

VARIA

ADAM S. LABUDA

POLSKA I NIEMIECKA HISTORIA SZTUKI W POLEMICZNYM DYSKURSIE – SYMPOZJUM W ROGALINIE W ROKU 1973*

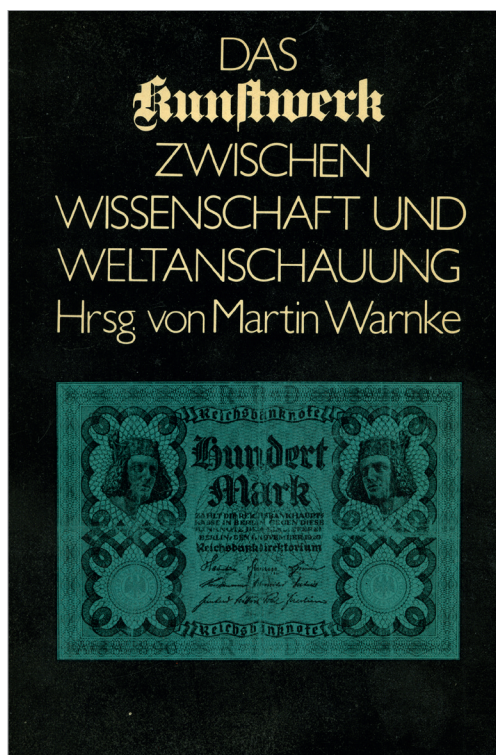
Wprawdzie tytuł jest co do daty i miejsca symposium dokładny, wydarzenie samo jest w świadomości dyscypliny po obu stronach Odry słabo obecne: w Niemczech zgoła w ogóle, w Polsce mocno przysypane kurzem czasu. Inaczej rzecz przedstawia się z publikacją książkową, która była punktem wyjścia „polemicznego dyskursu”. Na symposium w Rogalinie odbyła się dyskusja nad wydaną w roku 1970 w zachodnioniemieckim wydawnictwie Bertelsmanna książką pod tytułem *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*¹ (il. 1). Książka, diagnozująca przeszłość i współczesność niemieckiej i zachodnioniemieckiej historii sztuki, zyskała rangę dla dyscypliny symboliczną. Niewiele spośród powstałych w Niemczech po roku 1945 publikacji poświęconych historii sztuki wywołało w niemieckim środowisku takie poruszenie. Książka, podobnie jak stanowiąca jej podstawę sekcja w ramach XII Kongresu Historyków Sztuki w Kolonii, stała się wezwaniem i motywacją do reformy dyscypliny, istotnie wcielanej w życie na przestrzeni kolejnych lat.

O ile w RFN sekcja i książka wywołały bardzo żywy rezonans, o tyle za granicą zaledwie je – czy raczej tylko publikację książkową – odnotowano².

* Artykuł niniejszy jest nieznacznie zmienionym i opatrzonym przypisami tekstem odczytu tzw. towarzyszącego, który został wygłoszony na 23. Konferencji Grupy Roboczej Polskich i Niemieckich Historyków Sztuki i Konserwatorów pt. Re-Konstruktionen. Stadt, Raum, Museum, Objekt / Re-Konstrukcje. Miasto, przestrzeń, muzeum, przedmiot. Konferencja odbyła się w dniach 7–10 października 2015 roku w Poznaniu.

¹ *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, red. M. Warnke, Köln 1970.

² Obok książki dokumentacja całego kongresu znajduje się w „Kunstchronik” 1970, 10. Przebieg sekcji, rozmaite aspekty kontekstu historycznego wydarzenia oraz problematykę recepcji przedstawia M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008, s. 173–201. Por. też zeszyt „Kritische Berichte” (1990, 3), bilansujący



1. Okładka książki *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Köln 1970

Akurat w Polsce obszerne i przychylne omówienie poświęciła książce Jolanta Maurin-Białostocka; zostało ono bodaj wygłoszone jako wprowadzenie do dyskusji na jej temat, która odbyła się w kwietniu 1972 roku w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk³. Kilkanaście miesięcy później, 14 listopada 1973 roku, odbyło się sympozjum w pałacu w Rogalinie, niegdysiejszej rezydencji hrabiów Raczyńskich, będącej wtedy i dziś oddziałem Muzeum Narodowego w Poznaniu. Nad sympozjum patronat objął Wydział Nauk o Sztuce Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Ważną okolicznością był udział w rogalińskiej debacie Martina Warnke, wydawcy i współautora książki, podówczas profesora w Seminarium Historii Sztuki Uniwersytetu w Marburgu.

stan zachodnioniemieckiej historii sztuki w dwadzieścia lat po kongresie kolońskim (*Thema: Zwanzig Jahre danach – kritische Kunstwissenschaft heute*).

³ J. Maurin-Białostocka, „Dzieło sztuki między światopoglądem i nauką” *Das Kunstwerk zwischen Weltanschauung und Wissenschaft*, red. Martin Warnke, Gütersloh, 1970, „Biuletyn Historii Sztuki” 1975, 37, s. 270–273.

Do urządzenia sympozjum przyczynił się w pewnej mierze zbieg okoliczności. Na początku roku 1973 przebywał w Marburgu Janusz Kębłowski, docent habilitowany na uniwersytetach w Poznaniu i Wrocławiu. W marburskim Seminarium Historii Sztuki prowadził dyskusje z tamtejszymi profesorami, wspomnianym Martinem Warnkem i Heinzem Klotzem. Po powrocie do Poznania Kębłowski relacjonował w kręgu instytutowym o zmianach w zachodniemieckiej historii sztuki, dokonujących się na fali wewnętrzniemieckich sporów pokoleniowych i przy inspiracjach płynących z idei lewicowych i marksistowskich. Przyjmował tę zmianę nie bez sceptycyzmu, ale jednak z zainteresowaniem i sympatią ze względu na dynamikę i otwartość debaty. Traf chciał, że gdy Kębłowski dyskutował w Marburgu, czytałem i ja książkę Warnkego w Poznaniu. I w tym było wiele przypadku, bo zachodnia literatura naukowa docierała do Polski rzadko i w niepodlegającym przemysłanej polityce zakupowej wyborze. Nie było wszakże przypadkiem, że publikacja bardzo zafrapowała mnie – ze względu na treść, na aspekt niemiecki, na ambicję przepracowania ideologicznie obciążonej przeszłości. Niemiecka historiografia artystyczna, jedna z kluczowych tradycji myślowych dyscypliny, była stale obecna w polu widzenia polskiej historii sztuki. W Poznaniu czynnikiem dodatkowym były prowadzone tu wszechstronne badania skierowane na ziemię zachodnie, a te z natury rzeczy nie mogły obyć się bez konfrontacji z niemiecką literaturą naukową. Być może to Kębłowski wrócił z Marburga z pomysłem zorganizowania dyskusji o książce z udziałem obu wspomnianych profesorów. Mogło być i tak, że decyzję podjęliśmy wspólnie, gdy Kębłowski opowiadał o swoich niemieckich rozmowach i gdy dyskutowaliśmy o samej książce. Sympozjum spotkało się z dużym zainteresowaniem poznańskiego środowiska historyków sztuki, zwłaszcza skupionego wokół Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk i Stowarzyszenia Historyków Sztuki⁴. Wystosowaliśmy zaproszenie również do wielu osób w Polsce; skorzystał z niego jedynie Jan Białostocki.

*

Rozpocznijmy od stwierdzenia, iż „polemiczna dysputa” od dawna była elementem złożonych stosunków polsko-niemieckich w obrębie historii sztuki. Zakres tych relacji, zwłaszcza z perspektywy polskiej, był ogromny, co wyjaśnia z jednej strony kluczowe znaczenie nauki niemieckiej dla uformowania się dyscypliny, z drugiej – a jedno z drugim ściśle się wiąże – bezpośrednie sąsiedztwo Polski i krajów niemieckich czy niemieckojęzycznych, a przed pierwszą wojną światową zupełnie naturalny fakt wykształcenia na

⁴ W sympozjum uczestniczyło ponad 35 osób.

uniwersytetach Austro-Węgier czy Cesarstwa Niemieckiego wielu czołowych polskich historyków czynnych w pierwszej połowie XX wieku. Była to zatem wspólnota postaw i praktyk badawczych, stroną inspirującą najczęściej była historia sztuki niemieckojęzyczna. Więż ta wciąż istnieje, a w Poznaniu jest silnie obecna. Wiemy zarazem, że na linii Polska–Niemcy nie brakowało tematów o wysokim potencjale polemicznym, a dotyczyły obszarów nazywanych dziś wspólnym dziedzictwem. W Niemczech odpowiednie dociekania rozwijały się pod szyldem tzw. badań wschodnich, w Polsce – jako rodzaj badań zachodnich⁵. Różnorakie aspekty sporu, historyczne argumenty i niekiedy zwierciadlano podobny rysunek metodyczny historii sztuki niemieckiej i polskiej odnajdujemy, przyglądając się historiografii poświęconej Witowi Stwoszewi lub rozmaitym przejawom sztuki Śląska. Kontrowersje mają początek jeszcze w drugiej połowie XIX wieku, nasilają się po pierwszej wojnie światowej, a kulminują – w Polsce – po drugiej wojnie światowej, akurat w okresie, gdy polska nauka znalazła się w okowach stalinowskiego marksizmu i braku bezpośredniego kontaktu ze światem zewnętrznym, zachodnioeuropejskim w szczególności. Tematy kontrowersyjne nie znikły po kluczowym w dziejach PRL roku 1956, nie znikają i wtedy, gdy normalizacja stosunków polsko-niemieckich postępowała na planie politycznym, zostały jednak zneutralizowane przez naukowy dialog niezdominowany narodowymi czy nacjonalistycznymi idiosynkrazjami.

