Ryszard Kasperowicz: Złudzenie „splendid isolation”?

Po 1918 roku mamy do czynienia z wielkim rozkwitem dyskusji nad teoretycznymi założeniami historii sztuki; zróżnicowane postaci formalizmu rywalizowały z wczesnymi pracami Erwina Panofsky’ego i Edgara Winda, którzy usiłowali uwolnić historię sztuki zarówno od post-heglowskich konstrukcji, włączających sztukę w orbitę autonomicznej ewolucji „ducha”, jak i od pseudo-pozytywistycznego ideału nauki opisowej – pisze Ryszard Kasperowicz w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Zmierzch i świt. Po Wielkiej Wojnie”.

Utrwalone przekonanie, że I wojna światowa, Wielka Wojna, wyznacza prawdziwy koniec „długiego” XIX wieku, stanowiąc jednocześnie zamknięcie „belle époque”, należy do sfery stereotypów, które są na tyle ogólnikowe i błyskotliwe, że trudno się z nimi rozstać. Stają się wygodnym narzędziem do przesuwania – na szachownicy historii – granicy dzielącej dwa światy, np. świata „fin de siècle” z jego radykalnym, ale elitarnym modernizmem, a modernizmem en masse, wtłoczonym w mobilizacyjne struktury masowych partii politycznych po I wojnie, uzasadnianym różnymi przejawami wielkiego mitu regeneracyjnego. Czy dla historii sztuki – rozumianej jako naukowa, już dobrze okrzepła w ramach uniwersytetów – I wojna była znaczącą cezurą?

Odpowiedź na tak postawione pytanie nie jest łatwa. W granicach czystej chronologii – na pewno była cezurą ważną, jeśli przypomnieć, że w 1915 roku ukazała się jedna z najważniejszych w dziejach dyscypliny książka, *Podstawowe pojęcia historii sztuki* Heinricha Wölfflina – rozprawa, której celem, jednym w wielu, było ostateczne ugruntowanie teoretycznych podstaw historycznych badań nad sztuką za pomocą par antytetycznych pojęć, wyznaczających możliwą przestrzeń artystycznego doświadczenia w ramach języka stylowego, rozumianego jako nauka widzenia i narzędzie kształtowania formy artystycznej. *Podstawowe pojęcia*… nie tylko dodały nowej energii

badaniom nad sztuką baroku, rozwijanym nierzadko przez uczniów samego Wölfflina, jak Albert Brinckmann, lecz także niezwykle wzmocniły prestiż historii sztuki, do tego stopnia, że kategorie takie kategorie oglądowe, jak „malarskość” *contra* „haptyczność/rzeźbiarskość/tektoniczność” podchwyciły inne dyscypliny, jak nawet muzykologia. Pozostając w granicach chronologii warto przypomnieć inny fakt – na lata I wojny przypada okres (trwający dłużej, z grubsza do 1924/1925 roku) psychicznego załamania i umysłowego kryzysu, który dotknął Aby Warburga, hamburskiego historyka sztuki. W 1912 roku Warburg wygłosił na międzynarodowym kongresie historii sztuki w Rzymie referat poświęcony odczytaniu tematów i znaczeń astrologicznych fresków, namalowanych przez Francesco del Cossę i jego współpracowników w Palazzo Schifanoja w Ferrarze – odczyt ten można uznać za symboliczny moment przygotowania gruntu dla przyszłego rozwoju studiów ikonologicznych (w wykładzie Warburg użył sformułowania „analiza ikonologiczna”), które – nie lekceważąc bynajmniej refleksji nad problematyką stylu i formy artystycznej – odwróciły niejako optykę analizy dzieła sztuki, proponując, po pierwsze, wyjście od analizy tematów przedstawień i usytuowania ich w perspektywie długotrwałych tradycji ikonograficznych, zaś dla ich odczytania postulując szeroko zakrojone studia nad kontekstem historyczno-kulturowym i intelektualnym, w atmosferze którego powstało konkretne dzieło; po drugie, wedle żartobliwej formuły Warburga, pozbycie się straży granicznych, strzegących zarówno odrębności poszczególnych dyscyplin, jak i sztywnego podziału na epoki. Był to kolejny wariant odwiecznego sporu, sięgającego swymi początkami co najmniej epoki Winckelmanna, sporu o to, w jaki sposób wyjaśnić dzieje sztuki, która – będąc poszukiwaniem adekwatnej dla piękna formy – jest składnikiem dziejów kultury.

