

POLSKA SZTUKA ŚREDNIOWIECZNA CZY SZTUKA ŚREDNIOWIECZNA W POLSCE?*

1. ZAGADNIENIE METODY

Pytanie postawione w tytule wchodzi w zakres zagadnień, którymi zajmuje się historia sztuki uprawiana jako tzw. geografia sztuki¹. Wprawdzie pojęcie geografii sztuki bywa najczęściej odnoszone do badań nad regionami, ale jej metody mogą być i były stosowane także w studiach nad sztuką większych jednostek terytorialnych².

* Artykuł niniejszy został napisany w r. 1977 na zaproszenie Redakcji „Kwartalnika Historycznego” z przeznaczeniem dla „Jahrbuch für Geschichte”. W wersji polskiej ukazuje się tutaj w skróceniu. W artykule znalazły się dobrze znane czytelnikowi polskiemu stwierdzenia ogólne dotyczące historii Polski; autorowi wydało się nieodzowne nawiązanie do nich ze względu na przedstawioną próbę ujęcia całości procesów artystycznych na obszarze Polski.

¹ Badania podejmowane ze stanowiska geografii sztuki i rozwój jej teoretycznych podstaw omawiali przede wszystkim: Fr. Deshoulières, *La théorie d'Eugène Lefèvre-Pontalis sur les écoles romanes*, „Bulletin Monumental” LXXXIV, 1925, s. 197—252 i LXXXV, 1926, s. 5—65; P. Pieper, *Kunstgeographie, Versuch einer Grundlegung*, Berlin 1936; R. Crozet, *Problèmes de méthode, Les théories françaises sur les écoles romanes*, „Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología Valladolid”, XXI—XXII, 1954/55—1955/56, s. 39—45; D. Frey, *Geschichte und Probleme der Kultur- und Kunstgeographie*, „Archaeologia geographica” IV, 1955, s. 90—105; M. Durliat, *L'art roman en France, Etat des questions*, „Anuario de estudios medievales” V, 1968, s. 617—20; Z. Świechowski, *Regiony w późnogotyckiej architekturze Polski* [w:] *Późny gotyk, Studia nad sztuką przelomu średniowiecza i czasów nowych*, Warszawa 1965, s. 113—9; R. Haussherr, *Überlegungen zum Stand der Kunstgeographie*, Zwei Neuerscheinungen: P. Pieper, *Das Westfälische in Malerei und Plastik*; E. Kubach, P. Bloch, *Früh- und Hochromanik*, „Rheinische Vierteljahrsblätter” 30, 1965, s. 351—72; tenże, *Kunstgeographie und Kunstlandschaft, Zum Stand der Diskussion*, „Kunst in Hessen und am Mittelrhein” 8, 1968, Beiheft, s. 2—8; tenże, *Kunstgeographie — Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten*, „Rheinische Vierteljahrsblätter” 34, 1970, s. 158—71. M. Kutzner, *społeczne warunki kształtowania się cech indywidualnych sakralnej architektury gotyckiej na Warmii*, (w:) *Sztuka pobraża Baltyku*, Warszawa 1978, s. 50-3.

² Por. np. H. Glück, *Das Kunstgeographische Bild Europas am Ende des Mittelalters und die Grundlagen der Renaissance*, „Monatshefte für Kunstwissenschaft” XIV, 1921, s. 161—73; K. Gerstenberg, *Ideen zu einer Kunstgeographie Europas*, Leipzig 1922; J. Puig i Cadafalch, *La géographie et les origines du premier art roman*, Paris 1935; D. Frey, *Englisches Wesen in der bildenden Kunst*, Stuttgart-Berlin 1942. Krytycznie o tych ujęciach: Haussherr, *Kunstgeographie*, o.c. s. 159, 163. Jak dalece dowolne i często nie oparte na solidnych badaniach były próby stosowania założeń geografii sztuki do wielkich jednostek geograficznych może świadczyć cyt. art. Glücka, który z zupełną dowolnością przypisywał poszczególnym obszarom Europy Środkowo-Wschodniej różny udział w gotyku (zwłaszcza s. 164). O wzajemnym stosunku „wielkich” i „małych” (pod względem zasięgu terytorialnego) zjawisk artystycznych zob. P. Pieper, *Probleme der Kunstgeographie*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” XV, 1937, s. 106.

Stanowiska geografii sztuki nie sposób zaliczyć do najbardziej ważkich metodologicznie. W refleksji, jaką historia sztuki przeprowadza nad samą sobą, znajduje się ono na dalszym planie. Zdaje się zawsze przeważać zainteresowanie dla czasowej a nie dla przestrzennej natury związków między zjawiskami sztuki. Słabością samej geografii sztuki były i pozostają: ogromna różnorodność i płynność kryteriów, jakimi posługiwano się definiując rozpatrywane zjawiska. Chodzi tutaj zarówno o różnorodność czynników mających wyróżniać jakiś obszar³, jak i o różnorodność, a niekiedy — o zastanawiającą dowolność wyboru cech artystycznych, które wiązano z danym terytorium⁴. Geografię sztuki obciążały dodatkowo wynaturzenia i nadużycia, jakie na jej gruncie wystąpiły w postaci rasizmu⁵ oraz ideologii politycznej ekspansji⁶.

Nie zapominając o trudnościach, jakie pociąga za sobą stanowisko geografii sztuki, należy podkreślić, że związane z nim pojęcia należą w historii sztuki do podstawowych i najpowszechniej stosowanych. Korelat przestrzeni — na równi ze ściśle z nim związanym korelatem czasu⁷ — jest dla rozpoznania i wyodrębnienia zjawiska artystycznego odniesieniem pierwszym i fundamentalnym. Praca historyka sztuki zawsze zaczyna się od ustalenia współrzędnych czasu i przestrzeni dla badanego zjawiska. Wszystkie inne mogą wyłonić się w toku studium w dalszej kolejności. Terminy stylowe, nawet jeżeli explicite nie wskazują na zasięg terytorialny zjawiska, zawsze zachowują w języku historii sztuki konotację geograficzną. Z drugiej strony, nauka ciągle staje przed zadaniem opracowywania sztuki całych krajów, regionów, miast. Weryfikacja i uściślanie znaczenia określeń terytorialnych, jakimi się posługuje, jest zatem wciąż aktualnym wymogiem.

Także polska historia sztuki nie może się od tego uchylić. Jeżeli od wczesnego okresu państwowości polskiej obserwujemy występowanie poczucia wspólnoty językowej i odrębności kulturowej u Polaków — a poczucie to w ciągu średniowiecza stale się nasilało⁸ — rodzi się pytanie, co w sferze zjawisk artystycznych wolno pojęciu „Polska” przyporządkować. Zasadności tego pytania nie podważa to,

³ Haussherr, *Kunstgeographie*, o.c. passim.

⁴ Por. Świechowski, *Regiony*, o.c. s. 114; Haussherr, *Überlegungen*, o.c. s. 360—5; tenże *Kunstgeographie* o.c. s. 163.

⁵ Np. A. E. Brinckmann, *Geist der Nationen, Italiener — Franzosen — Deutsche*, Hamburg 1938, zwłaszcza s. 21 nn. 44 nn. (także następne wydania: 1940, 1943, 1948); Frey, *Englisches Wesen* o.c. zwłaszcza s. 12 nn.; K. Wilhelm-Kästner, *Der westfälische Lebensraum in der Baukunst des Mittelalters*, Münster 1943 (zmieniona wersja: *Der Raum Westfalen in der Baukunst des Mittelalters* [w:] *Der Raum Westfalen*, t. II, cz. 1, Münster 1955, s. 371—460). Nie ma tutaj potrzeby przytaczać dalszych przykładów. Krytycznie o stanowisku rasistowskim w geografii sztuki: Haussherr, *Kunstgeographie*, o.c. s. 163.

⁶ Zob. przyp. 117 n.

⁷ O wzajemnej zależności między ustalaniem współrzędnych czasu i przestrzeni dla zjawisk artystycznych pisał przede wszystkim E. Panofsky, *Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims, Anhang: Zum Problem der historischen Zeit*, „Jahrbuch für Kunstwissenschaft” 1927, s. 77—82; przedruk: tenże, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, red. H. Oberer, E. Verheyen, Berlin 1964, s. 77—83. Por. też Haussherr, *Kunstgeographie*, o.c. s. 162.

⁸ R. Grodecki, *Powstanie polskiej świadomości narodowej*, Katowice 1946, zwłaszcza s. 14 nn.; J. Baszkiewicz, *Powstanie zjednoczonego Państwa Polskiego na przełomie XIII i XIV wieku*, Warszawa 1954, s. 452; A. Gieysztor, *Więź narodowa i regionalna w polskim średniowieczu* [w:] *Polska dzielnicowa i zjednoczona, Państwo, społeczeństwo, kultura*, red. A. Gieysztor, Warszawa 1972, zwłaszcza s. 30 nn. (z podstawową literaturą na s. 589 n.); J. Krzyżaniakowa, *Regnum Poloniae w XIV wieku, Perspektywy badań* [w:] *Sztuka i ideologia XIV wieku*, Warszawa 1975, zwłaszcza s. 71 nn.; też, *Pojęcie narodu w „Rocznikach” Jana Długosza, Z problemów świadomości narodowej w Polsce XV wieku* [w:] *Sztuka i ideologia XV wieku*, Warszawa 1978 s. 135—53, z najnowszą literaturą.

że treść owego poczucia odrębności była w średniowieczu wyrażana często niejasno, że była zmienna i ograniczona społecznie⁹. Nie podważa jej także to, że ziemie uważane za polskie nie zawsze tworzyły jeden organizm polityczny i zachodziły między nimi znaczne różnice ustrojowe czy gospodarcze, że wreszcie niektóre z tych ziem ze związku odpadły, a znalazły się w nim nowe. Zmienność treści pojęcia wspólnoty etniczno-terytorialnej jest jedynie utrudnieniem, ale nie przeszkodą w szukaniu odpowiedzi na pytanie, co życiu tej wspólnoty odpowiadało w sferze sztuki. Nauka musi stale dokonywać rozgraniczeń przedmiotowych w różnych zakresach i wyodrębnienie życia artystycznego jednego kraju od podobnych zjawisk ościennych należy do takich zadań, mimo związanych z tym przedsięwzięciem niebezpieczeństw.

Dzieje geografii sztuki, ostatnio poddane analizie przez Reinera Hausserra¹⁰, pouczają, że szczególną jej słabością była występująca w kolejnych ujęciach tendencja do wazywania na zwykle tylko jedno kryterium wyodrębniania jednostki terytorialnej — kryterium zresztą najczęściej pojmowane statycznie i ahistorycznie, np.: naturalny krajobraz fizjograficzny, zasięg zasiedlenia plemiennego, grupa etniczna, prowincja polityczna. Słabością była także skłonność do upatrywania stałych determinant stylu wśród tych arbitralnie wybieranych czynników, przy czym to, co taki obraz zależności przyczynowych komplikowało — odstępstwa, zewnętrzne wpływy artystyczne, zwroty ku nie znanym na danym obszarze rozwiązaniom — było zwykle po prostu przemilczane.