Trzeba jednak zauważyć, że ten plan opartej przede wszystkim na ciekawości intelektualnej, niekonfrontacyjnej wspólnoty myśli i wymiany idei nie manifestował się w postaci bezpośrednich, zorganizowanych spotkań aktorów obu stron. Międzynarodowe konferencje w erze żelaznej kurtyny były w ogóle – inaczej niż dziś – raczej rzadkością, w szczególności na terenie historii sztuki. Z kolei, o ile polscy historycy sztuki po roku 1956 podróżowali na Zachód, o tyle udział wizyt wschodnioniemieckich kolegów po fachu był raczej ograniczony, zachodnioniemieckich – zgoła nie istniał, w każdym razie w Poznaniu. Po roku 1970 otworzyły się tu większe możliwości, ale w pierwszej połowie dekady ruch był niewielki.

Jak wspomniano, przybył na sympozjum rogałińskie Martin Warnke. Był on bodaj pierwszym zachodnioniemieckim historykiem sztuki, który odwiedził poznańską historię sztuki. Obecność jednego zagranicznego gościa nie

⁵ Zob. B. Störckuhl, *Historia sztuki w służbie „niemieckich badań wschodnich”* (*Ostforschung*), „Rocznik Historii Sztuki” 2001, 26, s. 31–43 oraz A.S. Labuda, *Polska historia sztuki i „Ziemie Odzyskane”*, ibidem, s. 45–62, tu zob. s. 46 – o do pewnego stopnia problematycznym, ale użytecznym terminie „badania zachodnie”. Został on ukuty w latach 90. XX wieku i wskazuje na wszelkie studia historyczne dotyczące stosunków polsko-niemieckich, powstałe przed i po roku 1945.

czyniła z sympozjum dużego przedsięwzięcia międzynarodowego, ale biorąc pod uwagę posuchę na tym polu i temat sympozjum, moment ten warto podkreślić. Warto podkreślić tym bardziej, że Warnke był jedną z kluczowych postaci ruchu odnowy spod znaku lewicowej rewolty⁶. Przy tym, jeśli sam fakt zaistnienia sympozjum w warunkach polskich lat 70. był zupełnie oczywisty, to problemem mogła być obecność zachodnioniemieckiego historyka sztuki, właśnie reprezentującego orientację lewicową, ale nie w postaci „słusznej”, odpowiadającej ortodoksyjnym wyobrażeniom bloku wschodniego – mogło to wzbudzić niepokój partyjnych biurokratów czy opiekunów, ze zgrozą myślących o ideologicznych frakcjach i braku wschodnioniemieckiej reprezentacji. Czy wieści o planowanym sympozjum dotarły do „odpowiedzialnych” instancji – nie wiem, bo sprawy nie badałem. I choć jak najdalszy jestem od tworzenia legend, może jednak znamienne jest (i wciąż charakterystyczne dla realiów polskich, nawet w erze Gierka, kiedy wiara w objaśniającą moc marksizmu była mocno osłabiona), że Kazimierz Malinowski, dyrektor Muzeum Narodowego i przewodniczący Wydziału Nauk o Sztuce PTPN, otwierając sympozjum, podnosił zalety poszerzenia dyskusji metodologicznej o rozmaite nowe a głośne poglądy, by na końcu wyrazić opinię, że dyskusja „utwierdzi

⁶ Martin Warnke, ur. w roku 1937 w Brazylii, do Niemiec Zachodnich przybył na studia w roku 1953. Historię sztuki, historię i germanistykę studiował na uniwersytetach w Monachium, Madrycie i Berlinie, gdzie w roku 1963 uzyskał stopień doktora. W roku następnym był sprawozdawcą „Stuttgarter Zeitung” z drugiego procesu oświęcimskiego (*Auschwitz-Prozess*) we Frankfurcie nad Menem. W roku 1970 habilitował się, zaś rok później został profesorem na uniwersytecie w Marburgu. W roku 1978 objął profesurę zwyczajną (ordynariat) na uniwersytecie w Hamburgu, gdzie czynny był do przejścia na emeryturę w roku 2003. W rozległych zainteresowaniach naukowych uczonego ważne miejsce zajmują badania nad organizacją twórczości i produkcji artystycznej w średniowieczu i nowożytności. Wybija się tu podstawowe dzieło na temat artysty dworskiego (*Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985). Warnke był też inicjatorem szeroko zakrojonych badań nad ikonografią polityczną. Istotne publikacje poświęcił Rubensowi (*Kommentare zu Rubens*, Berlin 1965; *Rubens. Leben und Werk*, Köln 1977) i Velazquezowi (*Velázquez. Form und Reform*, Köln 2005). Wielką zasługą Warnkego jest przypomnienie dzieła Warburga i reanimowanie jego domu w Hamburgu, który stał się ważnym ośrodkiem pracy naukowej. Zob. też: *Bau und Überbau: Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Frankfurt am Main 1976; *Politische Landschaft: Zur Kunstgeschichte der Natur*, München-Wien 1992; *Geschichte der deutschen Kunst in drei Bänden*, Bd. 2: *Spätmittelalter und Frühe Neuzeit 1400–1750*, München 1999. Warnke był też wydawcą i współwydawcą następujących publikacji: *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute. Repräsentation und Gemeinschaft*, Köln 1984; *Handbuch der politischen Ikonographie*, T. 1–2, München 2011. Na osobną wzmiankę zasługuje publikacja: M. Warnke, *Zeitgenossenschaft. Zum Auschwitz-Prozess 1964*, vorgestellt von P. Schneider und B. Welzel, Zürich 2014, zawierająca sprawozdania z ww. procesu oświęcimskiego.

nas w naszym przekonaniu, iż marksistowska postawa i teoria daje nam najlepszą odpowiedź na wszystkie pytania, które stawiają dzisiejsze nauki historyczne”⁷.

Symposium nie było konwencjonalną prezentacją książki z towarzyszącą jej dyskusją. Podczas całej doby trwających obrad poddano szczegółowej analizie i opatrzone komentarzem cztery jej rozdziały, wygłoszono nadto krótkie referaty odnoszące się do wybranych fragmentów publikacji. Obszerna dokumentacja przedsięwzięcia znajduje się w wydanej w roku 1976 książce *Interpretacja dzieła sztuki* (il. 2) w dziale „Polemiki i dyskusje”⁸.



2. Okładka książki *Interpretacja dzieła sztuki. Studia i dyskusje*, Warszawa–Poznań 1976

⁷ Materiały archiwalne Wydziału o Sztuce i Komisji Historii Sztuki PTPN (Archiwum PTPN).

⁸ *Dzieło sztuki między nauką i światopoglądem. Dyskusja w Rogalinie w dniu 14 listopada 1973*, w: *Interpretacja dzieła sztuki. Studia i dyskusje*, red. J. Kęśkowski, Warszawa–Poznań 1976, s. 149–227.

Teoretyczne i metodologiczne rozważania podjęte w Rogalinie mogą dziś wywołać efekt *déjà vu*. Od roku 1973 czas się wypełnił, wiele pytań, problemów, projektów, będących wtedy jeszcze *in statu nascendi*, należy do oczywistego teoretycznego wyposażenia dzisiejszej historii sztuki, jej obszarów tematyczno-problemowych tudzież instrumentarium badawczego. Wypowiedzi polskich referentów zatem – w ich takiej a nie innej reakcji na zawartość książki – potraktuję jako sejsmograf polskiej nauki o sztuce, refleks momentu, sytuacji krystalizowania się pewnych dążeń i istniejących aporii. Jest rzeczą ciekawą, że bazę do takiej refleksji stworzyła konfrontacja z publikacją, która była mocnym sejsmografem sytuacji historii sztuki zachodnioniemieckiej. Polemiczny dyskurs zapisany był w tej publikacji, polemiczny dyskurs polskiej strony na tym budował.

