. W partii dotyczącej metodologicznych i historiozoficznych koncepcji historyczno-artystycznej „Ostforschung” nawiązuje on do obszerniejszego artykułu pt. „...eine von sinnvollen Zweckgefühlen erfüllte, herbe und großartige Kolonialkunst...” *Zum kunsthistorischen Diskurs über Ostmitteleuropa*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” ( w druku).

Na temat „badań nad Wschodem” („Ostforschung”) w historii sztuki por. M. Kutzner, *Sztuka a kolonizacja niemiecka na wschód od Odry*, w: J. Strzelczyk (red.), *Niemcy-Polska w średniowieczu*, Poznań 1986, s. 336 n. W tym kontekście istotny jest również artykuł: P. Skubiszewski, *Polska sztuka średniowieczna czy sztuka średniowieczna w Polsce*, „Kwartalnik Historyczny” 1980, 86, s. 891 (wersja niemiecka: *Polnische mittelalterliche Kunst oder mittelalterliche Kunst in Polen?*, „Jahrbuch für Geschichte”, Bd. 23, Berlin 1981, s. 9 nn.). Miejsce szczególnie zajmuje tu książka P. Francastela, *L'histoire de l'art, instrument de la propagande germanique*, Paris 1945 (przedruk jako: *Frontières du gothique*, Paris-La Haye 1970), w której podjęty jest również problem kolonizacji wschodniej.

Kolonizacja wschodnia, historycznie biorąc, była, poczynając od XII wieku, procesem przemieszczania ludności z Zachodu, głównie niemieckiej, na tereny wschodniej Europy Środkowej, które w związku z tym stały się widownią znaczących przemian gospodarczych, społecznych, kulturowych i cywilizacyjnych<sup>2</sup>. Jeszcze przed trzydziestu laty wyobrażenia o kolonizacji tkwiły w stereotypach, uformowanych w epoce romantyzmu przez nacjonalizm i polityczne stosunki XIX wieku. Kolonizacja wschodnia i badania nad nią były narzędziem bieżącej polityki i punktem wyjścia kształtowania się narodowo-politycznych stereotypów, po prostu — ideologią. Historycznie odległy, zróżnicowany co do czasu i przestrzeni, złożony i niejednoznaczny proces sprowadzony został do schematu dwuwartościowego, tj. czarno-białego antagonizmu dwóch niezmiennych wartości<sup>3</sup>. Strona niemiecka wychodziła z założenia o istnieniu zachodnio-wschodniej różnicy kulturowej („Kulturgefälle”). Kolonizację postrzegano jako wielkie dzieło kulturowe narodu niemieckiego. Dopiero koloniści, ustylizowani na „Kulturträger”-ów, uczynili z wschodniej części Europy Środkowej, dotąd rzekomo politycznego i kulturowego pustkowia, obszar geograficzno-historyczny o własnym obliczu. Historycy dla opisu tego stanu rzeczy posługiwali się przeciwstawnymi obrazami: woli ładu i cywilizacji, świadomych swego przewodnictwa podmiotów z jednej i amorficznej, pozbawionej historii masy z drugiej strony. Kolonizacja wschodnia pojmowana była jako spontaniczny ruch ludu, pchniętego przez swe wewnętrzne siły ku swemu przeznaczeniu, jakim był „niemiecki Wschód”. W literaturze naukowej powracają wciąż metafory „Treiben”, „Strömen”, „Fließen”, które interpretowały kolonizację jako proces organiczny i nieuchronny<sup>4</sup>.

W historiografii słowiańskiej próbowano kolonizację zdezwauować, ukazać jako akt agresji, wywołujący naturalny odruch obrony. Dla Polaków, na przykład, koloniści byli nosicielami ekspansywnych dążeń Cesarstwa („Drang nach Osten”). „Przy takim ujęciu