R. Hausserr rozpatrując krytycznie stosowane dotychczas w geografii sztuki pojęcia, wymienił termin „obszar kulturowy” („Kulturraum”) jako bliski w innych naukach humanistycznych odpowiednik tego, co historia sztuki rozumie przez terytorium jakiejś wspólnoty artystycznej¹¹. Ta zaledwie przezeń rzucona sugestia terminologiczna zasługuje na rozwinięcie. W pojęciu obszaru kulturowego harmonijnie łączą się ze sobą treści, które odnoszą się do przestrzeni geograficznej i do tworzącego w niej człowieka. Pojęciu jednostki terytorialnej zostaje od razu nadane zabarwienie znaczeniowe historyczne; korelat przestrzenny dla zjawisk artystycznych ma w tym przypadku charakter pojęcia otwartego: pozwala na rozbudowywanie innych historycznych odniesień sztuki. Pojęcie obszaru kulturowego jest więc kategorią przestrzeni historycznej. Rozumieć przezeń należy terytorium wraz z zamieszkującą je grupą ludzką, którą wiąże poczucie wspólnoty językowej; która żyje w tych samych podstawowych warunkach technologiczno-produkcyjnych i ustrojowo-gospodarczych; w której obrębie stosunki społeczne reguluje jeden zespół norm oraz instytucji prawnych i obyczajowych; która — wreszcie — kieruje się tymi samymi wzorcami zachowań i postępowania etycznego. Jest to pojęcie o treści otwartej również w tym sensie, że nie musi być równoznaczne z jednostką terytorialną polityczną, zawsze przecież wyraźnie odgraniczoną od innych. Obszar kultu-

⁹ Zob. na ten temat nadal podstawowe O. Balzer, *Polonia, Poloni, gens Polonica w świetle źródeł drugiej połowy wieku XIII* [w:] *Księga Pamiątkowa ku czci Bolesława Orzechowicza*, t. I, Lwów 1916, s. 71—93. Por. także Baszkiewicz, o.c. s. 405—11; A. F. Grabski, *Polska w opiniach obcych X—XIII w.*, Warszawa 1964, passim; tenże, *Polska w opiniach Europy Zachodniej XIV—XV w.*, Warszawa 1968, passim.

¹⁰ Por. przyp. 1.

¹¹ Hausserr, *Kunstgeographie*, o.c. s. 164. W innym miejscu (s. 160) autor podniósł, że niemiecka geografia sztuki nie posługiwała się dostatecznie aparatem pojęciowym geografii historycznej. Sporadycznie u innych autorów pojawiało się już pojęcie wspólnoty kulturowej w związku z zagadnieniem odrębności zjawisk artystycznych; np. D. Frey, *Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” XVI, 1938, s. 12 użył terminu „Kulturnation” jako przeciwstawienie „Staatsnation”. Ale — o ile mi wiadomo — dotychczas nie wiązało się to z próbą stosowania szerszego systemu odniesień kulturowych dla zjawiska odrębności.

rowy bowiem ma strefy przenikania z innymi kulturami, może mieć w sobie enklawy obce, sam wreszcie może być rozrzucony wyspowo poza zwartym zasięgiem swego występowania. Nie było zresztą w historii „czystych” ani zamkniętych obszarów kulturowych. Badacz stoi tylko zawsze przed decyzją, jakie znamiona uznać za przeważające w danej kulturze i jak w związku z tym jej obszar nazwać. Przy takim ujęciu jednostka terytorialna, polityczna albo kościelna jako kryterium przyporządkowania zjawisk artystycznych ma tylko drugoplanowe znaczenie; kryterium to może oczywiście odegrać znaczną rolę w badaniach przygotowawczych, np. przy zapisie kartograficznym określonych typów artystycznych.

Pojęcie obszaru kulturowego wydaje się być także instrumentem należycie uwzględniającym złożoność procesu dziejowego. Człowiek tworzący kulturę podlega coraz to innym i zmieniającym natężenie impulsom i obraz jego działalności w miarę upływu czasu jest coraz inny. Jako kategoria przestrzenna zjawisk artystycznych pojęcie obszaru kulturowego może zawrzeć w swej treści tę dynamikę historii; nie spełni tego wymogu statyczna kategoria terytorium w rozumieniu czysto geograficznym albo czysto administracyjnym.

Można wreszcie pojęcie obszaru kulturowego odnosić do jednostek różnych wielkości w zależności od tego, które cechy wspólnoty historyczno-terytorialnej uznamy za konstytutywnie ważniejsze. Z tego punktu widzenia pojęcie obszaru kulturowego zachowuje te same wartości instrumentalne, co pojęcie jednostki politycznej: może być stosowane na różnych poziomach hierarchizacji struktur historycznych (np. kraj, księstwo, ziemia).

Obok odpowiedzi na pytanie, co dla rozpatrywanych zjawisk artystycznych ma być korelatem miejsca, równie ważne jest ustalenie poglądu na to, jak sztukę samą się pojmuje wówczas, kiedy czyni się ją przedmiotem wyjaśnień w kategoriach przestrzeni historycznej. W niedawnych przeglądach badań¹² nie zwrócono uwagi na zastanawiającą jednostronność, z jaką geografia sztuki do dzieła sztuki podchodziła. W jej ujęciach przynależność do wyodrębnionego obszaru przejawiała się tylko w formie rozumianej jako zespół cech zewnętrznej, naocznie postrzeganej morfologii dzieła¹³. Spojrzenie takie jest bez wątpienia uzasadnione w badaniach wycinkowych, które np. mają rozstrzygnąć o tym, czy określone typy dzieł lub ich składniki posiadają znamiona właściwe tylko jednemu obszarowi; jego owocność sprawdziła się zresztą w licznych pracach z geografii architektury. Nie wystarczy ono natomiast, kiedy próbuje się ująć całokształt odrębności zjawisk artystycznych na danym terytorium, a przeciż to właśnie pozostaje głównym i ostatecznym celem geografii sztuki w sformułowaniach jej teoretyków.

Jeżeli cel ten ma być spełniony, zarys sztuki kraju, regionu czy miasta musi rozpatrywać dzieła sztuki tak samo, jak je rozpatruje współczesna historia sztuki: jako symptomy kulturowe, jako struktury o niewyczerpalnych płaszczyznach odniesień. Nie sama w sobie postać materii artystycznej, lecz owa postać jako ukształtowana

¹² Por. przyp. 1.

¹³ Odrębność sztuki na jakimś terytorium definiował jako „styl danego obszaru”, „styl lokalny” („Raumstil”, ewent. „Lokalstil”) jeden z pierwszych i głównych teoretyków geografii sztuki Pieper, *Probleme der Kunstgeographie*, o.c. s. 93. Ten formalistyczny sposób pojmowania geografii sztuki silnie podtrzymał Frey, *Die Entwicklung nationaler Stile*, o.c. s. 15 i dał mu wyraz w analizach w książce *Englisches Wesen*, o.c. W skrajnej postaci zjawisko przypisania określonych cech formalnych poszczególnym narodom wystąpiło np. u A. E. Brinckmann, *Sur les caractères nationaux dans l'histoire de l'art européen* [w:] *Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art*, t. I, Paris 1937, s. 330 — 3 i tegoż, *Geist der Nationen*, o.c. passim. Koncepcję rozpatrywania odrębności regionalnych sztuki według kryterium formy reprezentuje także jeszcze Hausserr, *Überlegungen*, o.c. s. 372.

przez funkcję wyznaczaną dziełu¹⁴ przez jego program ideowy czy obrazowy, przez nadawane mu wartości i inne historyczne współczynniki jego powstania — poucza o tym, co jest właściwością sztuki jakiegoś obszaru.

Z całym naciskiem trzeba tutaj podkreślić niebezpieczeństwa, jakie w badaniach nad sztuką krajów czy regionów płyną z brania pod uwagę tylko formy albo tylko niektórych elementów morfologii dzieł. Jednym z takich niebezpieczeństw jest wspomniana już, często występująca w geografii sztuki, arbitralność wyboru znamion uznawanych za konstytutywne dla danego obszaru. Innym — jest niebezpieczeństwo wyrwania dzieła z jego kontekstu historycznego, z całego zespołu konkretnych czynników warunkujących rozmiary, materiał, program ideowy i obrazowy, funkcję społeczną i inne nieodzowne dla zrozumienia jego sensu aspekty. Pojmowanie dzieła sztuki tylko w kategoriach formy pozwala na daleko posunięte manipulowanie nim w czasie i przestrzeni, pozwala na przenoszenie go w pola odniesień trudno poddające się obiektywizacji historycznej.

Proces definiowania jakiejś sztuki jako zjawiska przestrzenno-historycznego musi zostać poprzedzony ustaleniem treści, jaką podkładamy pod pojęcie danego obszaru kulturowego. To pojęcie, ponieważ odnosi się do kultury, jest kategorią wobec sztuki *sui generis* nadrzędną, a w każdym razie szerszą i w porządku procesu poznawczego — pierwotną. Odnoszone doń dzieła sztuki pełniej ujawniają swoją strukturę. Mówiąc językiem Romana Ingardena, dzieła sztuki dopiero wtedy „konkretyzują się” jako symptomy kultury¹⁵. Ale ten proces ma charakter dialektyczny. Tak uprawiając historię sztuki odsłaniamy jednocześnie w rozpatrywanej kulturze jej nie znane dotychczas aspekty i wraz z innymi naukami historycznymi zmierzamy do redefinicji treści tej kultury. Można tutaj mówić o stale wzajemnie weryfikującej, dynamicznej relacji przedmiotu i jego pola odniesień.

Jeżeli zgodzimy się, że geografii sztuki można wytyczyć również takie właśnie szersze horyzonty, a nie tylko najczęściej z nią kojarzone zadanie określenia zasięgu przestrzennego typów artystycznych czy zadanie definiowania form jako właściwości terytorialno-etnicznych — wypadnie przyjąć, że w swych najogólniejszych celach spotyka się ona z zadaniami syntezy historyczno-artystycznej i przybiera jedną z jej postaci.

2. ZAGADNIENIE POCZĄTKÓW

Sytuację sztuki w Polsce na przełomie X i XI w. najlepiej zdają się ilustrować modele oraz rysunki grodów i podgrodzi, sporządzone na podstawie wyników gruntowych wykopalisk, które zostały przeprowadzone po II wojnie światowej w głównych ośrodkach polityczno-gospodarczych okresu wczesnopiastowskiego, np. w Gnieźnie, Poznaniu i Wrocławiu¹⁶. Uwidoczniono w nich drewnianą zabudowę

¹⁴ W takim rozumieniu funkcji sztuki, jak ją określa J. Białostocki, *O funkcjach sztuki i jej historyków* [w:] *Funkcja dzieła sztuki*, Warszawa 1972, s. 9 nn.; to samo: *A Broad Humanistic Outlook*, „The American Art Journal” III, 1971, s. 95—100.

¹⁵ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958, s. 96 nn.