Warburga „Wanderstrasse der Kulturen”, którymi biegną „fale mnemiczne przeszłości”, stanowią odpowiednik stosunkowo autonomicznych ciągów rozwoju i transformacji form artystycznych; po 1918 roku wydawało się, że można historię sztuki gładko i wygodnie podzielić na dwa nurty: studium form i procesów ich kształtowania oraz studium tematów, znaczeń i ich przekształceń w obrębie czy to Warburga „formuł patosu” czy też typów ikonograficznych (motywów, „tematów ramowych”, jak to potem określono). W rzeczywistości sytuacja historii sztuki była o wiele bardziej złożona, już choćby

dlatego, że zwolennicy autonomii historii sztuki, wywodzący ową autonomię z analizy zagadnień widzenia i budowania formy, mieli za sobą bardzo długą tradycję estetyki formalistycznej, podobnie jak i obrońcy „ikonologii", którzy (niezależnie od opracowywanego już po I wojnie teoretycznego podłoża dla interpretacji dzieła jako wyrazu idei i przejawu sytuacji kulturowej), mogli się odwołać do wspaniałej tradycji badań nad ikonografią – wojna nie przeszkodziła, by w 1918 roku ukazało się, dla przykładu, ważne dzieło Louisa Bréhiera *L'art chrétienne: son développment iconographique des origines à nous jours*. Oprócz sporów o metodę, o „filozofię", jak pisał Walther Passarge, historii sztuki, w czasie I wojny światowej historia sztuki chyba po raz pierwszy na taką skalę dała się wciągnąć w wir ideologicznych i politycznych, zapiekłych w swojej zapalczywości, polemik. Na skutek wojny Wilhelm Pinder, który nieco po wojnie dał się poznać jako autor niezwykle oryginalnej koncepcji analizy dziejów sztuki przez pryzmat generacji artystycznych, a nie następujących po sobie faz stylowych (Pinder złośliwie mawiał, że style artystyczne „maszerują gęsiego" przez historię), musiał opuścić katedrę historii sztuki na uniwersytecie w Strasburgu, mającym do pewnego stopnia być placówką nauki niemieckiej w ciągłym, agonistycznym splocie z kulturową i naukową dominacją Francuzów – już w listach Winckelmanna można wyczuć ton niechęci wobec francuskiej wersji przyswajania spuścizny klasycznej. Potem zresztą Pinder sporo pisał o „niemieckości" sztuki niemieckiej, stając się, *per fas et nefas*, częścią ideologicznej machiny nacjonalistycznej narracji historii kultury, z czasem zaanektowanej przez narodowych socjalistów. Innym, uderzającym przykładem jest powołanie w roku 1915 instytucji mającej zajmować się ochroną zabytków na terenach pozostających pod zarządem wojsk niemieckich, tzw. *Kunstschutz*, pod kierownictwem Paula Clemena, który był Provinzialkonservator obszarów Nadrenii od 1893 roku; *Kunstschutz*, mającą być organizacją zajmującą się ochroną i opracowywaniem zabytków, stał się w istocie niemiecką odpowiedzią na zarzuty „barbarzyństwa germańskiego", kierowane przez mocarstwa Ententy przeciwko aktom niszczeniom zabytków przez armię niemiecką; jak słusznie ujęła to badaczka tych kwestii, Beate Störtkühl, miał przywrócić Niemcom pozycję i prestiż *Kulturnation*. Zresztą Clemen wziął także udział w gwałtownej polemice z Emilem Mâle, który, częściowo pod wrażeniem zniszczeń, jakie dotknęły katedrę w Reims podczas działań wojennych, w serii artykułów z 1914 roku rozdrapał starą ranę, opisując niemiecką architekturę gotycka jako pozbawioną oryginalności, jako „naśladownictwo" wzorów francuskich i