*

Jak wspomniano, książka *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung* jest zbiorem artykułów wygłoszonych w ramach tak samo zatytułowanej sekcji XII Konferencji Niemieckich Historyków Sztuki, która odbyła się w kwietniu 1970 roku w Kolonii. Obrady sekcji miały niezwykle burzliwy przebieg, niespotykany wcześniej na kongresach historii sztuki. To i skala kontrowersji równe były intensywności sporu pomiędzy konserwatywnymi i krytyczno-progresywnymi historykami sztuki, to jest – między profesorskim establishmentem i generacją młodych, rozpoczynających dopiero kariery badaczy. Zarówno sekcja, jak i książka zyskały – jak już podkreśliliśmy – wielki rozgłos i stały się symbolami i ważnym ogniwem zasadniczej przemiany (zachodnio)niemieckiej historii sztuki.

Proces przemiany rozpoczął się już wcześniej i widziany w perspektywie globalnej miał wiele ośrodków, wymiarów i szczegółowych celów, by wspomnieć tylko Paryż roku '68, protesty przeciwko wojnie w Wietnamie albo kontrkulturowy ruch młodzieży. Uniwersytety były głównymi ośrodkami fermentu – także w Niemczech, gdzie istotną rolę odgrywała wola rozliczenia się z faszystowskim dziedzictwem w życiu publicznym. Reformatorzy głosili potrzebę demokratyzacji struktur uniwersyteckich, która doprowadzić miała m.in. do stworzenia lepszych warunków studiowania, otwarcia szans zawodowych dla absolwentów i zniesienia mocno hierarchicznych stosunków panujących w katedrach i instytutach. Dobitnie brzmiał też postulat rewizji treści oraz naukowo-teoretycznej samoświadomości dyscypliny. Podjęte miały zostać nowe intelektualne wyzwania, dla których teoretyczną ramę stanowiły rozmaitych odcieni marksizm oraz ideologiczno-krytyczne impulsy szkoły frankfurckiej.

W przemówieniu otwierającym obrady sekcji oświadczył Warnke, że kongres – obok referowania wyników badań szczegółowych – powinien stworzyć

możliwość „stawiania pytań wobec dyscypliny” i tym samym „dać wyraz krytyce samoświadomości dyscypliny i jej funkcji”. Zaś konkretnie, w centrum zainteresowania sekcji – mówił Warnke – stoi nie dzieło sztuki, lecz historyczno-artystyczny dyskurs, analizowany pod kątem jego światopoglądowo-ideologicznych treści i genezy tychże. Dzieło sztuki „zostało potraktowane jedynie jako obiekt światopoglądowych interesów, jako ofiara światopoglądowych interwencji”. „Jeśli referaty zajmują się przykładowo pojedynczym dziełem sztuki w jego ideologicznym opakowaniu, to głoszą one nie historię jego chwały, lecz historię jego deformacji”⁹.

Sekcja i tom Warnkego były swoistą detonacją w nasyconej różnorodnymi napięciami społecznej przestrzeni, czymś zaskakującym w wywołaniu gorącej i bolesnej miejscami dyskusji¹⁰. Zapewne skala i zdeterminowany także przez szczególny instytucjonalny kontekst zachodnioniemieckiej historii sztuki charakter tego zjawiska nie jawił się poznańskim organizatorom dostatecznie wyraziście.

Symposium odbywało się w odmiennych uwarunkowaniach PRL. W sferze wysokiej polityki akurat rok 1968 nasuwałby skojarzenia z wydarzeniami na Zachodzie. Dwa lata później miała miejsce rewolta robotników gdańskich. System trwa, ale pojawiają się wyłomy. Oba kompleksy wydarzeń niewątpliwie miały wpływ na bieg polskiej nauki, także humanistyki. Wszakże co się tyczy historii sztuki – wpływ ów pozostaje (bez szczegółowej analizy) raczej nieczytelny.

Nieodzowne jest tu jednak przywołanie roku 1956, roku tzw. odwilży, który przyniósł pewne ograniczenie odgórnie narzuczanych rygorów w życiu kulturalnym i naukowym, tu m.in. w stosowaniu się do założeń marksizmu-leninizmu. Niektóre działy humanistyki w latach 60. przeżywały twórczy czas, np. nauka o literaturze – dyscyplina, która silnie inspirowała poznańskich uczestników konferencji.

Faza indoktrynacji stalinowskim marksizmem dotknęła historię sztuki; uczestnikami tego procesu byli prominentni przedstawiciele dyscypliny. Jednak marksizm nie przeniknął w jej tkankę. Swoista nadbudowa ortodoksyj-

⁹ Wszystkie cytaty za: M. Warnke, *Vorbemerkungen*, w: *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft...*, s. 7–8.

¹⁰ Co już dokumentują sprawozdania z dyskusji pomieszczone każdorazowo za referatami-odczytami. Dokładniejszy wgląd w jej skalę daje spór, jaki wywołał artykuł M. Warnkego w zachodnioniemieckiej historii sztuki – traktuje o nim N. Schneider, *Hinter den Kulissen. Die Akte „Warnke”*, „Kunst und Politik Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft” 2010, 12 (Schwerpunkt: *Kunstgeschichte nach 1968*), red. M. Papenbrock, N. Schneider, Göttingen 2010, s. 53–61.

nego dyskursu marksistowskiego w historii sztuki pierwszej połowy lat 50. zanikła, zresztą nie tylko w domenie historii sztuki; ta jednak – w odróżnieniu od innych nauk społeczno-humanistycznych – zasadniczo uwolniona została od ideologicznego przymusu, nawet wymogu czynienia rytualnych ukłonów wobec wciąż obowiązującej doktryny ideologicznej. Historia sztuki (akademicko-uniuersytecka w pierwszym rządzie, w dominującym jej nurcie) wkroczyła w normalne koleiny i zajęła się sobą¹¹. Znamienny, bo wcale nie oczywisty – przykładem socjologia – był brak dyktatu co do przedmiotu badań, choć istniały poważne ograniczenia w publikowaniu wyników badań nad sztuką wschodnich regionów dawnej Rzeczypospolitej. Owa tematyczna swoboda była znacznym walorem, przyczyniającym się do różnicowania podejść badawczych i stosowanej metodologii. Jednocześnie metodologia poczęła się w tym czasie rysować stosunkowo mocno w polskiej historii sztuki, niemal jako osobny dział refleksji. Być może było to dziedzictwo i zarazem reakcja na gorączkowe i programowe „spory” o realizm, o rodzimość czy podejście do dziejów zgodne z materializmem dialektycznym – jakby chęć zneutralizowania pogłosu debat o profilu marksistowskim, zajęcia ich miejsca i skierowania na inne tory. Ikonologia, obecna w badaniach już w latach 50., bardzo wcześnie znalazła w Janie Białostockim teoretyka i propa-

¹¹ Okres stalinowski w polskiej historii sztuki wciąż czeka na wszechstronne opracowanie; rozjaśnienia domaga się też pytanie o trwanie idei materialistycznych i marksistowskich po roku 1956. E. Chojecka zauważała: „Die postulierte Ideologiebezo-genheit erwies sich indessen von Anfang an als eine mehr oder weniger dekorativ-ritualisierte Rhetorik, die den methodologischen Kern kunsthistorischer Forschung nicht berührte“ (E. Chojecka, *Polnische „Westforschung“ und das Syndrom des Eisernen Vorhangs*, w: *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, red. R. Born, A. Janatková, A.S. Labuda, Berlin 2004, s. 411–420, tu s. 415). Na przekór temu zob. na przykład słowo *Od Redakcji w: Historia sztuki polskiej w zarysie*, t. 1–3, red. T. Dobrowolski, W. Tatarkiewicz, Kraków 1962, t. 1, s. 5–11, tu s. 8–9 (zapewne tekst T. Dobrowolskiego). Ponadto można zastanawiać się, w jakiej mierze niezideologizowane, a w polskiej historii sztuki już w latach 50. obecne, pytania o społeczno-polityczny kontekst twórczości artystycznej miały związek z ówczesnym doświadczeniem „materialistyczno-marksistowskim”.