<sup>2</sup> W związku z kolonizacją wschodnią należy na pierwszym miejscu wymienić dzieło zbiorowe, wydane przez W. Schlesingera, *Die deutsche Ostsiedlung des Mittelalters als Problem der europäischen Geschichte. Reichenau Vorträge 1970-1972*, Sigmaringen 1975 (Vorträge und Forschungen, Bd. XVIII). Por. ponadto: K. Kaczmarczyk, *Kolonizacja niemiecka na wschód od Odry*, Poznań 1945; W. Kuhn, *Vergleichende Untersuchungen zur mittelalterlichen Ostsiedlung*, Köln 1973; B. Zientara, *Źródła i geneza „prawa niemieckiego” (ius Teutonicum) na tle ruchu osadniczego w Europie zachodniej i środkowej w XI – XII w.*, „Przegląd Historyczny” 1978, 69, s. 47 nn.; K. Zernack, *Der hochmittelalterliche Landesausbau als Problem der Entwicklung Ostmitteleuropas*, w: tenże, *Preußen-Deutschland-Polen. Aufsätze zur Geschichte der deutsch-polnischen Beziehungen*, Berlin 1991, s. 185 nn. (po raz pierwszy opublikowane w 1980); H. Boockmann, *Die mittelalterliche deutsche Ostsiedlung. Zum Stand ihrer Erforschung und zu ihrem Platz im allgemeinen Geschichtsbewußtsein*, w: H. Boockmann i. in. (red.), *Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Karl Friedrich Erdmann*, Neumster 1980, s. 131 nn.; Ch. Higounet, *Die deutsche Ostsiedlung im Mittelalter*, Berlin 1986; J. M. Piskorski, *Kolonizacja wiejska Pomorza Zachodniego w XIII i w początkach XIV wieku na tle prądów osadniczych w średniowiecznej Europie*, Poznań 1990, s. 3 nn.

<sup>3</sup> Na temat historiografii wcześniejszej por. W. Wippermann, *Der „Deutsche Drang nach Osten”. Ideologie und Wirklichkeit eines politischen Schlagwortes*, Darmstadt 1981; W. Schlesinger, *Zur Problematik der Erforschung der deutschen Ostsiedlung*, w: *Die deutsche Ostsiedlung*, op. cit., s. 11 nn.; F. Graus, *Die Problematik der deutschen Ostsiedlung aus tschechischer Sicht*, w: *Die deutsche Ostsiedlung*, op. cit.

<sup>4</sup> Por. W. Wippermann, op. cit., s. 95 nn.; H. Boockmann, op. cit., s. 134; R. Chickering, *We Men Who Feel Most German. A Cultural Study of the Pan-German League 1886 – 1914*, Boston 1984, s. 81 nn.

naprzeciw siebie stawały nie tyle narody (przypadek Czech!), ile polityczne siły albo zgola mniej lub bardziej zorganizowane państwa”<sup>5</sup>.

Co działo się na terenie historii sztuki? W wyniku intensywnych badań, podjętych już w XIX wieku, i wielu szczegółowych obserwacji, dla których metodologiczną ramę stanowiła historia stylu z jej zainteresowaniem zagadnieniami tzw. wpływów artystycznych, sztuka Wschodu powiązana została z sztuką Zachodu, a zwłaszcza sztuką obszaru niemieckiego. Odpowiedź na pytanie o mechanizm tego związku była oczywista i tkwiła w pojęciu kolonizacji<sup>6</sup>. Właśnie kolonizacja nadawała artystycznemu dziedzictwu Europy Środkowowschodniej narodowe, tj. niemieckie nacechowanie. Historycy sztuki przejęli przy tym dwa obowiązujące w nauce historycznej i istotne dla samowiedzy narodowej aksjomaty: po pierwsze, istnieje pełna ciągłość między nowoczesnym i średniowiecznym narodem, która zachowuje ważność gdziekolwiek pojawiłby się choćby jeden przedstawiciel danego narodu; po wtóre, właściwości narodowe są niezmienną, absolutnie jednorazową substancją, która ugruntowana jest w biologiczno-rasowym wyposażeniu danej grupy ludzi i ponadto znajduje swój wyraz w szczególnych formach kultury, zachowania i języka<sup>7</sup>. W konsekwencji „narodowe” przyporządkowanie dzieła sztuki musiało zająć kluczowe miejsce w praktyce interpretacyjnej historyka sztuki. Jak silnie czynność ta zdeterminowana była przez wyżej przywołane aksjomaty,

<sup>5</sup> F. Graus, op. cit., 40; G. Labuda, *A Historiographic Analysis of German Drang nach Osten*, „Polish Western Affairs” 1964, 5, 2, s. 221 nn.; J. Krasuski (red.), *Stosunki polsko-niemieckie w historiografii*, Cz. I: *Studia z dziejów historiografii polskiej i niemieckiej*, Poznań 1974; W. Wippermann, op. cit., s. 47 nn.