włoskich, rzucając tym samym wyzwanie tezie o „deustche Sondergotik”, wymyślonej przez Kurta Gerstenberga. *Kunstschutz*, warto zauważyć, nie ograniczał się do sztuki zachodniej Europy, bowiem poświęcił się „ochronie zabytków” – jak to określono – na różnych „teatrach wojny”, także we wschodniej Europie, w rejonie Friuli i Veneto, aż po Azję Mniejszą.

Ciekawe, że Wölfflin na przykład, choć był od 1912 roku profesorem historii sztuki na uniwersytecie w Monachium, trzymał się z daleka od tych sporów; co prawda, w 1931 roku opublikował rozprawę *Italien und das deutsche Formgefühl*, ale nawet wówczas nie okazał się skłonny do przyjęcia uproszczonych, motywowanych rzekomymi genetycznymi, narodowymi różnicami, dychotomii odczuwania formy. Paul Clemen, blisko związany z Wölfflinem, w 1919 roku wydał dwutomowe opracowanie, będące pokłosiem działań Kunstschutz, zatytułowane *Kunstschutz im Kriege: Berichte über den Zustand der Kunstdenkmäler auf den verschiedenen Kriegsschauplätzen und über die deutschen und österreichischen Massnahmen zu ihrer Erhaltung, Rettung, Erforschung,* a kilkudziesięciotomowe wydawnictwo *Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, wydawane już od 1891 roku, może uchodzić za wzór naukowego opracowania zabytków sztuki średniowiecza. Clemen, warto pamiętać, w przeciwieństwie do swego nauczyciela, Carla Justiego z Bonn, nie podzielał niechęci do sztuki nowoczesnej, organizując m.in. wystawy niemieckiej sztuki współczesnej, jak choćby w 1909 roku w Nowym Jorku. To dodatkowy problem, fascynującej relacji „odi et amo”, znamionującej postawy różnych historyków sztuki wobec sztuki nowoczesnej (choć nie „nowoczesności” jako takiej).

Po I wojnie światowej historia sztuki prezentowała obraz nader złożony, bardzo niejednorodny. W znacznej mierze była kontynuacją badań rozpoczętych długo przez wybuchem wojny, czy to w odniesieniu do sztuki średniowiecza, czy w różny sposób „rehabilitowanej” sztuki baroku, odsłanianej przede wszystkim za sprawą Augusta Schmarsowa, który analizował barokową formę w kategoriach realizacji koncepcji przestrzennych i odczuwania przestrzeni, oraz Corneliusa Gurlitta, będącego – w pewnym stopniu – wielkim pionierem badań nad sztuką rokoka. Na stosunkowo niedawno do życia powołanych uniwersytetach, jak w Kolonii czy Hamburgu, historia sztuki rychło znalazła swoje miejsce. Z drugiej strony po roku 1918 mamy do czynienia z wielkim rozkwitem dyskusji nad teoretycznymi założeniami historii sztuki;