Na temat okresu przed rokiem 1956 zob. M. Leśniakowska, *Władza spojrzenia – władza języka. Juliusza Starzyńskiego obraz sztuki i jej historii*, „Modus. Prace z historii sztuki” 2013, 12–13, s. 27–52; A.S. Labuda, *Zdzisław Kępiński w badaniach nad sztuką dawną (realizm, artysta..., stalinowski marksizm)*, w: *Oko i myśl. O Zdzisławie Kępińskim*, red. M. Haake, Poznań 2012 (Prace Komisji Historii Sztuki PTPN, t. 38), s. 29–44); W. Bałus, *Die Sigismundkapelle in Krakau – Oder die Renaissanceforschung zwischen dem wissenschaftlichen Diskurs der Stalinzeit und dem venezianischen Spiegel des Eisernen Vorhangs*, „Ars” 2015, 48(2), s. 145–159.

gatora. Być może nie za daleko idzie obserwacja, że jego opinia, iż ikonologia jest metodą „all-embracing”, stanowiła wewnątrzdzyscyplinarną odpowiedź na roszczenia materializmu historycznego, czyli wszechobejmującą teorię Marksa¹². Nie sposób tu wdawać się w szczegóły, a nawet wymieniać autorskich czy zgoła instytucjonalnych manifestacji zainteresowania problematyką metodologiczną. Wydaje się, że punkt ciężkości tych zainteresowań wyznaczało dzieło sztuki, były przeto dziełocentryczne. Natomiast osobny w tym kontekście casus przedstawiają pisma Mieczysława Porębskiego, który miejscami w nieco hermetyczny sposób dążył do przełamania powyższej optyki z pozycji semiotyki¹³.

*

W problematykę sympozjum wprowadził Kębłowski. Wprawdzie – mówił – rozprawa z ideologicznymi pozostałościami czasów sprzed roku 1945 była sprawą wewnątrzniemiecką, nie mogła jednak pozostawić pozanieemieckiej, a zwłaszcza polskiej, historii sztuki obojętną. Kębłowski zwrócił od razu uwagę na fakt, że tekstom zamieszczonym w książce, interesującym i pouczającym ze względu na ich ideologiczno-krytyczne ostrze, brak jasno zdefiniowanej, dobrze przemyślanej metodologicznej bazy. Krytyka może być skuteczna jedynie wówczas, gdy nie kryje ona swych własnych naukowo-teoretycznych i ideologicznych podstaw. Kusiło nas, by odsłonić te podstawy i deficyty. By nie redukować bardzo rozbudowanych wypowiedzi polskich autorów do pojęciowych wyznaczników, dokonam rekapitulacji trzech polskich referatów – aby odsłonić niektóre szczegóły argumentów i przeciwwargumentów¹⁴.

¹² *Expressis verbis* o ikonologii jako metodzie „all-embracing”: J. Białostocki, *Iconography and Iconology*, w: *Encyclopedia of World Art*, t. 7, New York i in. 1963, szp. 769–785, tu szp. 781. Zob. też idem, *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*, w: idem, *Pięć wieków myśli o sztuce. Studia i rozprawy z dziejów teorii i historii sztuki*, Warszawa 1959, s. 271–296.

¹³ W. Bałus, „Der verfemte Teil“. *Die polnische Kunstgeschichte und der kommunistische Diskurs nach dem Tod Stalins*, w: *(Dis)Kontinuitäten. Kunsthistoriographien im östlichen Europa nach 1945*, red. K. Bernhardt i A. Kempe, „kunsttexte.de/ostblick“ 2015, 4. Zob. też idem, *W opozycji do głównego nurtu? Ksawery Piwocki i Lech Kalinowski o wiedeńskiej historii sztuki*, „Modus. Prace z historii sztuki“ 2011, 10–11, s. 7–22.

¹⁴ Pomijam w tym miejscu artykuł K. Kalinowskiego, *Zagadnienia interpretacji św. Teresy Berniniego (Na marginesie artykułu W. Ranke, Berninis „Heilige Teresa”)*, w: *Dzieło sztuki między nauką i światopoglądem*, s. 162–167), którego problematyka teoretyczno-krytyczna pokrywa się w znacznej mierze z wywodami omawianego poniżej artykułu J. Kębłowskiego (zob. niżej przyp. 15).

JANUSZ KĘBŁOWSKI VS BERTHOLD HINZ¹⁵

Hinz pisze o tworzeniu historiograficznego konstruktu zwanego „Jeźdźcem Bamberskim”, który stał się postacią kluczową dla niemieckiej samowiedzy. Doszukiwano się w *Jeźdźcu* istotnych rysów niemieckiego charakteru narodowego, przypisywano mu zdobywcze spojrzenie człowieka Północy, widziano w nim ucieleśnienie rycerskiego ideału całej epoki, uosobienie przywódczego temperamentu rasy nordyckiej, ale także, po drugiej wojnie światowej, księcia pokoju itp.

Hinz wyróżnia dwa metodologiczne zabiegi, które doprowadziły do powstania nowego obiektu. Pierwszy polega na prezentowaniu „empirycznego przedmiotu, podległego wielu uwarunkowaniom”, jako właśnie „nieuwarunkowanego”; albo uwarunkowanego czymś, co samo w sobie jest nieuwarunkowane i absolutne – w tym przypadku z reguły: charakterem narodowym¹⁶. Wymownych przykładów takiego postępowania dostarczają teksty zestawiające *Jeźdźca Bamberskiego* z rzeźbą francuską. Stwierdzenie artystycznego powinowactwa *Jeźdźca* z figurą króla Filipa Augusta z katedry w Reims prowadziło często do ahistorycznego przeciwstawienia usposobienia francuskiego władcy z bohaterem niemieckim. Tak więc czytamy, że „oblicze remskiego króla jest ostre niczym u wyrachowanego dworaka o zaciśniętych ustach, zapadniętych głęboko oczach; w Bambergu [natomiast] kłusuje przez świat młody bohater, «prostoduszny jasny» Parsifal o złożonych jak do pocałunku ustach i błękitnych, śmiało spoglądających w dal oczach – zwierciadłach jego nienagannej, ufnej duszy”¹⁷. Cechami charakterystycznymi francuskiego władcy mają być – negatywnie, rzecz oczywista, oceniane – wyrachowanie, indywidualizm, elegancja. Przeciwstawia się im niemieckie: prostoduszność, typowość i upór, w czym dochodzi do głosu niemiecki resentyment wobec racjonalności. Podobnie ahistoryczne było uznanie *Jeźdźca Bamberskiego* za ucieleśnienie rycerskości. Rzeczywista, historyczna – nawet jeśli nie w pełni potwierdzona – tożsamość przedstawionego była przy tym ignorowana czy, w najlepszym razie, marginalizowana.

¹⁵ J. Kębłowski, *Zagadnienia interpretacji Jeźdźca Bamberskiego (Na marginesie artykułu: B. Hinz, Der Bamberger Reiter)*, w: *Dzieło sztuki między nauką i światopoglądem*, s. 152–161; B. Hinz, *Der „Bamberger Reiter”*, w: *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, s. 26–44 (polska wersja w tłumaczeniu S. Michalskiego: „Jeździec Bamberski”, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 346–367).

¹⁶ Hinz, *Der „Bamberger Reiter”*, s. 27.

¹⁷ *Ibidem*, s. 31.

Drugi zabieg metodyczny opisuje Hinz za pomocą formuły „Gleichen vom Gleichen”, co można przełożyć na: „to samo z tego samego, podobne z podobnego”¹⁸. Jej „kwintesencją jest tożsamość podmiotu z przedmiotem”¹⁹. W ten sposób mógł Niemiec XX wieku przejrzeć się w dawnym dziele sztuki niczym w lustrze, podziwiać przypisane mu cechy jako przymioty własnego ducha i znaleźć potwierdzenie niezmiennej przez stulecia narodowej tożsamości.

Hinz pokazuje, jak oba wyróżnione metodyczne zabiegi generują kolejne odkrycia – zawsze odległe od historycznych uwarunkowań rzeźby jeźdźca, która traktowana jest jedynie jako płaszczyzna, na którą projektuje się aktualne cele tożsamościowe oraz narodowo-polityczne roszczenia. Tak oto spojrzenie w dal mogło nieść geopolityczne konotacje. Arystokratyzm *Jeźdźca* – komponent klasowo zdefiniowany i jako taki obcy mieszczańskiej świadomości – podporządkowany został ponadklasowemu wyobrażeniu o wiecznej niemczyźnie.