<sup>6</sup> Wiele dowodów na to twierdzenie można odnaleźć w odpowiedniej literaturze. Jako pierwszy, wczesny przykład por. F. Kugler, *Pommersche Kunstgeschichte*, Stettin 1840, „Baltische Studien” 8. Bd., 1, s. XII n. Prawdziwą sankcję uzyskał ten sposób widzenia rzeczy w monumentalnej, do dziś cytowanej i wciąż cenionej *Geschichte der deutschen Kunst* (I–IV, Berlin-Leipzig 1919–1921–1925–1934) Georga Dehio. W tym samym czasie i później był on reprezentowany przez całą plejadę badaczy i w odniesieniu do wszystkich gatunków artystycznych oraz obszaru historycznego między Lubeką, Szczecinem i Rygą, między Zgorzelcem, Czechami i Siedmiogrodem: H. Bachmann, E. Behrens, K. H. Clasen, W. Drost, H. Ehrenberg, D. Frey, A. Grisebach, N. von Holst, O. Kletzl, W. Neumann, J. Neuwirth, W. Pinder, V. Roth, B. Schmid, A. Stange, C. Steinbrecht, H. Tintelnot, A. Ulbrich, H. Weigert. Por. także Kutzner (przyp. 1) i Skubiszewski (przyp. 1).

<sup>7</sup> Ostatnio por. B. Giesen (red.), *Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1991, zaś w odniesieniu do średniowiecza: F. Graus, *Die Nationenbildung der Westslawen im Mittelalter*, Sigmaringen 1980; B. Zientara, *Świt narodów europejskich. Powstanie świadomości narodowej na obszarze Europy pokarolińskiej*, Warszawa 1985; C. Brühl, *Deutschland-Frankreich. Die Geburt zweier Völker*, Köln-Wien 1991

Do najważniejszych głosów w historii sztuki przed II wojną światową na temat tej problematyki zaliczyć należy artykuł D. Freya, *Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” 1938, 16, s. 1 nn. Por. także W. Pinder, *Vom Wesen und Werden deutscher Formen. Geschichtliche Betrachtungen*, Bd I: *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit*, Leipzig 1935; Band II: *Die Kunst der ersten Bürgerzeit*, Leipzig 1937; Bd. III: *Die deutsche Kunst der Dürerzeit*, Leipzig 1940, Bd. IV: *Die Kunst der Fürstenzeit*, Köln 1951; K. M. Swoboda, *Kunst und Nation*, „Nation und Staat” 1936, 9, s. 439 nn. W sprawie krytycznej oceny tego kierunku badawczego por. ostatnio L. O. Larsson, *Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreissiger Jahre*, w: L. Dittmann (red.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*, Stuttgart 1985, s. 169 nn. Por. także R. Hausserr, *Kunstgeographie — Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten*, „Rheinische Vierteljahresblätter” 1970, 34, s. 158 nn. i G. Pochat, *Images in Kunst und Kunstkritik. Imagologie und Kunstgeschichte*, w: H. Dyserinck, K. U. Syndram (red.), *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bonn 1988, s. 187 nn.

pokazuje przykład polskich i niemieckich badań nad Witem Stwoszem. Wydaje się, że mamy tu do czynienia z rodzajem współzawodnictwa, w którym każda ze stron dąży do określenia cech sztuki rzeźbiarza we wzajemnie wykluczających się terminach. Próbowano więc zanegować niemieckie i dowieść polskiego pochodzenia artysty (co jednak poważna opinia naukowa polska stanowczo odrzucała) albo przynajmniej to pierwsze złagodzić przez wskazanie na pochodzenie szwajcarskie lub wynalezienie śląskich przodków rzeźbiarza; izolowano niemiecką część zleceniodawców ołtarza Mariackiego w Krakowie (jako przedstawicieli tzw. niemieckiej kolonii w stolicy Królestwa) z wielonarodowej społeczności miasta; podnoszono „obcość” w Polsce „niemieckiego” poczucia formy, które nieśmiała miała sztuka Wita Stwosza, albo usiłowano osłabić jej działanie poprzez wykazanie wpływu „polskiej” kultury na artystę<sup>8</sup>.