¹⁶ W. Hensel, *Słowiańszczyzna wczesnośredniowieczna, Zarys kultury materialnej*, wyd. III, Warszawa 1965, s. 407 nn. il. 387; A. Abramowicz, *Studia nad genezą polskiej kultury artystycznej*, Łódź 1962, s. 35 nn.; K. Żurowski, *Gniezno — stołeczny gród pierwszych Piastów w świetle źródeł archeologicznych* [w:] *Początki państwa polskiego, Księga tysiąclecia*, t. II: *Spółczesność i kultura*, Poznań 1962, s. 65 nn. il. 16, 17; G. Mikołajczyk, *Początki Gniezna, Studia nad źródłami archeologicznymi*, Warszawa 1972, s. 162 nn.; J. Herrmann, *Zwischen Hradschin und Vineta, Frühe Kulturen der Westslawen*, Leipzig 1971, s. 147, il. 50.

mieszkalną grodu i podgrodzia oraz obwodzący całą jednostkę osadniczą wał drewniano-ziemny, zwykle konstrukcji kratownicowej. W środku podgrodzia — jeśli miejscowość była siedzibą biskupstwa — stała murowana katedra, na grodzie zaś również kamienna kaplica książęca i przylegająca do niej budowla mieszkalna. Ten obraz, dostępny dzisiaj już tylko w rekonstrukcji, uprzytomnia ogrom kontrastu, jaki zachodził między skalą, technologią, funkcjami, wymową idową, a wreszcie także na pewno czysto estetycznym oddziaływaniem dwóch stojących teraz naprzeciw siebie światów sztuki: starego, rodzimego i nowego, przyjętego z zewnątrz¹⁷.

Lokalna twórczość była pod względem społeczno-organizacyjnym związana zapewne w głównej mierze z systemem świadczeń ludności służebnej wobec księcia¹⁸ i dlatego nazywana jest sztuką grodów i podgrodzi¹⁹. Nie została ona jeszcze należycie zbadana ze stanowiska historii sztuki. Zgromadzone materiały²⁰ pozwalają jednak stwierdzić, że w momencie przyjęcia chrześcijaństwa przez plemiona polskie funkcjonował w ich budownictwie, sprzętarstwie, ubiorze, ozdobach i w przedmiotach kultowych stały zespół form artystycznych, systemów dekoracji i ornamentów. Te formy i ornamenty wiązały sztukę plemion polskich w jeden krąg z resztą świata zachodniosłowiańskiego: najsilniej z plemionami połabskimi, może nieco słabiej — z plemionami Czech i Moraw. Związki te najlepiej są widoczne w budownictwie obronnym i mieszkalnym i w złotnictwie.

Jak u innych plemion zachodniosłowiańskich, tak na obszarze polskim, obok bardzo prostych rozwiązań powstających w rezultacie każdorazowych i samodzielnych poszukiwań artystów, istniały formy i motywy dekoracji, które wskazują na to, że ta twórczość miała już za sobą pewien czas trwania i była silnie powiązana ze sztuką o podobnych funkcjach na innych obszarach wczesnośredniowiecznej Europy²¹. Tytułem przykładu można wskazać na dwie dziedziny. Biżuteria srebrna, której odrębność na ziemiach Słowian polskich i połabskich wykazał R. Jakimowicz²², należy do wspólnej z całą Słowiańszczyzną spuścizny wschodniorzymskiej i bizan-

¹⁷ O tym zjawisku zob. np. L. Kalinowski, *Sztuka* [w:] *Mały słownik kultury dawnych Słowian*, red. L. Leciejewicz, Warszawa 1972, s. 606, i T. Dobrowoński, *Sztuka polska od czasów najdawniejszych do ostatnich*, Kraków 1974, s. 31.

¹⁸ K. Modzelewski, *Organizacja gospodarcza państwa piastowskiego, X—XIII wiek*, Wrocław 1975, zwłaszcza s. 241 nn.

¹⁹ A. Gięsztor, *Podstawy rodzimej kultury artystycznej w Polsce wczesnośredniowiecznej*, „Kwart. Hist.” LXX, 1963, s. 583—97; tenże, *Kultura artystyczna przed powstaniem Państwa Polskiego i jej rozwój w osiedlach wczesnomiejskich* [w:] *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku*, red. M. Walicki, t. I, Warszawa 1971, s. 37 nn.; tenże, *Arts mineurs en Pologne aux X^e—XIII^e siècles: Problèmes artistiques et culturels*, „Studi medievali”, Terza Serie, V, 1964 (nadb. s. 1—15).

²⁰ Zestawiają je i odsyłają do opracowań monograficznych: W. Hensel, *Polska przed tysiącem lat*, wyd. II, Wrocław 1964, passim; tenże, *Słowiańszczyzna wczesnośredniowieczna*, o.c. s. 153 nn.; Abramowicz, *Studia nad genezą* o.c. passim; Gięsztor, *Podstawy rodzimej kultury artystycznej*, o.c. passim; tenże, *Kultura artystyczna przed powstaniem Państwa Polskiego*, o.c. s. 37—65; L. Kalinowski, *Treści ideowe sztuki przedromańskiej i romańskiej w Polsce*, „Studia Źródłoznawcze” X, 1965, zwłaszcza s. 18 nn.; M. Pietrusińska, *Katalog i bibliografia zabytków* [w:] *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku*, o.c. s. 805—7 i passim; A. Zaki, *Archeologia Małopolski wczesnośredniowiecznej*, Wrocław 1974, passim; J. Gąsowski, *Sztuka pradziejowa w Polsce*, Warszawa 1975, s. 163 nn.

²¹ P. Skubiszewski, *Le problème des courants stylistiques dans l'art en Pologne des X^e et XI^e siècles* (*Arts mineurs*) [w:] *I Międzynarodowy kongres archeologii słowiańskiej*, Warszawa 14—18 IX 1965, Wrocław 1970, s. 319—22.

²² R. Jakimowicz, *O pochodzeniu ozdób srebrnych znajdujących w skarbach wczesnohistorycznych*, „Wiadomości Archeologiczne” XII, 1933, passim; por. także Abramowicz, *Studia nad genezą*, o.c. s. 76 nn. 102.

tyńskiej²³; w jej powstaniu znaczną rolę odegrało złotnictwo wielkomorawskie²⁴, którego tradycje były kontynuowane w Czechach²⁵ i docierały na ziemię krakowską — przed podbojem Polan pozostającą w orbicie wpływów Państwa Wielkomorawskiego i Czech. Z kolei w zdobnictwie wyrobów drewnianych i kościanych czy też rogowych można wskazać na bardzo wyraźne związki z dwoma wielkimi kręgami artystycznymi: z małą sztuką frankijską oraz z jej kontynuacjami karolińskimi²⁶ i z III stylem skandynawskim²⁷; znamiona tego ostatniego wystąpiły na Pomorzu (w Gdańsku).

Jakkolwiek w sztuce polskich grodów i podgrodzi X i XI w. można bez trudu wskazać na obecność kilku różnych pod względem genetycznym kierunków stylowych²⁸, jej ogólne oblicze formalne i jej funkcje wykazują pewną jednolitość pod względem charakteru i zgodność z podobnymi zjawiskami u innych Słowian Zachodnich. Rozszerzanie się chrześcijaństwa oraz niektórych form obyczajowości feudalnej Zachodu zadecydowało o stałym kurczeniu się zasięgu tej sztuki. Jej rozmaite przejawy występowały jeszcze w ciągu XII w. i nawet później²⁹, a świadectwem odczuwania jej jako odrębnej są słowa kronikarza Bertolda z Zwiefalten, kiedy opisywał płaszcz przesłany z Polski w darze jego klasztorowi przez księżniczkę Salomeę w drugiej ćwierci XII w.³⁰ Sztuka ta wygasła zapewne ostatecznie w ciągu XIII w., kiedy zreorganizowane miasta podjęły już w oparciu o zupełnie inne wzory szerszą produkcję rzemieślniczą na potrzeby rynku lokalnego.

Ograniczony funkcjonalnie i typologicznie język artystyczny sztuki grodów i podgrodzi nie mógł służyć złożonym i wysublimowanym potrzebom liturgicznym czy ikonograficznym chrześcijaństwa wczesnośredniowiecznego³¹. Kościół, by wypełniać swoje zadania, musiał z zewnątrz sprowadzić główne siły zdolne do stworzenia warunków przestrzennych i funkcjonalnych swojej działalności. Budowni-

²³ P. Skubiszewski, *Problemy i perspektywy badań nad złotnictwem w Polsce X—XII w.* [w:] *O rzemiośle artystycznym w Polsce*, Warszawa 1976, s. 12—4. Por. też analogicznie o oddziaływaniu tradycji bizantyjskiej na wczesne złotnictwo czeskie: J. Eisner, *K dějinám našeho hradištního šperku*, „Časopis Národního musea” CXVI, 1947 (Oddíl duchovný), s. 149, 155 nn.

²⁴ K. Benda, *Mittelalterlicher Schmuck, Slawische Funde aus tschechoslowakischen Sammlungen und der Leningrader Ermitage*, Praha 1966; B. Dostál, *Das Vordringen der grossmährischen materiellen Kultur in die Nachbarländer* [w:] *Magna Moravia, Shornik k 1100. výročí prichodu byzantské mise na Moravu*, Praha 1965, s. 376 nn.; J. Dekan, *Vel'ka Morava, Doba a umenie*, Bratislava 1976, passim.

²⁵ J. Eisner, *Počátky českého šperku*, „Památky Archeologické” XLVI, 1955, s. 215—26.

²⁶ Z. Hilcerówna, *Rogownictwo gdańskie w X—XIV wieku*, „Gdańsk wczesnośredniowieczny” IV, 1961, zwłaszcza s. 113 n.; E. Cnotliwy, *Stan i problematyka badań nad rogownictwem wczesnośredniowiecznym w Polsce*, „Materiały Zachodnio-Pomorskie” X, 1964 (wyd. 1965), zwłaszcza s. 231—3 (z dalszym piśmiennictwem). Por. z materiałem polskim zwłaszcza przykłady, które omawia V. H. Elbern, *Ein neuer Beitrag zur Ikonographie des Unfigürlichen*, *Über die bildliche Aussage beinerer Reliquienkästchen des frühen Mittelalters*, „Das Münster” XXV, 1972, s. 313—24; tenże, *Das Beinkästchen im Essener Münsterschatz*, „Aachener Kunstblätter” 44, 1973, s. 87—100.

²⁷ A. Abramowicz, *Sztuka rybaków i rzemieślników gdańskich XI—XIII w.*, „Polska sztuka ludowa” VIII, 1954, s. 326 nn.; tenże, *Studia nad genezą*, o.c. s. 86 nn. W związku z materiałem gdańskim zob. przede wszystkim: W. Holmquist, *Germanic Art during the first Millenium A.D.*, Stockholm 1955, i *Sveagold und Wikingerschmuck aus Statens Historiska Museum, Stockholm*, Mainz 1968.

²⁸ Skubiszewski, *Le problème des courants stylistiques*, o.c. passim.

²⁹ Abramowicz, *Sztuka rybaków i rzemieślników*, o.c. s. 350.

³⁰ *Bertholdi Liber de constructione Monasterii Zwivildensis* [w:] *MPH* t. II, wyd. A. Bielowski, Lwów 1872, s. 6. Zob. na ten temat Abramowicz, *Studia nad genezą*, o.c. s. 64.