Przejdźmy do komentarza Kęblowskiego. Podkreśla on, że „wystąpienie Hinza powinno budzić sympatię tych, którym obcy był i jest nacjonalistyczny, antysłowiański, mocarstwowy czy wręcz faszystowski aspekt części niemieckiej, szeroko rozumianej historii sztuki”²⁰. Za pouczające uznaje on rekonstrukcję i prezentację mitów i funkcji pełnionych przez nie w ramach „niemieckiej ideologii”. Zarzuca jednak tekstowi brak klarownej naukowej koncepcji i metodologicznej precyzji. Formułowany przez Hinza zarzut ahistorycznego, anaukowego postępowania analizowanych przez niego autorów kieruje przeciw niemu. Zwraca najpierw uwagę na niedowartościowanie przez Hinza historycznych okoliczności powstania cytowanych tekstów. Tymczasem „pierwszym zadaniem krytyki powinno być wykazanie, na gruncie jakich założeń, historycznych czy «aktualizujących», ukształtowane są analizowane poglądy. Dopiero kolejnym – ujawnienie ideologicznego zaplecza, w oparciu o które pojawiły się określone treści w interpretacji”²¹. Jeżeli zatem Hinz dostrzega związek między „rycerskością” *Jeźdźca* a mocarstwowymi roszczeniami Niemiec, to powinien podkreślić, że te ostatnie formułowane były w dwóch różnych kontekstach, mianowicie w okresach Drugiego Cesarstwa i Trzeciej Rzeszy. Należy rozróżnić pomiędzy autorami, którzy posługują się

¹⁸ Ibidem, s. 34. S. Michalski (por. przyp. 15, s. 360) tłumaczy tę frazę na „podobne rodzi podobne”.

¹⁹ Hinz, *Der „Bamberger Reiter”*, s. 34, zob. też s. 29.

²⁰ Kęblowski, *Zagadnienia interpretacji Jeźdźca Bamberskiego*, s. 161.

²¹ Ibidem.

wprawdzie tym samym językiem, ale czynią to w imię innych celów; trafne obserwacje dotyczące formy artystycznej zamieniają się w ahistoryczne mitologemy. Podobnie jest w przypadku wspomnianego wątku rycerskiego. Nawet w świetle dzisiejszej wiedzy (rok 1973) *Jeździec Bamberski* ma przedstawiać cesarza Konstantyna jako *miles christianus*, to jest właśnie jako ucieleśnienie pewnego, istotnego dla średniowiecznego zleceniodawcy, politycznego ideału. Nie w każdym przypadku mamy do czynienia ze świadomą, z punktu widzenia reguł nauki naganną, ideologizacją. Dlatego też rezygnacja z podawania w artykule Hinza nazwisk cytowanych autorów nie była decyzją szczęśliwą. Mówimy o pryncypiach, nie o nazwiskach – stwierdził Leopold Ettlinger podczas kolońskich dyskusji²². Ale w takim razie kto ponosi odpowiedzialność za te pryncypia? Cała historia sztuki? Nie, taka ocena równałaby się, w przekonaniu Kębłowskiego, akceptacji dla niedającej się zaakceptować odpowiedzialności zbiorowej.

Za niewłaściwą uznaje Kębłowski rezygnację z rozróżnienia między wydawnictwami akademickimi i popularnonaukowymi, bardziej podatnymi na pokusy indoktrynacji. Przeciwwstawienie publikacji świadomie mitotwórczych wypowiedziom fachowym sprzyjałoby analizie i stworzyło możliwość prześledzenia procesu transformacji obiektu w mit. Kębłowski przypuszcza, że Hinz wierzy w obiektywną wiedzę i – nie mówiąc tego wprost – zwraca się przeciwko mitologiom, fałszywym interpretacjom. Kębłowski zdaje się w tak pomyślaną obiektywną wiedzę nie wierzyć, twierdzi bowiem, że dzieło sztuki – tak było w XIII wieku i tak jest w XX – nie istnieje poza interpretacją. Jego zdaniem, zniesienie opozycji między obiektem dawnym i nowym stworzyłoby lepsze ramy metodologiczne dla badania pola dyskursów, które „otaczały” *Jeźdźca Bamberskiego*. A zatem: punktem odniesienia dla jego metodologii byłoby nie dzieło sztuki jako takie („rzecz sama w sobie”), lecz właśnie dokonywane na nim dyskursywne operacje.

Podsumowując: Kębłowski reprezentuje z jednej strony pogląd, że dzieło sztuki konstytuują praktyki dyskursywne historycznie i kulturowo uwarunkowane, z drugiej – podnosi historyczność kryteriów naukowości. Pogląd później jawiący się jako „ideologiczny”, albo w tym sensie użyty w sposób instrumentalny, w swoim czasie mógł być naukowo prawomocny. Kębłowski odwołuje się tu silnie do kategorii aktualizacji, dyspozycji nieuchronnej w pracy historyka, który zobligowany jest myśleć siebie w akcie poznawania; podnosił potrzebę pochylenia się nad zasadami naukowego postępowania.

²² Ibidem, s. 159; Hinz, *Der „Bamberger Reiter”*, s. 47.

ADAM LABUDA VS MARTIN WARNKE²³

Kębłowski zasadniczo nie wnikał w wewnętrzny aparat pojęciowy historii sztuki, raczej koncentrował się na problematyce historyczności obserwacji i twierdzeń. Okazję do rozważań ukierunkowanych na wewnętrzny aparat pojęciowy historii sztuki stworzył esej Martina Warnke, zatytułowany *Motywy światopoglądowe w literaturze popularnonaukowej z dziedziny historii sztuki*. Przedmiotem analizy Warnkego był myślowy schemat służący za formalny wzorzec zarówno dla opisu i interpretacji, jak i oceny dzieła sztuki. Miał on być „pozostałością estetyki filozoficznej panującej powszechnie w historii sztuki”, która ustalała określony stosunek „części do całości, szczególnego do ogólnego, rzeczy do pojęcia, detalu do kompozycji”²⁴. W opisujących ten stosunek sformułowaniach obecnych w literaturze popularnonaukowej opublikowanej po roku 1945 widział Warnke przywiązanie do autorytarnych wizji społeczeństwa, co przejawiało się w stosowanej w opisach frazeologii. Na dowód przywołuje takie m.in. sformułowania: „zamknięty system”, „dominujące centrum”, „silnie poskromiony”, „przymus i poskromienie”, „triumfalna siła”, „zamknięta monumentalna jedność”, „nieubłagana tektonika”, „formalne siły porządkujące” itp. Warnke mówi o „metaforyce siły, przemocy, panowania, podporządkowania, przymusu i zakazu, która ustala relacje tego, co jednostkowe, do całości”²⁵.

Przechodząc do mojego komentarza, pominię – w świetle tego, co wiemy o dyskusji Hinz–Kębłowski – oczywisty punkt krytyki, że przypisywany tekstom przez Warnkego sens polityczny nie tkwi w nich immanentnie, że nie zachodzi bezpośredni związek między językiem nauki tekstu popularnonaukowego a środowiskiem językowo-politycznym, że historyk sztuki, posługując się obciążonym ideologicznym bagażem językiem fachowym, składa zarazem światopoglądowe bądź polityczne deklaracje²⁶. Natomiast istotny postulat brzmiał: zanim stwierdzi się ideologiczno-polityczne funkcje pojęć i języka historii sztuki, należy dokonać analizy ich znaczenia w ramach dyscypliny naukowej (historii sztuki) jako względnie samodzielnego systemu epistemo-

²³ A.S. Labuda, *Język historii sztuki a światopogląd. Na marginesie artykułu: M. Warnke, „Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur”*, w: *Dzieło sztuki między nauką i światopoglądem*, s. 178–190; M. Warnke, *Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur*, w: *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft...*, s. 88–106. Artykuł A.S. Labudy przedrukowany w: idem, *Studia z dziejów historii sztuki. Polska – Niemcy – Europa*, Poznań 2016, s. 287–303.

²⁴ Warnke, *Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen...*, s. 89.

²⁵ Ibidem, s. 97.

²⁶ Labuda, *Język historii sztuki*, s. 182, z odwołaniem do teorii pola znaczeniowego.

logicznego i metodologicznego. Uznałem, że zaprezentowany przez Warnkego materiał historiograficzny daje się inaczej uporządkować, mianowicie poszczególne wypowiedzi odnieść można do jednej z trzech kategorii, odgrywających istotną rolę w pojęciowym obszarze historii sztuki: dzieła sztuki, artyści i odbiorcy w ich historycznie określonej i praktycznie w historiografii artystycznej stosowanej wykładni. Można by postawić tezę, że epistemologicznym fundamentem krytykowanych przez Warnkego wypowiedzi były założenia rodzącej się w wieku XIX naukowej historii sztuki, która – kształtując się równoległe z doktryną *l'art pour l'art* i z nauką pozytywistyczną – za wszelką cenę dążyła do mówienia o swoistych przedmiotach i specyficznych problemach. Historia sztuki przyjęła koncepcję dzieła sztuki jako zamkniętej w sobie całości oraz wyobrażenie o doskonale suwerennym artyście i oddanym sztuce odbiorcy.

Podsumowując: Historia sztuki sama była teorią sztuki w odniesieniu do wymienionej triady, a konsekwencje tego rozpoznania są i tu związane z napięciem między aktualnym w danym historycznym momencie sposobem myślenia o nich i ich statusem historycznym. Napięcie to wymaga krytycznej refleksji ze strony historyka sztuki; m.in. nie może on abstrahować od doświadczeń współczesnej mu twórczości artystycznej.