Choć narodowo-państwowe pojęcia wywarły wielki wpływ na naukową dyskusję wokół niemieckiego i słowiańskiego Wschodu, to nie otworzyły one bynajmniej drogi do zgłębienia istoty rozwoju artystycznego tego regionu. Stało się to dopiero za sprawą pojęcia kolonizacji. Historyczny fenomen kolonizacji był nie tylko podstawą orzeczenia, że sztuka tych terenów jest niemiecka, ale także wyjaśniał jej kształt i prawa rozwoju. Należy przy tym zauważyć, że „kolonizacja” bądź „kolonizacja wschodnia” ujmowana była w literaturze naukowej jako wielkość nieomal abstrakcyjna i jednocześnie ponadhistoryczna, zabarwiona tonem kolektywistycznym i emocjonalno-ekspresjonistycznym, makrohistorycznym i psychologiczno-narodowym zarazem. W zgodzie z ówczesną nauką historyczną kolonizacja jawiła się jak jakieś zadanie lub zgoła przeznaczenie wielkich mas ludzi, była ideą i specyficznym poczuciem życia, celowym, przenikniętym organicznym rytmem rozwoju procesem. Pojęcie kolonizacji otrzymało w historiografii artystycznej status słowa-kłucza, ostatecznej rzeczywistości historycznej, która sprawiała wszystko i poruszała wszystkim, a więc i mogła wszystko wyjaśnić, niejako ponad rozmaitością i heterogenicznością faktów, przez samych historyków sztuki obserwowanych. Trudno w tym miejscu pokusić się o wyczerpującą charakterystykę procedur stosowanych w historii sztuki, by owe wyobrażenia o właściwym epoce kolonizacji świecie życia powiązać ze światem sztuki. Trzeba ograniczyć się do trzech przykładów<sup>9</sup>. (1) Przyjmowano, że rozwój artystyczny tych terenów przebiegał stabilnym rytmem, linią wznoszącą się zgodnie z biologicznym modelem rozwoju. Ten bieg rzeczy miał odpowiadać coraz silniejszemu wrastaniu kolejnych generacji osadników w zasiedlone przez nich tereny (Clasen, Tintelnot)<sup>10</sup>. (2) Wskazywano na bogactwo formy dzieł „sztuki kolonialnej”. Znamienne jest przy tym, że często wygląd konkretnego, pojedynczego dzieła, tłumaczony był poprzez procesy makrohistoryczne, tj. fenomen kolonizacji w ogóle i związane z nim zróżnicowane pochodzenie przybyszy<sup>11</sup>. (3) Formalny wygląd dzieła

<sup>8</sup> W sprawie Stwosza por. Labuda (przyp. 1).

<sup>9</sup> Pojęcie sztuki kolonialnej zasługuje na odrębne studium. W sprawie definicji por. N. von Holst, *Kunst des Baltenlandes — deutsche Kolonialkunst*, „Der Deutsche im Osten” 1938/39, I, H. 3, s. 20 nn.; tenże, *Die deutsche Kunst des Baltenlandes im Lichte neuer Forschung*, München 1942, s. 25. Por. też M. Kutzner, op. cit., s. 345 n.

<sup>10</sup> K. H. Clasen, *Die mittelalterliche Kunst im Gebiete des Deutschordensstaates Preußen*, Bd. I: *Die Burghauten*, Königsberg i. Pr. 1927; H. Tintelnot, *Die mittelalterliche Baukunst Schlesiens*, Kitzingen 1951.

<sup>11</sup> Przykładem mogą być dyptyk Winterfeldów i ołtarz złotników z Kościoła Mariackiego w Gdańsku. Por. G. Brutzer, *Mittelalterliche Malerei im Ordenlande Preußen*: T. I: *Westpreußen*, Danzig (1936).

sztuki traktowany był jako dokument określonych postaw i stanów ducha, które charakteryzować miały osadników. Wątek twardych, surowych, wymagających wyrzeczeń i trzeźwej oceny rzeczy warunków życia, które odbijają się „in einer von sinnvollenn Zweckgefühlen erfüllten, herben und großartigen Kolonialkunst” (Pinder)<sup>12</sup>, przewija się przez całą literaturę naukową. Jako przykład przytoczyć można interpretacje ołtarza grudiądzkiego: surowe, geometryczne, niemal klasyczne zasady kompozycji i jego kwatery miały być manifestacją rzeczowego, racjonalnego charakteru kolonizatorów<sup>13</sup>.