³¹ Zagadnienie to omawia Kalinowski, *Treści ideowe sztuki*, o.c. s. 4 nn. Autor wyróżnia w sztuce przedromańskiej i romańskiej w Polsce, ze względu na jej treść, trzy nurty tradycji: chrześcijański, pogański antyczny (w znaczeniu: grecko-rzymski) i pogański nieantyczny.

czowie pierwszych kościołów, z wyjątkiem może sił pomocniczych, byli obcego pochodzenia. Środków ekonomicznych dostarczył książę, a później król, który — jak w sąsiednim cesarstwie — był obok biskupa drugim filarem ówczesnego systemu Kościoła Państwowego. Pierwsi duchowni czynni w Polsce pochodzili z Italii, Lotaryngii, Bawarii, Saksonii i Czech, ale — stosownie do odwiecznej praktyki Kościoła — natychmiast uczyli się miejscowego języka, przystosowywali do miejscowych potrzeb oraz zwyczajów i przystępowali do kształcenia miejscowych następców. W pierwszym okresie trwania państwa wczesnopiastowskiego, w latach ok. 950—1034, stanęły budowle wszystkich trzech głównych rodzajów, których Kościół ówczesny potrzebował, by w pełni realizować swe zadania: katedry (cztery, a może pięć), klasztory (przynajmniej dwa) i książęce kościoły prywatne (przynajmniej cztery)³². Był to rezultat dużego wysiłku organizacyjnego ze strony władcy i wynik jego ścisłej współpracy z Kościołem. Zapewne względy polityczne, jak również niemożność uzyskania pomocy w jednym tylko ośrodku kulturowym sprawiły, że sił do wznoszenia i wyposażenia kościołów szukano w różnych częściach Europy. Jeżeli rozszerzymy pole obserwacji na czas do końca XI w., w którym to okresie życie kościelne na ziemiach Polski nadal jeszcze się organizowało, dostrzemy uderzającą różnorodność inspiracji artystycznych. Wzorce i warsztaty architektoniczno-kamieniarskie przychodziły m.in. z zachodnich ziem cesarstwa, zapewne Lotaryngii (Poznań, katedra)³³, Lombardii (Gniezno, katedra³⁴, Kraków, tzw. I katedra — wystrój rzeźbiarski³⁵), Saksonii (Kraków, tzw. I katedra — architektura³⁶, Kraków, kościół św. Andrzeja³⁷), Środkowej Nadrenii (Kraków, tzw. II katedra³⁸), Kolonii³⁹ i burgundzko-lombardzkiego zasięgu tzw. pierwszej sztuki romańskiej (Tynec, opactwo)⁴⁰, przy czym w niektórych przypadkach należy li-

³² Dokumentację historyczną, opisową, obrazową i bibliograficzną do tych najstarszych budowli podają: Z. Świechowski, *Budownictwo romańskie w Polsce, Katalog zabytków*, Wrocław 1963, i Pietrusińska, o.c.; nowsze materiały i interpretacje dla Wielkopolski podaje K. Józefowiczówna, *Sztuka w okresie wczesnoromańskim* [w:] *Dzieje Wielkopolski*, t. I: *do roku 1793*, red. J. Topolski, Poznań 1969, s. 114 nn., a dla Małopolski — Żaki, o.c. s. 136 nn. Także F. Oswald, L. Schaefer, H. R. Sennhauser, *Vorromanische Kirchenbauten, Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen*, München 1966—71, podają dokumentację do architektury przedromańskiej i wczesnoromańskiej, ale nie jest ona pełna. Z zarysów syntetycznych najważniejsze: J. Zachwatowicz, *Polska architektura monumentalna w X i XI wieku*, „Kwart. Architektury i Urbanistyki” VI, 1961, s. 101—31; Z. Świechowski, *Wczesna architektura piastowska około roku 1000* [w:] *Początki państwa polskiego*, t. II; *Społeczeństwo i Kultura*, Poznań 1962, s. 245—67.

³³ K. Józefowicz, *Z badań nad architekturą przedromańską i romańską w Poznaniu*, Wrocław 1963, s. 68 nn.; Z. Świechowski, *Romanische Baukunst Polens und ihre Beziehungen zu Deutschland*, „Westfalen” XLIII, 1965, s. 164—7.

³⁴ Józefowiczówna, *Sztuka w okresie wczesnoromańskim*, o.c. s. 147—50.

³⁵ E. Nogiec-Czepielowa, *Pozostałości dekoracji rzeźbiarskiej katedry wawelskiej*, „Folia Historiae Artium” X, 1974, s. 5—34.

³⁶ K. Żurowska, *Zagadnienie transeptu pierwszej katedry wawelskiej*, „Zesz. Nauk. UJ” LXXXVI, Prace z historii sztuki, z. 2, 1965, s. 62 nn.

³⁷ J. Ekielski, *W sprawie genezy architektonicznej kościoła św. Andrzeja*, Prace Komisji Historii Sztuki PAU, VII, 1937—1938, s. 44; A. Grygorowicz, *Kościół św. Andrzeja w Krakowie we wczesnym średniowieczu*, „Rocz. Krakowski” XXXIX, 1968, s. 27.

³⁸ K. Żurowska, *Geneza zachodniej części tak zwanej drugiej katedry wawelskiej*, „Zesz. Nauk. UJ”, CCCII, Prace z historii sztuki, z. 10, s. 64 nn.

³⁹ Wpływy Kolonii i pośrednictwo królowej Rychezy w kontaktach kulturowych przedstawił Z. Świechowski, *Königin Richeza von Polen und die Beziehungen polnischer Kunst zu Köln im 11. Jahrhundert*, „Kölner Domblatt” 40, 1975, s. 27—48. Wśród licznych dzieł przytoczonych przez autora, tylko niektóre jednak wykazują genezę kolońską, a jeszcze mniej liczne mogą być związane z patronatem artystycznym Rychezy.

⁴⁰ K. Żurowska, *Romański kościół opactwa benedyktynów w Tyńcu*, „Folia Historiae Artium” VI/VII, 1971, s. 89 nn.

czyć się z udziałem środowisk pośrednich (zapewne Czech i Węgier⁴¹). Niemniej zróżnicowane było pochodzenie wyposażenia kościelnego. Źródła i zachowane zabytki poświadczają pochodzenie dzieł z Italii⁴² i z różnych ziem cesarstwa ottońskiego⁴³; być może niektóre przywieziono także z obszaru dawnego cesarstwa karolińskiego⁴⁴. Ta wielość inspiracji (podobne zjawisko miało wystąpić jeszcze w XII i XIII w.) każe z największą ostrożnością formułować sądy o orientacji kulturowej polskich patronów sztuki przedromańskiej i wczesnoromańskiej. W każdym razie dwie najważniejsze strefy artystyczne sztuki X i XI w.: karolińsko-ottońska i śródziemnomorska strefa tzw. pierwszej sztuki romańskiej⁴⁵ zaznaczyły w Polsce swój udział.

Warsztaty przybyłe z zewnątrz pracowały teraz w bardzo dużym oddaleniu od swych ośrodków macierzystych, w nowych dla siebie warunkach społeczno-organizacyjnych i technologicznych. Na pytanie—jaki wpływ na ich twórczość wywierała ta sytuacja—jest niezmiernie trudno odpowiedzieć. Wydaje się, że same potrzeby społeczno-użytkowe—słaba gęstość zaludnienia (najwyżej 4—5 osób na 1 km²⁴⁶) i niewielki początkowo zasięg oddziaływania pierwszych kościołów—wyznaczały tym obiektom mniejszą skalę niż ich odpowiednikom na Zachodzie. Być może te same czynniki wpłynęły na dostrzegalny w kilku przypadkach proces redukcji rozwiązań wzorcowych, co poddał analizie Z. Świechowski⁴⁷. Występujące w tzw. I katedrze krakowskiej niezwykle połączenie struktury saskiej bazyliki ottońskiej z formami przedromańskiej, lombardzkiej dekoracji rzeźbiarskiej zdaje się wskazywać na to, że niektóre warsztaty były albo niedostatecznie przygotowane, albo zbyt małe na to, by zrealizować bogaty program artystyczny. Rodzi się pytanie, czy u genezy takiego programu nie leżała inspiracja fundatora. Na pewno samodzielnym, polskim rozwiązaniem tego wczesnego okresu były centralne kościoły grodowe, połączone z budynkami mieszkalnymi (tzw. palatia)⁴⁸. Można te dzieła wiązać z inspiracją karolińskiej architektury dworsko-sakralnej, wolno nawet wskazywać

⁴¹ J. Hawrot, *Problematyka przedromańskich i romańskich rotund bałkańskich, czeskich i polskich*, „Biul. Historii Sztuki” XXIV, 1962, s. 277 nn.; Żurowska, *Romański kościół opactwa benedyktynów*, o.c. s. 97, 122; A. Merhautová-Livorova, *Einfache mitteleuropäische Rundkirchen*, Praha 1970, s. 51; też, *Romanische Kunst in Polen, der Tschechoslowakei, Ungarn, Rumänien, Jugoslawien*, Wien—München 1974, s. 14.

⁴² *Brunonis Vita quinque fratrum*, ed. W. Kętrzyński [w:] MPH, t. VI, Kraków 1893, s. 414.

⁴³ P. Skubiszewski, *Czara wrocławska, Studia nad spuścizną Wschodu w sztuce wczesnego średniowiecza*, Poznań 1965; tenże, *Tzw. Kielich św. Wojciecha—Pamiętką Zjazdu Gnieźnieńskiego?* [w:] *Cultus et cognitio, Studia z dziejów średniowiecznej kultury*, Warszawa 1976, s. 521—36.

⁴⁴ Np. Zbiór Kazań i komentarzy do Ewangelii, rps 43 Biblioteki Kapitulnej w Krakowie, i *Capitulare evangeliorum*, rps 1 Biblioteki Katedralnej w Gnieźnie, ale nie można ustalić, kiedy rękopisy te dostały się do Polski, Zob. M. Sobieraj, *Dekoracja malarska karolińskiego rękopisu w Bibliotece Kapitulnej na Wawelu*, „Zesz. Nauk. UJ” CDXII, Prace z historii sztuki, z. 12, 1975, s. 11; B. Bolz, *Najstarszy kalendarz w rękopisach gnieźnieńskich, MS I z roku około 800*, „Studia Źródłoznawcze” XII, 1967, s. 37.

⁴⁵ Por. E. Kubach, P. Bloch, *Früh- und Hochromanik*, Baden-Baden 1964, s. 7.

⁴⁶ A. Gieysztor, *Ukształtowanie się Państwa Polskiego od połowy IX w. do końca X w.* [w:] *Historia Polski*, t. I: do roku 1764, cz. I: do połowy XV w., red. H. Łowmiański, Warszawa 1958, s. 142.

⁴⁷ Z. Świechowski, *Zagadnienie redukcji i koniunkcji na przykładzie architektury wczesnośredniowiecznej*, „Kwart. Architektury i Urbanistyki” IV, 1959, s. 113—24.