ANDRZEJ TUROWSKI VS MARTIN DAMUS²⁷

W odróżnieniu od Hinza i Warnkego, którzy ograniczają się do analizy dyskursów (metod, języka), Damus traktuje zarówno o abstrakcyjnym dziele i filozofii sztuki Kandinskiego, jak i wypowiedziach jego interpretatorów. Damus ukazuje artystę jako przedstawiciela filozofii życia, orędownika irracjonalizmu z jego pochwałą intuicji i negacją realnej rzeczywistości. Z ducha „abstrakcji” (wyabstrahowywania?), idei kluczowej tego prądu umysłowego, obejmującego również teorię sztuki, zrodziła się sztuka abstrakcyjna. Wedle potocznego mniemania urzeczywistnia ona ideał sztuki autonomicznej, w tym miałyby streszczać się jej sens. Otóż nie, twierdzi Damus: prawdziwy, autentyczny sens abstrakcji Kandinskiego wychodzi na jaw dopiero wtedy, gdy odniesie się abstrakcję do jej głębokich historycznych fundamentów,

²⁷ A. Turowski, *Ideologia i interpretacja sztuki abstrakcyjnej* (Na marginesie artykułu: M. Damus, *Ideologiekritische Anmerkungen zur abstrakten Kunst und ihrer Interpretation – Beispiel Kandinsky*), w: *Dzieło sztuki między nauką i światopoglądem*, s. 168–177; M. Damus, *Ideologiekritische Anmerkungen zur abstrakten Kunst und ihrer Interpretation – Beispiel Kandinsky*, w: *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft...*, s. 48–73.

a wtedy okazuje się, że „odrzućcie rozum i racjonalizm, apologia intuicji służyć interesom klasy, która nie jest zainteresowana w zmianie istniejących stosunków społecznych”²⁸. Filozofia życia jest przeto klasowo uwarunkowanym światopoglądem, sztuka z niej wyrastająca służy stabilizacji aktualnego porządku.

Podjęta przez Turowskiego krytyka powyższej, ortodoksyjnie marksistowskiej, interpretacji dzieła Kandinskiego nie uchyla bynajmniej przekonania o jego związku z całością historyczną (u Damusa była to nadbudowa i baza, u Turowskiego zaś jest tu odwołanie do strukturalistyczno-funkcjonalnych koncepcji Mukałowskiego), zakłada jednak niejednoznaczność tekstu i kontekstu, odpowiednie związki widzi jako wielorakie, dynamicznie współzależne, nie zaś w duchu niwelującej językowy charakter wypowiedzi artystycznej teorii odbicia, ekspresji i narzędzia ideologiczno-politycznego sporu. Dodajmy, że propozycje Turowskiego odcinają się nie tylko od Damusowskiej wykładni, ale i wykładni usankcjonowanych w „normalnej” („burżuazyjnej”) historii sztuki (od Haftmanna po Hofmanna), tłumaczących abstrakcyjny obraz Kandinskiego jego teorią sztuki i ideowym otoczeniem, czyli filozofią życia, a więc roztapiając go w historii idei. Tymczasem – twierdzi Turowski – nie do utrzymania jest utożsamianie idei „abstrakcji” obecnej w dyskursie filozoficznym z wypowiedzią artystyczną, tj. z obrazem abstrakcyjnym, co tworzy fikcyjne tożsamości sztuki i ideologii. Dzieło sztuki jest bowiem wypowiedzią, sens jego wybrany jest z innych wypowiedzi, nie zaś z wyrażonej w słowach idei, a wtedy „jego sytuacja wobec mitotwórczego porządku ideologii (jest) dialektyczna, a nie jednoznacznie zdeterminowana”. Turowski wskazuje na wielostronność relacji obrazu bezprzedmiotowego do pojęcia abstrakcji, ten pierwszy bowiem „znaczył ‘realność’, ‘konkretność’, ‘całość’, ‘rzecz’ itp., i odwrotnie abstrakcja odnajdowała się w ornamente, symbolistycznym obrazie przedmiotowym”²⁹. Implikując w ten sposób otwarty charakter dzieła, uwidocznione jest zarazem jego „stawanie się w różnorodnych sytuacjach odbioru” (J. Sławiński). Odpowiedź na lukacowsko-marksowską tezę o artyście nieświadomie wyrażającym polityczne aspiracje klasy posiadającej stanowi krytyka przekonania Damusa o politycznym indyferentyzmie Kandinskiego. Otóż – powiada Turowski – problem „politycznego zaangażowania artysty powinien być zupełnie inaczej odczytany w płaszczyźnie biografii, wypowiedzi plastycznej, czy deklaracji słownej. Z faktu, że Kandinsky nie czytał prasy

²⁸ Damus, *Ideologiekritische Anmerkungen*, s. 52.

²⁹ Turowski, *Ideologia i interpretacja*, s. 172.

politycznej, [...] nie powinno się wnioskować o braku zainteresowania artysty polityką³⁰.

Krytyka, jaką Damus rozwinął pod adresem Kandinskiego, artyści pojmującego siebie jako jednostkę obdarzoną zdolnością intuicyjnego docierania do prawd absolutnych, krytyka bezkrytycznego przejęcia takiej koncepcji artysty przez akademicką historię sztuki, doprowadziła Turowskiego do konstatacji wykraczających poza Damusa. Mianowicie kult artysty, spirytualizacja przedmiotu badań determinuje (nazbyt często) habitus historyków sztuki:

Toga profesora i pędzel artysty pozwalają im wspólnie mówić przyciszonym głosem w Świątyni Prawd Wiecznych, w aulach uniwersytetu i w salach muzeum. [...] brak samowiedzy czy fałszywa świadomość decydują o zadawanych pytaniach, przemilczanych problemach, sankcjonowanych wartościach, głoszonych prawdach³¹.

Podsumowując: Rozmaitość elementów, którą Damus sprowadza do jednoznacznego czynnika klasowego, Turowski rozszczepia, by z owych elementów rekonstruować układ o chwiejnej równowadze. Dzieło sztuki jawi się jako specyficzny akt komunikacji, nie w kategoriach ekspresji, a bardziej w zróżnicowanych formułach odbioru. Wypowiedzi podmiotu twórczego nie tworzą spójnego systemu myślowego.

*

Na tym muszę poprzestać. Toczyła się jeszcze dyskusja, do której powrócę, ale w tym miejscu dokonam bilansu, pytając, jakie to tendencje teoretyczne i metodologiczne przenikały wypowiedzi poznańskie, a więc podejmę ów „sejsmograficzny” wymiar dyskusji rogałińskiej. Programem książki, jak pamiętamy, było ukazanie – cytuję Martina Warnke – „dzieła sztuki jako obiektu światopoglądowych interesów, jako ofiary światopoglądowych interwencji”, tu: interwencji o rodowodzie nacjonalistycznym, narodowosocjalistycznym, faszystowskim. Dyskutanci poznańscy nie lekceważyli tego kluczowego przesłania publikacji wydanej przez Martina Warnke, natomiast ów stan „ofiary” najwidoczniej uznali za uniwersalny los dzieła sztuki, tak samo jak „światopogląd” czy ideologiczne uwikłanie – za czynniki zawsze obecne przy interpretacji zjawisk artystycznych. Krytyka ze strony polskich autorów komplikowała obraz tych współzależności, zarazem ożywiana była powagą problemu niemieckiej historii sztuki i impetem polemicznym książki. W rezultacie pojawiły się tu myśli, które funkcjonowały w polskiej humani-

³⁰ Ibidem, s. 173.

³¹ Ibidem, s. 174.

stycie, najsilniej w literaturoznawstwie. Miały też swoje odniesienia międzynarodowe, jak rozważania wymienionego Mukařovskiego czy idee semiologii i strukturalizmu (Barthes, Eco). W historii sztuki chyba dopiero kiełkowały, mimo prób Porębskiego. Ograniczę się tu do wysokiego uogólnienia. Może nieco ekscentrycznie w stosunku do głównego problemu dyskutowanej książki, wskażę na to, że pośrednio i ona, i bezpośrednio dyskusja sygnalizowała zmieniającą się pozycję dzieła sztuki – coraz silniej wpisywanego w układ komunikacji w triadzie nadawca–dzieło–odbiorca. Status podmiotu twórczego, sytuacje odbioru stały się niebawem ważnymi tematami, także na terenie polskiej historii sztuki. Dyskusja uświadomiła też z całą mocą, że uczestnikiem tej gry współzależności jest historyk sztuki w zmiennym polu jego obszarów badawczych, wyobrażeń o sztuce i nie-sztuce, w zmiennym polu kategorii badawczych i pryncypiów metodologicznych, poprzez które to pośrednictwa prześwitują z mniejszą lub większą siłą wyznawane „światopoglądy”. Zrozumienie tych współzależności jest warunkiem odpowiedzialnej pracy badawczej. Konsekwencją tego postulatu było zanegowanie hermeneutycznej zasady czasowego dystansu uprawniającego jakoby do wiarygodnego czy naukowego rozprawiania o danym problemie badawczym. Można zaryzykować opinię, że zarysował się tutaj, na gruncie historii sztuki, rodzaj „linguistic turn”, krytyczno-językowy zwrot w myśleniu o zadaniach i uwarunkowaniach pracy badacza. Koreluje to poniekąd z redefinicją statusu dzieła sztuki w sytuacji komunikacyjnej. Zwrot lingwistyczny oznacza bowiem zanegowanie możliwości dotarcia do „rzeczy samej w sobie”, a więc dzieła sztuki jako takiego.