Osobno należy wspomnieć o próbach określenia specyfiki sztuki Europy Środkowo-wschodniej nie tyle w zwierciadle przejściowego procesu zasiedlania odległych terenów, ile w perspektywie pełnego zakorzenienia przybyszów, którego wynikiem miał być następnie niezmienny narodo-plemienny charakter tych ludzi. Artykuł Freya *Schlesiens Künstlerisches Antlitz* stanowi ważny, może najważniejszy przyczynek do interesującego nas zagadnienia<sup>14</sup>. Frey wskazuje na przełomy XIV i XV oraz XVII i XVIII wieku: styl miękki schyłkowego gotyku oraz dojrzały i późny i barok jako obszary czasowe, w których doszło do manifestacji śląskiego poczucia formy. Ustalenie to jest wynikiem metodycznie złożonej analizy całokształtu śląskiej tradycji artystycznej. Przykłady architektury, rzeźby i malarstwa poddane są próbie kontrastowych porównań, z których wyłaniają się grupy dzieł odznaczających się stałymi cechami formy i wyrazu, u których podstaw tkwi wizja świata śląskiego plemienia, przypominająca wywodzące się z filozofii życia ujęcie etosu kolonizacyjnego: „gegenwartsnahes Wirklichkeitsgefühl, nüchterne Sachlichkeit, ein harter, zielstrebig, unbeugsamer Wille...” albo „gefühlsorientierte Frömmigkeit”<sup>15</sup>.

W tym samym czasie również po stronie słowiańskiej, w Polsce był to — na przykład — Michał Walicki, podejmowane były próby ukazania nieniemieckich, narodowych lub ogólnosłowiańskich aspektów sztuk wizualnych<sup>16</sup>. Należy też zauważyć, że polscy historycy okresu przedwojennego sięgali do pojęcia sztuki kolonialnej jako pozytywnego modelu wyjaśniającego<sup>17</sup>.

Spróbujmy określić podstawowe historiozoficzne założenia omówionej wyżej literatury. Bieg dziejowych zdarzeń tworzy tu quasi-świętą historię. Pierwsza przyczyna,

s. 67 nn., 82, 98; A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, III: *Norddeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450*, Berlin 1938, s. 231 nn.

<sup>12</sup> W. Pjnder, op. cit., Bd II, s. 139.

<sup>13</sup> Por. np. W. Drost, *Baukunst und bildende Kunst in Danzig Westpreußen. Ein deutsches Kulturland*, Danzig 1940, s. 64; tenże, *Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock*, Berlin 1938, s. 23 nn.; G. Brutzer, op. cit., s. 51 nn.

<sup>14</sup> D. Frey, *Schlesiens Künstlerisches Antlitz*, „Die Hohe Strasse” 1938, 1, s. 12 nn.

<sup>15</sup> D. Frey, op. cit., s. 44

<sup>16</sup> M. Walicki, *Z badań nad problemem narodości i rozwojem indywidualizmu w polskim malarstwie gotyckim*, „Życie Sztuki”, 1934, 1, s. 67 nn.; tenże, *Malarstwo polskie XV wieku*, Warszawa 1938. Por. też J. Starzyński, *Tryptyk późno-gotycki w Cegłowie. Przyczynek do dziejów sztuki cechowej w Polsce na przełomie XV i XVI w.*, „Przegląd Historii Sztuki” 1929, s. 76 n.

Dla charakterystyki pojęcia formy słowiańskiej istotne są sformułowania W. Worringer, *Die Anfänge der Tafelmalerei*, Leipzig 1924, s. 46 nn.