⁴⁸ J. Rozpedowski, *Ze studiów nad palatiami w Polsce*, „Biul. Historii Sztuki” XXIV, 1962, s. 243—53; K. Żurowska, *Rotunda wawelska, Studium nad centralną architekturą epoki wczesnopiastowskiej*, „Studia do dziejów Wawelu” III, 1968, s. 50 nn.; Józefowiczówna, *Sztuka w okresie wczesnoromańskim*, o.c. s. 120 nn.; W. Szafrński, *Castrum i Castellum plockie w świetle wykopalisk*, „Rocz. Muzeum Mazowieckiego w Płocku” 1972, z. 2, s. 14—9 i 36—44; Żaki, *Archeologia Małopolski*, o.c. s. 142—5; A. Tomaszewski, *Romańskie kościoły z emporami zachodnimi na obszarze Polski, Czech i Węgier*, Wrocław 1974, s. 46—54.

na pewne analogie ottońskie⁴⁹, ale tworzą one grupę typologiczną jednorodną i w gruncie rzeczy od innych odrębną. Na pewne ślady formowania się tradycji lokalnej zdaje się także wskazywać fakt, że dwie katedry zniszczone w roku 1038, gnieźnieńską i poznańską odbudowano w drugiej połowie XI w. — jak sądzi K. Józefowiczówna — w nawiązaniu do ich poprzednich rzutów⁵⁰.

Dotrwałe do naszych czasów — tylko nieliczne — zabytki nie pozwalają stwierdzić, czy między kościelną sztuką przedromańską i wczesnoromańską a rodzimą sztuką grodów i podgrodzi istniała strefa wymiany. W architekturze na pewno jej nie było. Mogła istnieć w tzw. małej sztuce. W niektórych rzemiosłach, np. w złotnictwie przygotowanie technologiczne złotnika pracującego na służbie książęcej nie odbiegało zasadniczo od umiejętności artysty klasztorowego. Każdy z nich jedynie wykonywał odmienne zamówienia, ale te różnice — jak pouczają przykłady z historii złotnictwa wczesnośredniowiecznego w Europie — nie stanowiły istotnej przeszkody w spotkaniu różnych zakresów pracy. Opierając się na wzmiance o nadaniu przez ks. Henryka Sandomierskiego 4 złotników klasztorowi w Zagości, L. Kalinowski sądził, że do prac związanych z budową i wyposażeniem kościołów byli powoływani twórcy spośród rzemieślników pracujących w osadach książęcych⁵¹. Nie sposób przyjmować, że cały ciężar realizacji wciąż rosnących zamówień artystycznych bez przerwy spoczywał na wykonawcach obcych. Nie możemy jednak ich wkładu miejscowego wykazać w stylu sztuki w stopniu podobnym, jak można to ustalić w sztuce ruskiej, zwłaszcza w rzemiosłach artystycznych, gdzie w ciągu XI—XII w. dokonało się zespolenie form bizantyńskich z miejscową tradycją⁵².

3. ZAGADNIENIE REGIONÓW

Na obecnym etapie badań, sądy o regionach w sztuce Polski średniowiecznej należy formułować z największą ostrożnością. Tylko nieliczne regiony mają nowoczesne, wyczerpujące monografie poszczególnych dziedzin twórczości⁵³. Także

⁴⁹ Żurowska, *Rotunda wawelska*, o.c. s. 71 nn.; Józefowiczówna, *Sztuka w okresie wczesnoromańskim*, o.c. s. 136 nn.; J. Gardelles, *Les palais dans l'Europe occidentale chrétienne du X^e au XII^e siècle*, „Cahiers de Civilisation Médiévale, X^e—XII^e siècles” XIX, 1976, s. 127 (gdzie pomyłono dane dotyczące Wiślicy i Przemysła). Nie wydają się natomiast przekonywujące analogie przytoczone przez Z. Świechowskiego, *Les plus anciens monuments de l'architecture religieuse en Pologne d'après les fouilles et les travaux récents*, „Cahiers archéologiques” IX, 1957, s. 307 nn. i tenże, *Wczesna architektura piastowska około roku 1000*, o.c. s. 250 nn. Por. krytykę K. Żurowskiej, *W związku z artykułem Zygmunta Świechowskiego „Les plus anciens monuments de l'architecture religieuse en Pologne d'après les fouilles et les travaux récents”*, „Biul. Historii Sztuki” XXI, 1959, s. 112.

⁵⁰ K. Józefowiczówna, *Druga faza stylu romańskiego [w:] Dzieje Wielkopolski*, t. I, o.c. s. 215 nn. Przebudowę katedry poznańskiej przesuwają na XII w. Tomaszewski, *Romańskie kościoły z emporami*, o.c. s. 55—8.

⁵¹ L. Kalinowski, *Hi conculcari querunt, czyli kto pragnie być deptany na posadzce wiślickiej*, „Z otchłani wieków” XXXIV, 1968, s. 196. Por. nieco inną interpretację tego źródła: Abramowicz, *Studia nad genezą*, o.c. s. 80.

⁵² B. A. Rybakow, *Przykładowe iszkustwo Kiewskiej Rusi IX—XI wieków i jużnorusskich kniażestw XII—XIII wieków [w:] Istorija russkogo iszkustwa*, t. I, red. I. E. Grabar, Moskwa 1953, s. 233—97; tenże, *Russian Applied Art of Tenth-Thirteenth Centuries*, Leningrad 1971.

⁵³ Np. J. E. Dutkiewicz, *Małopolska rzeźba średniowieczna 1300—1450*, Kraków 1949; *Architektura na Śląsku do połowy XIII wieku*, Warszawa 1955; T. Kozaczewski, *Jednonawowe kościoły romańskie na Dolnym Śląsku*, „Zesz. Nauk. Politechniki Wrocławskiej” nr 16, Architektura II, 1957, s. 33—62. Niektóre ważne prace dotąd pozostają nie publikowane, np. J. Gadomski, „Rzeźba architektoniczna w Małopolsce 1250—1400” (rozprawa doktorska, Kraków 1970) i A. Olszewski, „Drewniana rzeźba późnogotycka w Małopolsce” (rozprawa doktorska, Kraków 1965). Pomijamy tutaj dawniejsze, dzisiaj już niewystarczające opracowania regionów w sztuce; pomijamy także opracowania, które, w myśl przyjętych w tym artykule założeń, nie dotyczą polskiego obszaru kulturowego.

regionalne zarysy o charakterze ogólnym nowszej daty nie są liczne⁵⁴. Jediną dziedziną, którą można obecnie dość dobrze ogarnąć w całości jest — głównie dzięki fundamentalnym pracom Z. Świechowskiego⁵⁵ i A. Tomaszewskiego⁵⁶ — architektura przedromańska i romańska. Ogólnej problematyki podziału na regiony artystyczne w Polsce dotyczy tylko jedna nowsza rozprawa Z. Świechowskiego⁵⁷. Artykuł ten przynosi pierwszą propozycję rozróżnienia między regionami artystycznymi Wielkopolski, ziemi krakowskiej i Mazowsza na podstawie określonych kryteriów morfologicznych (rzuty budowli jednonawowych, szczyty, portale) i stanowi z tego względu ważny punkt wyjścia dalszej dyskusji. Omówiono w nim wszakże tylko wybrane problemy tego dużego zagadnienia. Wnikliwe obserwacje o procesie regionalizacji architektury późnogotyckiej przedstawił także, analizując typy kościołów XIV—XVI w., A. Miłobędzki⁵⁸.

Najistotniejsze pytanie, przed jakim staje historyk sztuki zainteresowany różnicami regionalnymi w obrębie jednego, większego obszaru polityczno-etnicznego, można streścić następująco: w jakich płaszczyznach i w jakich momentach procesu dziejowego spotykają się zjawiska odrębności artystycznej i zróżnicowania ogólnokulturowego? Pamiętając o uczynionym przed chwilą zastrzeżeniu, że nie można w tej sprawie wydawać przedwczesnych sądów, wolno jednak przedstawić nasuwające się już obecnie spostrzeżenia ogólne. W okresie wczesnopiastowskim, kiedy połączenie dawnych terytoriów plemiennych okazało się niepełne i nietrwałe, a następnie, w okresie rozbicia dzielnicowego, kiedy odrębności ustrojowo-polityczne ziem nadal silnie występowały — artystyczne zróżnicowanie regionalne w gruncie rzeczy jeszcze do głosu nie doszło. Można to stwierdzić tylko na przykładzie architektury (inne dziedziny sztuki nie są dość reprezentatywnie zachowane), ale wydaje się, że to pole obserwacji wystarcza. Decydujące znaczenie miały wówczas wielkie nurty funkcjonalno-ideowe, zwykle przekraczające granice prowincji, a związane z budownictwem określonych kręgów odbiorców, np. kleru katedralnego, zgromadzeń kanonickich i mniszych. Można co najwyżej stwierdzić nasilone występowanie jednego z tych nurtów na jakimś obszarze, np. architektury klasztorów zreformowanych w Wielkopolsce i na Kujawach⁵⁹. Można także zauważyć zwiększony udział jednej orientacji stylowej na pewnym terytorium, np. znaczne wpływy włoskie w architekturze i rzeźbie w kręgu mazowiecko-łęczyckim⁶⁰. Regionalizacja wy-

⁵⁴ Np. artykuły o sztuce w *Dziejach Wielkopolski*, t. I, o.c.

⁵⁵ Świechowski, *Budownictwo romańskie*, o.c.; tenże, *Architektura na Śląsku*, o.c.

⁵⁶ Tomaszewski, *Romańskie kościoły z emporami*, o.c.

⁵⁷ Świechowski, *Regiony w późnogotyckiej architekturze*, o.c.

⁵⁸ A. Miłobędzki, *Późnogotyckie typy sakralne w architekturze ziem polskich* [w:] *Późny gotyk*, o.c. s. 83—112.

⁵⁹ Z. Świechowski, *Budownictwo polskich klasztorów i kolegiat XII w. na tle problemów architektury środkowo-zachodniej Europy w dobie sporu o inwestyturę* [w:] *Sztuka i Historia, Księga Pamiątkowa ku czci profesora Michała Walickiego*, Warszawa 1966, s. 30—8; Józefowiczówna, *Druza faza stylu romańskiego*, o.c. s. 223 nn.

⁶⁰ Z. Świechowski, *Znaczenie Włoch dla polskiej architektury i rzeźby romańskiej*, „Rocz. Historii Sztuki” V, 1965, s. 50, 53, 56; P. Bohdziewicz, *Romański portal kolegiaty w Tumie pod Łęczycą na tle zagadnienia jego genezy* [w:] *Pastori et Magistro, Praca zbiorowa wydana dla uczczenia jubileuszu 50-lecia kapłaństwa Jego Ekscelencji Księdza Biskupa Doktora Piotra Kałwy, Profesora i Wielkiego Kanclerza KUL*, Lublin 1966, s. 419 nn.; T. Mroczo, *Czerwiński uczeń Wiligelma*, „Biul. Historii Sztuki” XXXIII, 1971, s. 215—26; też, *Czerwińsk romański*, Warszawa 1972, s. 26 nn.

stąpiła dopiero w końcowej fazie sztuki romańskiej i w tzw. stylu przejściowym. Pierwsze jej przejawy można zaobserwować w małych kościołach parafialnych, które tworzą wyraźne grupy regionalne⁶¹. Z kolei zjawisko kontynuowania wielkich wzorców na ograniczonym obszarze zaznaczyło się dobitniej dopiero w architekturze przejściowej romańsko-gotyckiej od drugiej ćwierci XIII w., np. na Śląsku⁶² i w Małopolsce⁶³, gdzie znaczną rolę w kształtowaniu lokalnych preferencji typologicznych i nawyków konstrukcyjno-formalnych odegrały warsztaty cysterskie.