Powróćmy do dyskusji po referatach. Nie sposób w tym miejscu zdać pełnej relacji o jej przebiegu i zawartości³². Zauważę tylko, że w jej ramach, po czterech głównych referatach i podsumowaniu, wygłoszone były wystąpienia obszerniejsze, m.in. Wojciecha Suchockiego i Janusza Pałubickiego. Wypowiedź Suchockiego traktowała o artykule Rolanda Güntera *Krupp i Essen*. Poznański historyk sztuki podnosił znaczenie nowego obszaru badań, jakimi stawała się architektura i urbanistyka XIX wieku, i uwrażliwiał na związane z tym metodologiczne wyzwania dla historii sztuki³³. Był także bardzo obszerny głos Jana Białostockiego, który analizował książkę z szerszej perspektywy nauk społecznych i historii idei, głównie w kontekście jej rozwoju w Niemczech. Długa i zasadnicza wypowiedź Martina Warnke zamykała tę sekwencję.

Skupię się na tej ostatniej, a więc na pierwszej reakcji Warnkego na tę jakby nie było osobliwą debatę wokół wydanej przez niego książki. Chyba trzeba uświadomić sobie szczególną sytuację kogoś, kto w pewnym sensie niespo-

³² *Dzieło sztuki między nauką i światopoglądem*, s. 196–227.

³³ R. Günter, *Krupp und Essen*, w: *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft...*, s. 128–174.

dzianie pojawia się w Polsce Ludowej w roku 1973 z Niemiec Zachodnich, ktoś w żaden sposób niezwiązany choćby z polską nauką. Był Warnke przenikliwym obserwatorem rzeczywistości. Mariusz Bryl pokazał, że doskonale dostrzegał, iż pewne procesy emancypacyjne końca lat 60. i początku 70. na Zachodzie mają odpowiednik w próbach wyłamania się z systemu komunistycznej opresji w Polsce (rok 1968 i 1970). Wykładając w dyskusji na nowo problem stosunku części do całości, ustanowił wspólnotę determinant wielkich dziejowych przemian dla na pozór różnych procesów polityczno-społecznych, a także intelektualnych w światach oddzielonych żelazną kurtyną³⁴.

Jednak rzeczywistość polskiej historii sztuki, poruszających ją zagadnień, instytucjonalnych uwarunkowań, była mu nieznana. Więc nie dziwi to, co powiedział w jednym ze swoich wystąpień: „Właściwie to nie mogłem sobie dobrze wyobrazić, jak nasze problemy mogłyby być problemami Państwa”³⁵. I pierwsze zdanie, które wypowiedział, odnosząc się do wcześniej wygłoszonych referatów, opisywało sedno sytuacji, zasadniczą nieprzystawalność tego, co było intencją książki, i tego, w jakim kierunku poszedł jej poznański rozbiór³⁶.

Trudno jest mi w odpowiedni sposób przenieść konstelację o bardzo specyficznych i szczególnych uwarunkowaniach w konstelację, w której Państwo się znajdują. [...] Być może konieczny był aż tak wielki nakład myślenia abstrakcyjnego, aby z naszej specyficznej tematyki wyłuskać pewien pierwiastek powszechny. Płaszczyzny porozumienia szukali Państwo na gruncie metodologii, usiłując z dużą wnikliwością wydestylować zamiary metodyczne, choć głównym celem naszych referatów nie było poddawanie pod dyskusję założeń metodycznych.

I ciągnął dalej:

[...] zafascynował Państwa teoretyczno-naukowy problem języka i stąd pojawił się zarzut, że niedostatecznie ukazano historyczne warunki i tło tych językowych zjawisk, że w tym względzie poprzestano na przypuszczeniach i przemilczeniach, czy nawet niejako zsynchronizowano to, co należy do porządku diachronicznego. Na zarzut ten chciałbym krótko odpowiedzieć, przedstawiając krótko warunki, w których powstawały nasze wypowiedzi i odnosząc nasze teksty do prozaicznego kontekstu [...]³⁷.

³⁴ Bryl, *Suwerenność dyscypliny*, s. 200.

³⁵ Protokół dyskusji (w posiadaniu autora).

³⁶ M. Warnke (głos w dyskusji), w: *Dzieło sztuki między nauką a światopoglądem*, s. 211–218.

³⁷ *Ibidem*, s. 215 (dla obu cytatów).

Warnke zrobił obszerny ekskurs na temat rozmaitych czynników – od rodzinno-psychologicznych po ogólnopolityczne – które miały wpływ zarówno na treściowy profil oraz zasadniczy ideowy kierunek kolońskiej sekcji, jak i na jej burzliwy przebieg. Mówiąc o założeniach sekcji, podkreślił, że istniała możliwość „[...] postawienia problemu ideologii faszystowskiej retrospektywnie pytając, jak mogło do tego dojść? Gdzie znajdują się przesłanki?”. Ale obrano drogę w przeciwnym kierunku, ku współczesności, pytając o świadome lub nieświadome trwanie w niej ideologicznych wzorów z przeszłości. To właśnie aktualizowanie tego problemu pozwoliło przejść do sfery politycznej, prowadząc do kwestii

[...] określenia stanu naszej własnej świadomości. Fakt, że problem ten można lub nawet trzeba było w ten sposób sformułować, uwarunkowany był [...] ogólniejszymi tendencjami wynikającymi z zakończenia fazy budowy i stabilizacji RFN. [...] Rozwój materialny i społeczny od roku mniej więcej 1965 otworzył możliwość, a nawet konieczność, postawienia pytania o sens; wyzwoliły się siły solidaryzujące się z uciskanymi narodami i klasami, siły godzące w interesy i istniejący stan rzeczy, podejmujące problem nie tylko funkcji, ale również sensu wszelkich poczynań³⁸.

Chodziło tu rzecz jasna także o objaśnienie sobie samemu uwarunkowań i celów naukowej aktywności; określenie zadań historii sztuki, które wykraczać muszą poza kanon pozytywistyczny, tudzież roli historyka sztuki, której nie można redukować do „roli dozorczy muzealnego”³⁹. Nie do przyjęcia był więc dla niego argument, iż motywacją krytyki i rewizji podjętej na kongresie w Kolonii było jakoby zajęcie pozycji władzy, zmiana stosunków władzy w obszarze dyscypliny⁴⁰.

Wśród możliwych punktów zbieżnych jeden nie zaistniał. W końcu naczelnym tematem książki wydanej przez Warnkego było zagadnienie schematów myślowych i językowych nacjonalistycznych, narodowosocjalistycznych. Wkład Hinza czy Warnkego w ich rozpoznanie nie stał się przedmiotem głębszej refleksji w trakcie sympozjum. Musi zastanawiać, że właśnie ten aspekt został pominięty. Krytyka ożywiana chęcią sformułowania uniwersalnych „abstrakcyjnych” teorematów – tak; natomiast „nie” – przesłanie tekstów demaskujących ideologiczne wzory nacjonalistyczne, nie stało się ono bowiem

³⁸ Ibidem, s. 217.

³⁹ Ibidem, s. 218.