<sup>17</sup> Np. G. Chmarzyński, *Sztuka pomorska*, w: *Słownik Geograficzny Państwa Polskiego i Ziem historycznie z Polską związanych* S. Arnold (red.), t. I, Warszawa 1937, s. 353 nn. oraz tenże, *Zagadnienie nacjonalizmu w średniowiecznej sztuce Torunia*, „Mestwin” 1933, 8, nr 1, s. 2.

czyli „kolonizacja wschodnia”, pozostaje obecna we wszystkich następnych wydarzeniach i działaniach; cel, czyli metahistoryczna tożsamość narodowa rzutowana jest wstecz na cały ciąg historyczny aż po samo źródło. Dzieła i procesy artystyczne z jednej strony przedstawiają tu same siebie, z drugiej — są świadkiem biegu historii ogólnej. W tej ostatniej roli są one albo wyrazem tej samej wizji świata, która powraca pod różnymi, uwarunkowanymi czasem, artystycznymi postaciami, albo odbiciem prawdziwych podmuchów historii, jakichś porywających całe społeczności zamiarów. Wszystko jest tu wzniosłe i monumentalne: naród, plemię, kolonizator, ich etos i charakter w ogóle, trud, walka, uczucia etc. Jak ogólnohistoryczne procesy stają się abstrakcją albo organiczną wielkością, jak siły sprawcze ujmowane są w pojęciach „Schicksal” lub „Volk”, tak historyk sztuki z przekazanego przez przeszłość artystycznego przedmiotu czyni monument, pomnik, z którego wprost odczytuje działanie owych sił sprawczych.

Historia sztuki tkwi w okowach wspomnianego filozoficzno-historycznego schematu. Można by powiedzieć, nie bez racji, że jest ona „ofiara” historii, pewnego typu myślenia historycznego. Ale z własnej woli niejako: historia sztuki otrzymuje właśnie z tej strony wiatr w żagiel, właśnie jako historia sztuki podnosi tę wizję historii na jeszcze wyższy poziom; uwiarytelniając tę ostatnią w świecie ducha, nobilituje zarazem siebie. Należy przy tym odnotować jeszcze jedną ważną rzecz: w swoim własnym kręgu ta historia sztuki wyróżnia się tym, że wchodzi w bezpośredni kontakt z historią prawdziwie ogólną, tj. z wielkimi, wszechogarniającymi procesami tworzenia się państw i narodów. Szerszą płaszczyznę odniesienia dla powyższej relacji tworzy zagadnienie związku sztuki ze światem wobec niej zewnętrznym: może to być sprawa relacji obrazu i słowa, formy i światopoglądu, sztuk wizualnych i ich zadań religijnych lub propagandowo-państwowych. W perspektywie paradygmatu narodowo-państwowego wspomniane obszary styku sztuki ze światem zewnętrznym mogły być traktowane jako zaledwie fragmenty, jako budulec wielkiego gmachu historii sztuki narodowo-państwowej, ponieważ to ta ostatnia zgłębiała prawdziwy podmiot, wszechogarniającą substancję dziejów. Oznaczało to, że narodowo-państwowa historia sztuki uwzględniała całość procesu historyczno-artystycznego, że synteza czy w ogóle dyskurs syntetyczny musiały stać się jej ambicją i zadaniem.

Dążenie do uchwycenia całości, do syntezy, które charakteryzowało „narodowo-państwową” historię sztuki, wiązało ją bezpośrednio z jej własnym światem życia. Jak wiadomo, badania nad wschodnią częścią Europy Środkowej rozwijały się w warunkach napięć, których źródłem były znamienne dla ery nowoczesnej procesy samookreślenia i wzajemnego odgraniczania się państw narodowych<sup>18</sup>. W tym stanie rzeczy synteza narodowo-państwowa miała wysoką legitymację społeczną i polityczno-naukową. Zawartość owej syntezy mogła szybko przenikać do szerokich kręgów opinii publicznej jako tworzywo wychowawcze, z kolei presja oczekiwań polityczno-wychowawczych wywierać mogła na nią wpływ negatywny. Dzieje badań nad Europą Środkowo-wschodnią odzwierciedlają te dylematy szczególnie dobitnie.