Dla zróżnicowania regionalnego architektury w Europie Środkowej przełomowe znaczenie miał wiek XIII. Wówczas rozpoczęła się, zakończona w połowie następnego stulecia, proces krystalizacji dwóch wielkich stref artystycznych. Z nich północna obejmowała Brandenburgię, Pomorze Zachodnie i ziemie Państwa Krzyżackiego, a południowa — Saksonię, Czechy, Morawy i Węgry; w ścisłym związku z drugą z nich kształtowała się w pierwszej połowie XIV w. np. odrębna „szkoła” architektoniczna na Śląsku⁶⁴, który właśnie w tym okresie rozstawał się z polskim obszarem kulturowym. Gotycka architektura ziem polskich stopniowo różnicowała się biorąc udział w tym wielkim podziale⁶⁵. W Wielkopolsce, początkowo wykazującej związki z obiema strefami, z czasem zwyciężyły tendencje pierwszej⁶⁶. Małopolska od początku była związana z krajami strefy południowej⁶⁷. Kościoły Mazowsza, w XIV w. jeszcze nieliczne, później aż do końca panowania gotyku coraz liczniej wznoszone, wykazywały cechy strefy północnej⁶⁸.

Proces regionalizacji przebiegał powoli. Jeszcze w ciągu pierwszej połowy XIV w. budownictwo klasztorne, tak mnisze (zwłaszcza cysterskie), jak miejskie (dominikańskie i franciszkańskie), z właściwym mu systemem powiązań artystycznych

⁶¹ S. Wiliński, *Granitowe kościoły wiejskie XII wieku w Wielkopolsce*, „Przegl. Zach.” 1952, nr 11/12, s. 417—32; T. Kozaczewski, *Jednonawowe kościoły romańskie*, o.c.; A. Karłowska-Kamzowa, *Zagadnienie fundacji murowanych jednonawowych kościołów w Wielkopolsce w XII i XIII wieku*, „Biul. Historii Sztuki” XXVII, 1965, s. 364—6.

⁶² H. Tintelnot, *Die mittelalterliche Baugeschichte des Breslauer Domes und die Wirkung der Zisterzienser in Schlesien* [w:] *Kunstgeschichtliche Studien*, wyd. H. Tintelnot, Breslau 1943, zwłaszcza s. 281 nn.; tenże, *Die mittelalterliche Baukunst Schlesiens*, Kitzingen 1951, s. 34 nn. Por. także uwagi G. Chmarzyńskiego na temat związku kościoła w Grodkowie z wzorami śląskiej architektury cysterskiej [w:] *Górny Śląsk*, praca zbiorowa, cz. II, Poznań 1959, s. 293. Znaczenie mniejsze znaczenie wpływowi warsztatów cysterskich, ale — jak wolno sądzić — nadmierne krytycznie, przypisuje M. Kutzner, *Cysterska architektura na Śląsku w latach 1200—1330*, Toruń 1969, passim, i tenże, *Společné uwarunkování rozvoju šlápské architektury w latach 1200—1330* [w:] *Sztuka i ideologia XIII wieku*, red. P. Skubiszewski, Wrocław 1974, por. zwłaszcza s. 230.

⁶³ K. Białoskórska, *Problem relacji polsko-włoskich w XIII wieku, Zagadnienie mecenatu biskupa Iwona Odrowąża i małopolskich opactw cysterskich*, PAN, Oddział w Krakowie, Sprawozdania z posiedzeń Komisji, styczeń—czerwiec 1963, s. 255—7; też, *Kierunki ewolucji architektury cysterskiej w XIII wieku* [w:] *Sztuka i ideologia XIII wieku*, o.c. s. 42; też, *Tradycjonalizm i jego źródła w architekturze polskiej drugiej połowy XIII i początku XIV wieku* [w:] *Sztuka i ideologia XIV wieku*, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1976, s. 210.

⁶⁴ Tintelnot, *Die mittelalterliche Baukunst Schlesiens*, o.c. s. 81 nn.; M. Kutzner, *Kościoły bazylikowe w miastach śląskich XIV wieku* [w:] *Sztuka i ideologia XIV wieku*, o.c. s. 275—316.

⁶⁵ M. Walicki, *Sztuka polska za Piastów i Jagiellonów* [w:] M. Walicki, J. Starzyński, *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1936, s. 66.

⁶⁶ M. Kutzner, *Architektura gotycka* [w:] *Dzieje Wielkopolski*, t. I, o.c. zwłaszcza s. 381—6.

⁶⁷ Miłobędzki, *Późnogotyckie typy sakralne*, o.c. s. 85 nn. 107 nn. tenże, *L'influence de l'Europe centrale et de l'Italie sur l'architecture de la Pologne méridionale (1430—1530)*, „Acta Historiae Artium” XIII, 1967, s. 69—80. Bardzo dotkliwie odczuwa się brak opracowania całości architektury Małopolski w XIII w.

⁶⁸ I. Galicka, *Problematyka badań średniowiecznych zamków na Mazowszu*, „Biul. Historii Sztuki” XXV, 1963, s. 109—18; B. Bieniewska-Lenard, *Problematyka badań gotyckiej architektury sakralnej Mazowsza*, ib. s. 119—29; Miłobędzki, *Późnogotyckie typy sakralne*, o.c. s. 102 nn.; Świechowski, *Regiony*, o.c. s. 126 nn.

ponadregionalnych, wyznaczało znaczną część wzorców artystycznych. Wprawdzie zatrudnione przy kościołach klasztornych warsztaty coraz częściej brały udział w innych realizacjach, ale ich wpływy w jednym regionie były ograniczone do niewielkich grup budowli⁶⁹. Budowy katedr były zjawiskiem odosobnionym i nie można stwierdzić ich oddziaływania, zresztą niewielkiego, poza najbliższym środowiskiem artystycznym⁷⁰. Tak ważne ze względu na jednolitość stylistyczną grupy budowli, jak np. miejskie bazyliki Krakowa⁷¹ czy dwunawowe kościoły halowe z fundacji króla Kazimierza Wielkiego⁷², nie mogą być jeszcze zaliczone do typów ogólnoregionalnych. A. Miłobędzki i Z. Świechowski wykazali, że odrębność, ale i powszechność typów i form w trzech głównych dzielnicach polskich — w Wielkopolsce, na ziemi krakowskiej i na Mazowszu — zaczęła się przejawiać dopiero w XV w. w szeroko rozlanej fali małych i średnich budowli — głównie kościołów parafialnych w niewielkich miastach i we wsiach⁷³.

Regionalizację sztuki w XV w. należy rozpatrywać w dwóch aspektach. Uformowanie się odrębnych cech w tych dzielnicach miało swoje główne źródło we właściwym dla sztuki mechanizmie rozwoju właściwego procesom twórczym: każda z ziem zachowywała nadal własne drogi powiązań warsztatowych i gdzie indziej zwracała się po wzorce. Związki Małopolski z południową strefą gotyku środkowoeuropejskiego, a Wielkopolski i Mazowsza — z północną, tkwiły mocnymi korzeniami w początkach tego stylu w każdej z tych dzielnic. Wydaje się natomiast, że samo zjawisko upowszechniania się cech typowych dla poszczególnych regionów i zjawisko swoistej „przeciętności” występującej w nich architektury późnogotyckiej daje się wyjaśniać przede wszystkim w kategoriach mechanizmów ogólnych przemian społeczno-kulturowych. Jak ujął to niedawno J. Kłoczowski, wiek XV był w Europie

⁶⁹ Zob. przyp. 62, 63.

⁷⁰ Zagadnienie to zasługuje na osobne zbadanie. W obecnym stanie wiedzy wolno przyjmować, że stosunkowo największy wpływ na najbliższe środowisko architektoniczne wywarła katedra we Wrocławiu. Wzniesienie jej prezbiterium (ok. 1244—72) było ściśle związane z wielkim ruchem budowlanym ogarniającym Śląsk ok. połowy XIII w. (por. przyp. 62; zob. ponadto M. Bukowski, *Katedra wrocławska, Architektura, Rozwój — Zniszczenie — Odbudowa*, Wrocław 1962). Na bazyliki miejskie Krakowa oddziałał system konstrukcyjny katedry na Wawelu (ok. 1320—64); zob. na ten temat: W. Łuszczkiewicz, *Czyli można konstrukcję kościołów gotyckich krakowskich XIV wieku uważać za cechę specjalną ostrołuku w Polsce?*, „Scriptores Rerum Polonicarum” VI, 1881, s. 57, 63; H. G. Ollias, *Zur kunsthistorischen Stellung der Krakauer Marienkirche*, „Die Burg” II, 1941, s. 85 n.; T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, wyd. IV, Kraków 1971, s. 76; A. Miłobędzki, *Zarys dziejów architektury w Polsce*, wyd. II, Warszawa 1968, s. 77, gdzie jednakże mowa o roli wzorca tylko w odniesieniu do zachodniej części tej katedry. Budowa katedr w Gnieźnie i Poznaniu wywarła pewien wpływ na miejscowe środowisko nie tyle poprzez sam wzorec typologiczno-funkcjonalny, jaki stanowiły te dwie bazyliki, co poprzez szczegółowe formy i rozwiązania konstrukcyjne. Zob. Kutzner, *Architektura gotycka*, o.c. s. 381—6. O architekturze katedry gnieźnieńskiej, zob.: J. Zachwatowicz, *Architektura katedry gotyckiej [w:] Katedra gnieźnieńska*, t. I, red. A. Świechowska, Poznań 1970, s. 45—59; Z. Świechowski, *Gotycka katedra gnieźnieńska na tle współczesnej architektury europejskiej*, ib. s. 60—74; tenże, *Der Dom zu Gnesen und seine Stellung in der gotischen Kunst*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft” XVII, 1973, s. 24—54. O katedrze krakowskiej zob. ostatnio: J. Pietrusiński, *Katedra krakowska — biskupia czy królewska?* [w:] *Sztuka i ideologia XIV wieku*, o.c. s. 249—73.

⁷¹ J. Lepiarczyk, *Fazy budowy Kościoła Mariackiego w Krakowie (wieki X—XV)*, „Rocznik Krakowski” XXXIV, 1957—1959, s. 195 nn. 207 nn. zwłaszcza s. 212.

⁷² Miłobędzki, *Późnogotyckie typy sakralne*, o.c. s. 85—90; W. C. Leedry Jr., *The Iconography of the Double Nave Church Scheme in 14 Century Poland* [w:] *Actes du XXII^e Congrès International d'Histoire de l'Art Budapest 1969, Evolution Générale et développements régionaux en histoire de l'art*, Budapest 1972, s. 501—6.

⁷³ Z innych dziedzin sztuki jedynie rzeźba i złotnictwo zachowały się na tyle dobrze, iż można by na ich podstawie podjąć próbę dokonywania podobnych obserwacji.