⁴⁰ Argument ten wysunął J. Białostocki (głos w dyskusji), s. 197–198. Zob. Warnke (głos w dyskusji), s. 217. Do kontrowersji między Białostockim i Warnkem zob. szerszy komentarz M. Bryła, *Suwerenność dyscypliny*, s. 199–200.

podniętą do uniwersalizujących rozważań, choćby obejmujących pytanie, czy gdzie indziej, z Polską włącznie, taki aspekt istnieje, i czy analizy niemieckich autorów mogą być tu przydatne. Ten deficyt pogłębiła uwaga Białostockiego, że „w Polsce nie było [...] przesłanek, ażeby w ten sposób na dzieje sztuki patrzeć i dlatego jest niewiele powodów, żeby podobną krytykę stosować wobec dorobku polskiej historii sztuki”⁴¹. Skalę wspomnianego deficytu obniżyła reakcja Pałubickiego na powyższy głos:

Nie sędzę [...], żeby problemy historii sztuki niemieckiej były aż tak odmienne. W sensie politycznym argumenty historii sztuki w jednym i drugim wypadku są wykorzystywane. Tam dla określonych działań nacjonalistycznych, u nas dla nieco innych, ale również takich, które należy przewidzieć. Przypominam badania słowiańskości, priorytet tych badań na Ziemiach Odzyskanych, albo argumenty za odbudową Zamku Królewskiego w Warszawie. To jest to, co łączy te historie sztuki [...]⁴².

Już powyższa replika dowodzi, że w polskiej historii sztuki istniała świadomość uwikłań tego rodzaju. Niemniej wysunąłbym hipotezę, że w tym zakresie istniała asynchronia między Polską a Niemcami. Uwarunkowania niemieckie, ciężąca przeszłość okresu hitleryzmu zmuszały (w kontekście przemian końca lat 60.) do ostrego postawienia pewnych kwestii i sygnalizowania potrzeby ich rzetelnego rozpracowania. Apel wpisany w treść odczytów kolońskich był dobitny. Jego realizację obserwować można już w latach 80. (zresztą historia sztuki wschodnioniemiecka wniosła też tu swój wkład), w bardzo szerokim zakresie od lat 90. minionego stulecia. W Polsce nie było tego typu ideologiczno-krytycznej historii historii sztuki. Za symptomatyczne można uznać także wielokrotnie tu już podnoszone ukierunkowanie sympozjum rogańskiego: polscy autorzy nicowali w pierwszym rządzie warstwę naukowo-metodologiczną książki; jej naukowo-polityczny wymiar pozostał tłem debaty. Dodajmy, że i Warnke, konstatując niekompatybilność obu przedsięwzięć, podkreślił, że pytania o kształt niemieckiej historii sztuki wyrastały z przełomowego doświadczenia historycznego drugiej połowy lat 60. XX wieku, zaś poznańskiej krytyce jawiły się w aspekcie prawomocności założeń naukowo-teoretycznych. Dopiero wielkie przełomy wywołały zdecydowaną potrzebę postawienia nowych pytań lub pogłębienia wcześniej niedostatecznie mocno rysujących się zagadnień. Najpierw był to rok 1981, ale tu bardziej w odnie-

⁴¹ Białostocki (głos w dyskusji), w: *Dzieło sztuki między nauką i światopoglądem*, s. 199.

⁴² J. Pałubicki (głos w dyskusji), *ibidem*, s. 210.

sieniu do ochrony zabytków, zaś w odniesieniu do akademickiej historii sztuki – rok 1989 i lata następujące po nim⁴³.

*

Na koniec poświęćmy chwilę uwagi następstwom, najpierw o niezaistniałych następstwach rogalińskiej dyskusji. Warnke w swym ostatnim słowie zastanawiał się, czy podobne grupy dyskusyjne jak ta, jakby realizująca się w Rogalinie, istnieją w innych krajach Europy, „[...] czy nie można by znaleźć jakiejś formy komunikacji między tymi grupami. Nasze Międzynarodowe Kongresy Historyków Sztuki nie są z pewnością w stanie stworzyć forum dla dyskusji nad nową problematyką. Być może warto byłoby doprowadzić do instytucjonalizacji potrzeb dyskusyjnych, ja zaś spróbuję opublikować Państwa referaty w Niemczech”⁴⁴.

Obie propozycje pozostały niezrealizowane. Warnkego zapewne pochłonął ferment i absorbująca czas intensywność życia dyscypliny w Niemczech. W Polsce znajdowaliśmy się natomiast w politycznym i naukowo-instytucjonalnym położeniu, które raczej ograniczało możliwości działania.

Bezpośrednie konsekwencje sympozjum w Polsce były niewielkie, wywołany nim ferment – raczej ograniczony do środowiska poznańskiego⁴⁵. Środowisko to uchodziło w powszechnej opinii za zorientowane „lewicowo”, co zresztą w światku polskiej historii sztuki traktowano z ironią, jeśli nie z jawną drwiną. Bezpośrednio po sympozjum podjęto inicjatywy organizacyjne: myślę przede wszystkim o odbywających się regularnie spotkaniach dyskusyjnych, podczas których przygotowywano doroczną sesję Stowarzyszenia Historyków Sztuki⁴⁶. Tematem konferencji – z inicjatywy poznaniaków – nie przypadkiem była sztuka XIX wieku. Były spotkania rogalińskie, sesje organizowane przez Andrzeja Turowskiego i Wojciecha Suchockiego, jak te poświęcone konstruktywizmowi wschodnio- i środkowoeuropejskiemu i Walterowi Benjaminowi⁴⁷. Tematu „Nachleben” nie będę jednak rozwijać.

⁴³ Zob. tu przykładowo: A.S. Labuda, *Studia z dziejów historii sztuki* (Wstęp, s. 9–11 oraz artykuły pomieszczone w dziale „Europa Środkowo-Wschodnia – Polska – Niemcy”, s. 17–123, wraz z dalszymi wskazówkami bibliograficznymi).

⁴⁴ Protokół dyskusji (w posiadaniu autora).

⁴⁵ S. Michalski, *A Methodological Controversy and its ideological Structures*, „*Polish Art Studies*” 1979, 1, s. 267–272.

⁴⁶ *Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród–miasto. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, grudzień 1977*, Warszawa 1979.

⁴⁷ Zob. J. Brendel, *Słowo wstępne*, w: *Seminarium Rogalińskie 1980 – „Teatr, teatralność, teatralizacja w kulturze plastycznej XIX wieku”*, „*Artium Quaestiones*” 1986, 3, s. 179–182 (tu też omówienie przygotowań do sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki

Stwierdźmy tylko co następuje: Będąc w istocie jednostkowym wydarzeniem symposium w Rogalinie można uznać za symptom przemian intelektualnych oraz miernik – mimo asynchronii i swoistych rozbieżności – intelektualnej wspólnoty między Wschodem i Zachodem, po obu stronach żelaznej kurtyny. Ciekawe jest przy tym, że to właśnie niemiecka – „gorzej” jeszcze: zachodniemiecka i pośród tamtejszego piśmiennictwa wyjątkowa – książka wywołała ożywczą, jak mi nie mam, dyskusję. Był to dobry zadatek na przyszłość, której czas teraźniejszy możemy docenić w tym miejscu, podczas tej, dwudziestej trzeciej już, konferencji grupy roboczej polskich i niemieckich historyków sztuki.

Adam S. Labuda

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

POLISH AND GERMAN ART HISTORY IN A POLEMIC. THE ROGALIN SYMPOSIUM OF 1973

Summary

The paper recapitulates a discussion over the book, *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, ed. Martin Warnke, Köln 1970, which was an aftermath of a pungent statement made by critical German art historians at the Congress of German Art Historians held in Köln in 1970. The main idea of the book was showing the “work of art as an object of ideological interests, a victim of ideological interventions” (Warnke) – in this case, those of a nationalist, Nazi, and fascist origin. A critical impulse triggered by the congress and the book was the main reason for organizing a symposium in Rogalin in 1973, during which art historians from Poznań delivered papers-comments on four articles included in the German publication. Taking into consideration the key message of the book, in the first place they focused on the methodological and theoretical assumptions adopted by German scholars. Stressing the discrepancy between the goals and assumptions of the German publication and its Polish reception, the author treats the papers delivered in Rogalin as evidence of a methodological shift in Polish art history of the early 1970s. His main observations are the following: the end of the dominant approach focusing on the artwork itself;

w Poznaniu w roku 1977; János Brendel, podówczas prezes Oddziału Poznańskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, był *spiritus movens* tych przygotowań); A. Turowski, *Konstruktywizm wschodnio- i środkowoeuropejski w powiązaniu z awangardą dwóch pierwszych dekad XX wieku*, „Artium Quaestiones” 1983, 2, s. 188–190; W. Suchocki, *Walter Benjamin nauce o sztuce. W czterdziestolecie śmierci*, ibidem, s. 190–192.

a shift toward approaching it in terms of the communicative triad “sender-work-recipient”; acknowledging the inevitable involvement of the art historian (scholar-recipient) in that historically determined framework. It is notable that the Polish scholars virtually ignored the ideological and critical approach to the evolution of art history that was developed in the German book. Moreover, the paper presents the historical background of both the Köln conference and its proceedings as well as the specific determinants of art history in the communist Poland, particularly as regards its contacts with the two German states.

Keywords:

critical art history, ideological intervention, German art history, Polish art history, shift