zróżnicowane postaci formalizmu rywalizowały z wczesnymi pracami Erwina Panofsky'ego i Edgara Winda, którzy – nawiązując do neokantowskich koncepcji teoriopoznawczych – usiłowali uwolnić historię sztuki zarówno od post-heglowskich (choć przefiltrowanych przez rozmaite modele psychologii wczuwania się i ideę *Völkerpsychologie*) konstrukcji, włączających sztukę w orbitę autonomicznej ewolucji „ducha", jak i od pseudo-pozytywistycznego ideału nauki opisowej. W zamian postulowali ustalenie przed-empirycznych, transcendentalnych, a zatem i przed-historycznych kategorii ujmowania świata (w dziedzinie tworzenia artystycznego), budujących podłoże dla identyfikacji fundamentalnych „problemów artystycznych" (np. w odniesieniu do konstruowania przestrzeni). Dopiero na ich podstawie historia sztuki mogłaby przejść do interpretacji konkretnych zjawisk artystycznych. We wczesnych latach trzydziestych, już po śmierci Warburga w 1929 roku, raz jeszcze postawiono kwestię badania trwałości i przemian tradycji klasycznych (*Nachleben der Antike*) w dziejach sztuki, znowu poddając refleksji związek historii sztuki z historią innych dziedzin kultury. W orbicie sporu o to, jakie znaczenie powinna mieć tradycja klasyczna, sporu tak ważnego dla „trzeciego humanizmu niemieckiego" spod znaku czy to Ernsta Curtiusa, czy Wernera Jaegera, historia sztuki, jak się zdaje, wyszła dość obronną ręką – jako niezachwiana strażniczka humanistycznych ideałów, płynących na pozór wprost z neohumanistycznej, weimarskiej, i idealistycznej koncepcji sztuki jako wyrazu wzniosłego, świadomego swojej wolności człowieczeństwa oraz prawdy ukazanej w zmysłowym przejawie formy: w tekście z 1939 roku o historii sztuki jako dyscyplinie humanistycznej Panofsky nie wahał się rozpocząć swej analizy przypomnieniem słów Kanta o „Gefühl für Humanität", które nie opuściło wielkiego myśliciela nawet w momencie kryzysu – dotkliwej choroby. Poczuciu „splendid isolation" towarzyszyło przekonanie, że nawet jeśli historia sztuki wikła się w ideologiczne zmagania, to koniec końców staje na straży bezinteresownego powołania nauki. Ale w tle toczyła się mordercza, jak zawsze, walka o wpływy. Albert Brinckmann, uznany w środowisku badacz miasta jako fenomenu artystycznego (*Stadtbaukunst*), znawca i propagator baroku, w swoim czasie wiceprezydent Comité Intenationale d'Histoire de l'Art, jeszcze w latach 20-tych powracał do nieszczęsnej polemiki z Emilem Mâle, tym razem „odkrywając" aktywność twórczego ducha autentycznie niemieckiego w XVII-XVIII-wiecznej architekturze baroku (choć język analizy był, na pozór, całkowicie zdystansowany i „formalistyczny"), zaś przez całe lata 20-te

domagał się od władz niemieckich ustanawiania za granicami Niemiec instytucji naukowo-kulturalnych, które byłyby odpowiednikiem i przeciwwagą dla Instytutów Francuskich, istniejących w różnych krajach – np. Instytutem Francuskim w Petersburgu (do 1913 roku) i w Wiedniu (do 1938) kierował wybitny francuski historyk sztuki, znawca ikonografii chrześcijańskiej, Louis Réau. Brinckmann działał też z zapałem w dobie narodowego socjalizmu, popularyzując tezy o wyjątkowej oryginalności sztuki niemieckiej. Lecz to dopiero właściwie rok 1933 i emigracja licznych, świetnych uczonych niemieckich do USA (jak właśnie Winda czy Panofsky'ego), zdarzenie niecodzienne, jakim było uratowanie - wywiezienie całej, wspaniałej Biblioteki Warburga (Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg) z Hamburga do Londynu, i wreszcie wybuch II wojny zmienił wszystko nieodwracalnie. Jeszcze w 1937 roku Clemen zdążył wydać swoją monografię katedry w Kolonii. W 1944 roku nalot aliantów zniszczył mieszkanie Clemena i materiały do wielkiej syntezy dziejów sztuki Nadrenii. Ta nigdy nie powstała, sam Clemen zmarł w 1947 roku. Ale to już osobna historia.

Ryszard Kasperowicz

Fot. dzils /Flickr.com