Środkowo-Wschodniej okresem wzrostu — okresem przyjmowania się i umacniania na nierównie szerszej niż poprzednio podstawie demograficznej i społecznej tych przeobrażeń, które wiązały się z ustrojem stanowym⁷⁴. W Polsce był to ruch przemiany rycerstwa w osiadłą szlachtę, która teraz — dzięki korzystnemu zbiegowi trzech czynników: daleko sięgających przywilejów politycznych, likwidacji bezpośredniego zagrożenia zewnętrznego i koniunktury w gospodarce rolnej — nie tylko stawała się decydującym czynnikiem struktury społecznej kraju, lecz także zaczęła szeroko i równomiernie ogarniać jego terytorium również w sensie czysto przestrzennym (szybki rozwój własności ziemskiej)⁷⁵. Tej społeczno-gospodarczej ekspansji szlachty, z właściwymi jej dość wyrównanymi i przeciętnymi wzorcami kulturowymi, towarzyszyły inne zmiany demograficzne. Wyraziły się one we wzrastającej liczbie lokacji nowych, przeważnie małych miast, które powstawały jako ośrodki rynku lokalnego. Wyraziły się one także w umacnianiu dawnej i rozszerzaniu nowej sieci parafialnej⁷⁶. Wszystko to wywołało falę średnich i małych fundacji architektonicznych. Narastające więc od XIV w., mocno zakorzenione w odmiennych tradycjach artystycznych regionalizmu dopiero teraz spotkały się z warunkami, w których odrębność mogła upowszechnić się i okrzepnąć.

4. ZAGADNIENIE ZALEŻNOŚCI

Oddziaływanie twórczości obcej na sztukę jakiegoś obszaru kulturowego można rozpatrywać z rozmaitych punktów widzenia⁷⁷. Dwa jednak wydają się dla obrazu całości najważniejsze: jeden — kiedy pytamy o przebieg tych zależności w kategoriach historyczno-geograficznych i o dziejowe determinanty wyboru orientacji artystycznej; drugi — kiedy ujmujemy mechanizm przenikania danej orientacji w kategoriach czysto artystycznych i ustalamy stopień jej oddziaływania.

Z każdego z tych punktów widzenia można polskie średniowiecze podzielić na dwa mniej więcej równe długością okresy, z cezurą przypadającą około połowy XIII w. W okresie pierwszym odnotowujemy działalność warsztatów wywodzących się, pośrednio lub bezpośrednio, z uderzająco dużej liczby niekiedy odległych od siebie środowisk⁷⁸. Obok wymienionych już poprzednio kręgów inspiracji sztuki przedro-

⁷⁴ J. Kłoczowski, *Rozwój Europy Środkowo-Wschodniej w XV wieku* [w:] *Sztuka i ideologia XV wieku*, red. P. Skubiszewski Warszawa 1978, s. 17-53

⁷⁵ A. Gąsiorowski, *Monarchia nierównoprawnych stanów* [w:] *Polska dzielnicowa i zjednoczona, Państwo, społeczeństwo, kultura*, Warszawa 1972, zwłaszcza s. 285 n., 98; H. Samsonowicz, *Polska w gospodarce europejskiej XIV i XV wieku*, ib. zwłaszcza s. 388 nn.

⁷⁶ E. Wiśniowski, *Rozwój organizacji parafialnej w Polsce do czasów Reformacji* [w:] *Kościół w Polsce*, t. I: *Średniowiecze*, red. J. Kłoczowski, Kraków 1966, s. 251 nn.

⁷⁷ Zob. w kwestii wpływów: W. Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*, Kraków 1921; W. Tatkiewicz, *Przerzuty stylowe* [w:] *Księga ku czci Władysława Podlasy*, Wrocław 1957, s. 55—63; G. Hermerén, *Influence in Art and Literature*, Princeton N.J. 1975.

⁷⁸ Przegląd tych różnych źródeł polskiej sztuki romańskiej daje Z. Świechowski, *Situation européenne de l'architecture romane en Pologne*, L information d'histoire de l'art XI, 1966, s. 150-71. Jeszcze jest przedwcześnie na ocenę znaczenia wpływów poszczególnych środowisk europejskich na Polskę. Uprawniające do takiego sądu szczegółowe badania dopiero się rozpoczęły, a w odniesieniu do licznych zabytków nie dostrzeżono nic więcej poza ogólnymi symptomami zależności. Np. ostatnio ogólnie przyjmowaną zależność kościoła Dominikańców w Sandomierzu od architektury północnowłoskiej zakwestionowała Z. Gołubiewowa, *Kościół dominikański p.w. św. Jakuba w Sandomierzu w XIII stuleciu i jego dekoracja architektoniczna* [w:] *Studia nad historią Dominikańców w Polsce 1222—1972*, red. J. Kłoczowski, t. II, Warszawa 1975, s. 56—9 i 77—83, ale zastrzeżenia te nie wydają się w pełni przekonujące.

mańskiej i wczesnoromańskiej⁷⁹, wskażemy tutaj na najważniejsze, które ujawniły swą obecność wśród dzieł okresu ok. 1100—1250. Były to przede wszystkim: Lombardia (np. Śleza; Wrocław—Ołbin)⁸⁰, Emilia (np. Czerwińsk)⁸¹, południowo-zachodnia Francja (np. Wrocław—Biestrykowo)⁸², Włochy środkowe (np. Wąchock, Koprzywnica)⁸³, rejon Mozy (np. Drzwi Gnieźnieńskie, niektóre rękopisy w Plocku)⁸⁴, Saksonia (np. Strzelno)⁸⁵, Niemcy południowe (np. Kruszwica; Trzemeszno)⁸⁶, Frankonia (np. Trzebnica)⁸⁷. Nie możemy na tym miejscu wchodzić w szczegółowe kwestie związane z drogami docierania do Polski⁸⁸ i z przebiegiem twórczości obcych warsztatów na miejscu⁸⁹. Wystarczy tutaj stwierdzić, że zaistniała na gruncie ich działalności wpływy artystyczne były — jeżeli je rozpatrywać jako zjawisko kulturowe — wysoce mobilne i cechowało je na ogół krótkie trwanie. Pojawiały się nagle i często równie szybko znikaly. Symptomatyczna była pod tym względem działalność włoskiego, cysterskiego warsztatu Simona, którego czas pobytu w Małopolsce K. Białoskórska ustaliła hipotetycznie na lata 1217—39⁹⁰. W każdym przypadku sprowadzenia obcego warsztatu można dostrzec różnie układający się splot przyczyn.

⁷⁹ Zob. przyp. 33—44.

⁸⁰ Z. Świechowski, *Die Bedeutung Italiens für die romanische Architektur und Bauplastik in Polen*, „Acta Historiae Artium” X, 1964, s. 1 nn.; tenże, *Znaczenie Włoch*, o.c. s. 48 n.n.

⁸¹ Mroczko, *Czerwiński uczeń Wiligelm*, o.c. s. 215—26.

⁸² Z. Świechowski, *Relacje południowofrancuskie dwu rzeźb romańskich z Wrocławia*, „Biul. Historii Sztuki” XXIII, 1961, s. 248—57; tenże, *Quelques sculptures du 12^e siècle en Pologne et leurs rapports avec la sculpture en France*, „Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art français” 1973, s. 1—9.

⁸³ K. Białoskórska, *L’abbaye cistercienne de Wąchock*, „Cahiers de Civilisation Médiévale, X^e—XII^e siècles” V, 1962, s. 335—50.

⁸⁴ M. Morełowski, *Drzwi gnieźnieńskie a miniatury rękopisów leodyjskich w Brukseli i Berlinie*, „Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Wileńskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk II”, 1935, s. 407—65; tenże, *Drzwi Gnieźnieńskie, ich związki ze sztuką obcą a problem rodzimoci* [w:] *Drzwi Gnieźnieńskie*, t. I, red. M. Walicki, Wrocław 1956, s. 42—100; S. Sawicka, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Nationale de Varsovie, du Château Royal et des bibliothèques: des Zamoyski à Varsovie, du Séminaire de Plock et du Chapitre de Gniezno*, Paris 1938 („Bulletin de la Société Française de reproduction de manuscrits à peintures”, XIX), s. 247; M. Morełowski, *Oeuvres inédites d’art mosan en Pologne au XII^e siècle* [w:] *L’art mosan*, red. P. Francastel, Paris 1953, s. 193—202; J. Stiennon, *La Pologne et le pays mosan au moyen âge, A propos d’un ouvrage sur la porte de Gniezno*, „Cahiers de Civilisation Médiévale, X—XII siècles” IV, 1961, s. 457—73.

⁸⁵ Z. Świechowski, *Studia nad rzeźbą w Strzelnie*, „Rocz. Historii Sztuki” VIII, 1970, s. 71—102. Zob. także tenże, *Romanische Baukunst Polens*, o.c. s. 176 nn., gdzie omówione związki polskiej architektury XII w. z budownictwem niemieckim kręgu reformy klasztornej.

⁸⁶ Tenże, *Wczesnośredniowieczny warsztat budowlany na przykładzie kolegiaty w Kruszwicy*, „KHKM” II, 1954, s. 65—77; K. Józefowiczówna Trzemeszno, *Klasztor św. Wojciecha*, Poznań 1978. P. Skubiszewski, *Eine Gruppe romanischer Goldschmiedearbeiten in Polen* (w druku).

⁸⁷ D. Frey, *Das romanische Tympanon des Westportals an der Kloster-Kirche in Trebnitz* [w:] A. Zinkler, D. Frey, G. Grundmann, *Die Klosterkirche in Trebnitz, Ein Denkmal deutscher Kunst der Kolonisationszeit in Schlesien*, Breslau 1940, s. 135.

⁸⁸ Zagadnienie tych dróg omawiają m.in. Świechowski, *Die Bedeutung Italiens für die romanische Architektur und Bauplastik in Polen*, „Acta Historiae Artium” X, 1964, passim, i P. Skubiszewski, *Quelques observations sur le portail roman de Tum* (w druku).

⁸⁹ Bardzo znaczny udział warsztatów niemieckich w powstaniu architektury przedromańskiej i romańskiej w Polsce przyjął Świechowski, *Romanische Baukunst Polens*, o.c. s. 161—90. Wydaje się, że w odniesieniu do kilku dzieł pogląd o tej zależności nasuwa wątpliwości i wymaga dyskusji (Opatów, Łęczycza—Tum, Prandocin).

⁹⁰ Białoskórska, *Problem relacji polsko-włoskich*, o.c. s. 249—55; też, *Polish Cistercians Architecture and its Contacts with Italy*, „Gesta” IV, 1965, s. 14—22; też, *Opactwo cysterskie w Wąchocku w świetle najnowszych badań archeologicznych i architektonicznych* [w:] *Uniwersytet Warszawski i Politechnika Warszawska, Zespół badań nad polskim średniowieczem, V Konferencja naukowa w Busku-Zdroju i w Wiślicy, 19—20 maja 1966*, Warszawa 1968, s. 66.