Podniesionemu do metodologicznej zasady pogładowi o doskonałej odrębności narodowo-państwowych podmiotów towarzyszyło zawsze, z czasem coraz silniej mani-

<sup>18</sup> Por. ważną książkę M. Burleigha, *Germany Turns Eastwards. A Study of „Ostforschung” in the Third Reich*, Cambridge 1988.

festowane, przekonanie o wyższości strony niemieckiej i niższości słowiańskiej. W latach 1933 – 1945 tak zorientowane badania wkroczyły w Niemczech w fazę krytyczną, aby podczas II wojny światowej zejść na pozycje propagandy. Przeświadczenie o kulturowej wyższości Niemców zostało potraktowane przez nich jako uzasadnienie dla polityczno-militarnej agresji; niektórzy niemieccy historycy sztuki w akcję tę wplątali własną dyscyplinę. Po stronie słowiańskiej inaczej: idea narodowo-państwowa stała się narzędziem autoafirmacji i obrony. Powyższe okoliczności mogły tylko sprzyjać umocnieniu przekonania, żywionego przez obie strony sporu, o całkowitej odrębności i niezmienności narodowych podmiotów, które albo wykluczają się nawzajem albo komunikują się ze sobą przez wzajemną negację.

Wyzwolicielski rok 1945 w tej ograniczającej metodologii nic nie zmienił. W niemieckiej historii sztuki idea narodowo-państwowa popadła wtedy w taką niesławę, że problematyka Wschodu została na dziesięciolecia w jej obrębie stłumiona, co oznaczało jednak trwanie wcześniej ukształtowanych poglądów. Po stronie przeciwnej, rok 1945 i jego konsekwencje stworzyły możliwości — Polska jest tu dobrym przykładem — intensywne i bardzo owocne badań nad obszarami styku Niemców i Słowian. Zarazem jednak ów rok zdawał się potwierdzać, jakby w wyniku kompromitacji agresji, słuszność absolutyzującej argumentacji narodowej.

Należy jednak podkreślić, że wraz z upływem czasu, zwłaszcza w ostatnim ćwierćwieczu, wyżej wymienione założenia traciły stopniowo na ostrości i znaczeniu. W zgodzie z tendencjami nauki o sztuce w ogóle dokonały się tu przesunięcia zainteresowań, dyskretne i owocne, które wyzwały badania naukowe ze schematów jednowartościowych i antagonistycznych, wręcz zachęcały do odsłaniania złożoności zjawisk artystycznych i ich historycznych uwarunkowań. Prowadzona od lat sześćdziesiątych krytyka kategorii krajobrazu artystycznego (*Kunstlandschaft*) przyczyniła się również do podważenia paradygmatu narodowo-państwowego. Obok wewnątrzdiscyplinarnych przesunięć zainteresowań ważną rolę spełniły również inne czynniki: rosnące poczucie międzynarodowej stabilizacji, podkreślanie potrzeby międzynarodowej współpracy w świecie, którego konstrukcję bardziej określało istnienie dwóch bloków politycznych, aniżeli wielości podmiotów państwowo-narodowych.

Wolno jednak powątpiewać, czy dokonała się pełna i wszechstronna rewizja wspomnianego paradygmatu. Jego dotychczasowa krytyka miała cechy fragmentaryczności, była ironizowaniem jego wynaturzeń, ale nie prowadziła do jego wyeliminowania. W rezultacie nasze badania, choć owocne i odkrywcze, tkwią w cieniu owego paradygmatu, bo omawiane w nich zjawiska wciąż podlegają prostodusznej klasyfikacji narodowo-państwowej, o ile nie rozmywają się we wszechobecnym na niektórych obszarach mediewistyki, a w istocie niesprecyzowanym pojęciu międzynarodowości. Owszem, owo pojęcie narodowo-państwowe zawiera teraz więcej ingrediencji: forma, typ, funkcja, ikonografia, sytuacja zamówienia, nie poprzestaje się na owych sławnych „Formkonstante”, ale jest to tylko zmiana ilościowa, nie jakościowa. Historia sztuki nie postawiła krytycznie pytania o to, co mianowicie naród-państwo mogłyby mieć wspólne ze sztukami wizualnymi w owym czasie.

Pozostawiając ów paradygmat bez refleksji, w rzekomo neutralno-klasyfikacyjnej postaci, zachowała nauka o sztuce jego cały potencjał rzeczowo-metodologiczny oraz jego pretensję do ogarniania całości. Oprócz wynikającego z tej sytuacji deficytu po-

znawczego, należy dostrzec jej wymiar naukowo-polityczny: domena syntezy i całości, jak już sugerowaliśmy, jest miejscem styku historii sztuki z jej światem życia. Otóż ten ostatni zmienił się i zmienia na naszych oczach. Zniknęły dwa polityczne bloki, ale pozostały i powstają nowe jednostki narodowo-państwowe i one właśnie określają bieg spraw aktualnych. Owe jednostki zadają pytanie o swoją tożsamość, w poczuciu na nowo odzyskanej wartości, któremu towarzyszy niekiedy poczucie zagrożenia. Wydaje się, że przed naukami humanistycznymi stają stare-nowe zadania. Powrót do tradycyjnej, absolutyzującej moment narodowy argumentacji nie jest wykluczony, ale też nie nieunikniony.

W tej nowej konstelacji warto pamiętać o przed- i powojennej lekcji badań nad Europą Środkowo-Wschodnią. Pierwsza lekcja jest natury ogólnej: historyk, zmierzający poprzez swe badania do odślonienia inności przeszłości, powinien zachować krytyczny dystans w stosunku do aktualnych hierarchii wartości, niezależnie od tego czy są one „słuszne”, czy „niesłuszne”. Oznacza to wszakże, iż musi on im poświęcać krytyczną refleksję.

Druga lekcja dotyczy problematyki narodowo-państwowej. Należy dostrzec w niej ponownie część rzeczywistości europejskich dziejów sztuki. W perspektywie międzynarodowej, szczególnie istotnej dla tej problematyki, państwa i narody trzeba wyzwolić z zasadniczego antagonistycznego ząbienia. W biegu historycznych zdarzeń są one wielkościami, które komunikując się przez afirmację bądź negację albo otwierając bądź zamykając się na siebie, definiują się wciąż na nowo. Nie da się ich traktować jako niezmiennych substancji.

Sformułowana powyżej teza-założenie określa miejsce problematyki państwowo-narodowej w obrębie syntezy historyczno-artystycznej. Docieramy w ten sposób do lekcji trzeciej. Odczuwalny w dzisiejszej nauce o sztuce sceptycyzm wobec prób syntezy można związać z kryzysem paradygmatu narodowo-państwowego z jednej i widzeniem dzieła sztuki jako zjawiska złożonego, heterogenicznego z drugiej strony. Jednakże zaniechanie prób na tym odcinku byłoby błędnym rozstrzygnięciem. Należy rozmyślać nad syntezą i całością po to właśnie, by, po pierwsze, odrzucić ograniczającą, podatną na instrumentalizację formę syntezy, oraz, po drugie, nie ulegać bezwiednie dawnym i nowym bożkom całości. Chodzi o to, by stworzyć otwarty, mobilny projekt syntezy, pozwalający wprowadzić w jej pole wiele całości, eliminujący mity rzekomych celów i ciągłości (historia święta!), które odgrywały tak wielką rolę w badaniach nad kolonizacją wschodnią.

#### THE EASTERN COLONISATION AND GOTHIC ART. CONCEPTS AND REALITY.

##### Summary

This text was delivered at the XXXVIIIth International Congress of Art History in Berlin in July 1992. Its German version will appear in the proceedings of the Congress. The subject of this article is a historical and political-scientific reflection on the so called "kunstgeschichtliche Ostforschung". What is concerned here are studies on the art of the eastern part of Central Europe which during the Middle Ages became a place of intensive colonization and the dominant share in this colonization was of German population. Attempts at interpretation of artistic heritage in the perspective of this historical process ("Ostsiedlung") were undertaken in Germany in the second half of the 19th century and at the beginning of the 20th century. It

was here that the methodological and historiosophic foundations of these studies were laid. They enjoyed their period of greatest development between the two world wars. The Slavic artistic historiography referred to the same research categories. The author emphasizes two significant features of the "kunstgeschichte Ostforschung": characterization of artistic phenomena in national-ethnic and state categories, a conviction that interpretation of artistic processes of Eastern Central Europe in perspective of eastern colonization is the highest form of historical-artistic synthesis. After World War II art history was allegedly abandoning these assumptions. The author notices that in "disguise" they are still holding and that in the face of the current political changes in Europe they may be an important factor in the research of art history. What is indispensable is the critical reflection on these assumptions.