Do połowy XIII w. występowało na ziemiach polskich bardzo wiele różniących się między sobą strukturą organizacyjną i zadaniami grup kulturowych: ośrodki katedralne, klasztory benedyktyńskie, cysterskie i norbertańskie, różne grupy kanonickie, a pod koniec okresu — pierwsze klasztory mendykantów⁹¹. Nie chcemy przez to powiedzieć, że i w późniejszym okresie nie było zróżnicowania. Chodzi tutaj tylko o podkreślenie, że we wczesnym i dojrzałym średniowieczu ta różnorodność ośrodków kościelnych z rzadka rozrzuconych na dużym obszarze i nie mających odpowiedniej konkurencji ze strony kultury grodów i podgrodzi jest zjawiskiem historycznym, które już później nie wystąpiło. Ponadto nie tylko między wielkimi grupami organizacji kościelnej, ale często także między mniejszymi jednostkami w ich obrębie zachodziły znaczne różnice, jeśli idzie o powiązania i zależności. Przykładem może być ruch reformy kościelnej w XII w., który nawet w obrębie grupy jednego typu, jakim były klasztory kanoników regularnych, miał niezwykle różnorodne i stale zmieniające się źródła inspiracji⁹². Innym przykładem mogą być filiacje męskich klasztorów cysterskich, które na ziemiach polskich wywodziły się aż z ośmiu różnych opactw: Morimondy, Altenbergu, Pforty, Lehnina, Kołbacza, Dobryluku, Georgenthalu i Doberanu⁹³. Na tym tle nie mogą dziwić fakty spotykania się w jednym miejscu zjawisk artystycznych o różnej genezie. Walończyk Aleksander de Malonne patronował powstaniu katedry plockiej, którą wnosił warsztat wywodzący się najprawdopodobniej z Emilii⁹⁴; tę katedrę dekorował we wnętrzu Gunther⁹⁵, artysta pochodzący najpewniej z obszaru cesarstwa, a z zewnątrz zdobył ją drzwi brązowe odlane w Magdeburgu⁹⁶; sam zaś fundator wyposażył bibliotekę katedralną w rękopisy iluminowane pochodzące z kręgu Mozy i zapewne sprowadził stamtąd kopistów i miniaturzystów⁹⁷. Ten sam biskup patronował powstaniu klasztoru kanoników regularnych w Czerwińsku, którzy najprawdopodobniej przybyli z Liège⁹⁸, ale dla których pracował zespół włoskich budowniczych i rzeźbiarzy⁹⁹.

⁹¹ Wymieniamy tutaj tylko najważniejsze spośród ośrodków kościelnych i pomijamy ośrodki władzy świeckiej; wpływ tych ostatnich na sztukę nie rysuje się jeszcze jasno.

⁹² C. Deptuła, *Z badań nad początkami kanoników regularnych w Polsce (Najnowsze prace polskie)*, „Roczn. Humanistyczne” X, 1961, z. 2, s. 178—84; S. Trawkowski, *Wprowadzenie zwyczajów arrowezyjskich we wrocławskim klasztorze na Piasku* [w:] *Wiek Średni — Medium Aevum, Prace ofiarowane T. Manteufflowi w 60 rocznicę urodzin*, Warszawa 1962, s. 111—6; C. Deptuła, *Arrowezyjska reforma klasztorów w Polsce po r. 1180 a reforma premonstratenska*, „Roczn. Humanistyczne” XVII, 1969, z. 2, s. 5—49; tenże, *Niektóre aspekty stosunków Polski z Cesarstwem w wieku XII* [w:] *Polska w Europie, Studia historyczne*, red. H. Zins, Lublin 1968, s. 80. Niektóre problemy wpływu tych czynników na architekturę rozpatrywał Z. Świechowski, *Budownictwo polskich klasztorów i kolegiat XII w. na tle problemów architektury środkowo-zachodniej Europy w dobie sporu o inwestyturę* [w:] *Sztuka i Historia*, o.c. s. 30—8.

⁹³ J. Kłoczowski, *Zakony na ziemiach polskich w wiekach średnich*, [w:] *Kościół w Polsce*, o.c. s. 406—32.

⁹⁴ Katedra była wielokrotnie przebudowywana i dzisiaj jest konglomeratem form romańskich, renesansowych i eklektycznych z początku XX w. Jej zależność od architektury Emilii można stwierdzić na podstawie głównych znamion pierwotnej struktury: apsydialnych zakończeń prezbiterium i ramion transeptu, kopuły nad skrzyżowaniem, zmiennego rytmu podpór i płaskiej, bezwieżowej fasady. Zagadnienie to wymaga oddzielnego opracowania.

⁹⁵ Z. Kozłowska-Budkowa, *Plockie zapiski o cudach z r. 1148*, „Kwart. Hist.” XLIV, 1930, s. 342, 344.

⁹⁶ Dawniejsze piśmiennictwo podaje Pietrusińska, *Katalog i bibliografia zabytków*, o.c. s. 744. Z nowszych prac zob.: K. Askanas, *Brązowe drzwi plockie w Nowogrodzie Wielkim*, Plock 1971; U. Götz, *Die Bildprogramme der Kirchen Türen des 11. und 12. Jhs* (dysertacja doktorska), Tübingen 1971, s. 135-48; M. Gosebruch, *Die Magdeburger Seligpreisungen*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” XXXVIII, 1975, s. 111 nn.; A. Poppe, *O dacie wykonania Drzwi Plockich w warsztacie magdeburckim*, „Notatki Plockie” 1977, nr 2, s. 25—30.

⁹⁷ Sawicka, *Les principaux manuscrits à peintures*, o.c. s. 247; A. Vetulani, *Średniowieczne rękopisy plockiej biblioteki katedralnej*, „Roczn. Biblioteczne” VII, 1963, s. 330.

⁹⁸ C. Deptuła, *Krąg kościelny plocki w połowie XII w.*, „Roczn. Humanistyczne” VIII, 1959, z. 2, s. 100—2.

⁹⁹ Mroczko, *Czerwińsk romański*, o.c.

Wolno sądzić, że w tych warunkach warsztaty czynne na terenie Polski składały się z osób, które wywodziły się z różnych środowisk artystycznych. Warsztaty te działały w dużym oddaleniu od swych ośrodków macierzystych na Zachodzie i niekiedy formowały się długo, w szczególnych warunkach wędrowki przez różne ziemie Europy. Ze względu na możliwości ekonomiczne fundatorów i ze względu na miejscowe warunki organizacyjne oraz rozmiary zamówień, wykonanie nie mogło spoczywać wyłącznie w rękach osób obcego pochodzenia. Wskazuje na to przykład budowy kościoła klasztornego w Trzebnicy, gdzie obok głównego mistrza Jakuba o niestalonej narodowości był zatrudniony Polak, Dalemir z Zajączkowa, poddany fundatora — księcia Henryka I Brodatego¹⁰⁰.

Jednak procesów ewolucji i syntezy w obrębie tych różnych postaci romanizmu na gruncie polskim niemal nie obserwujemy. Sztuka była tutaj przede wszystkim sztuką istniejących obok siebie i tylko słabo przenikających się wzajemnie nurtów generowanych przez odmienne środowiska kościelne. Przykłady podejmowania wcześniej przyjętych w Polsce programów artystycznych o większym znaczeniu są odosobnione¹⁰¹; dopiero w końcowej fazie romanizmu można stwierdzić szersze podejmowanie lokalnych wzorów w budownictwie parafialnym. Proces przystosowywania się do potrzeb i możliwości miejscowych wyrażał się przede wszystkim w zmianach ilościowych. Należały do nich głównie redukcja form i zmniejszanie skali dzieł¹⁰². Spotkanie odmiennych nurtów prowadziło do ich współlistnienia, w rzadkich przypadkach — do połączeń, ale raczej polegających na swoistej addycji jak w przypadku portalu w Łęczycy—Tumie, gdzie w zespół form o włoskiej proweniencji zostały dość mechanicznie wprowadzone motywy dekoracyjne typowe dla Saksonii¹⁰³. Jak z tego punktu widzenia przedstawiały się programy ikonograficzne i ich artystyczna struktura — trudno orzec wobec niewielkiej liczby zachowanych dzieł przedstawiających. Być może na ślad formowania się ponadregionalnej tradycji obrazowej — ale i w tym przypadku o krótkotrwałej egzystencji — naprowadza grupa 4 tympanonów fundacyjnych (w Strzelnie i we Wrocławiu), które wykazują pewne wspólne znamiona treściowe.

W stosunku do zarysowanego tutaj obrazu, wiek XIII przyniósł pod każdym względem zasadniczą zmianę, uchwytą wyraźnie zwłaszcza od drugiej połowy stulecia¹⁰⁴. Wprawdzie nurty stylowe związane ze sztuką poszczególnych instytucji kościelnych nadal występowały i — przejawiając się w rozmaitych fundacjach, np. cysterskich, mendykanckich czy katedralnych — nadal niejako przecinały ziemie polskie w różnych kierunkach, ale stopniowo coraz bardziej uniezależniały się od swych zewnętrznych źródeł inspiracji i — co ważniejsze — stopniowo słabły, jako znaczący czynnik różnicowania artystycznego kraju. Wobec przesunięcia się najważniejszych procesów produkcyjnych, w tym wytwórczości artystycznej, do miast — mobilne ośrodki sztuki utraciły znaczenie na rzecz ośrodków ustabilizowanych, miejskich.

Nie miejsce tutaj na wchodzenie w złożoną problematykę rozwoju miast w XIII w. Trzeba tylko przypomnieć, że przy jej rozpatrywaniu — także z punktu widzenia

¹⁰⁰ A. Zinkler, *Die Rekonstruktion des mittelalterlichen Baues der Klosterkirche in Trebnitz* [w:] Zinkler, Frey, Grundmann, *Die Klosterkirche in Trebnitz*, o.c. s. 20, 22; Świechowski, *Budownictwo romańskie*, o.c. s. 286 n.

¹⁰¹ Np. zależność architektury kolegiaty w Łęczycy—Tumie od katedry krakowskiej; zob. T. Wojciechowski, *Kościół katedralny w Krakowie*, Kraków 1900, s. 192; Miłobędzki, *Zarys dziejów architektury*, o.c. s. 28; Świechowski, *Budownictwo polskich klasztorów i kolegiat*, o.c. s. 36; Żurowska, *Geneza zachodniej części*, o.c. s. 66 n.

¹⁰² Zob. przyp. 47.

¹⁰³ Skubiszewski, *Quelques observations sur le portail roman de Tum*, o.c.

¹⁰⁴ Najnowszy zarys całości polskiej sztuki gotyckiej dał J. Kęmbowski, *Polska sztuka gotycka*, Warszawa 1976.

historii sztuki — należy starannie rozróżniać odrębne zakresy zjawisk: przemiany społeczno-gospodarcze i ustrojowo-ideowe w księstwach polskich w XIII w., sam proces ustrojowej reorganizacji miast dawnych czy zakładania nowych na prawie niemieckim oraz towarzyszącą temu procesowi nową organizację przestrzenną i nową zabudowę miast, na koniec — napływ osadników, głównie niemieckich, ale nie tylko. Historiografia niemiecka, która nie chciała dostrzegać odmienności tych różnych aspektów zagadnienia, nade wszystko zaś ta jej część, która rozpatrywała rozwój miast polskich wyłącznie w kategoriach instytucjonalnych i ruchu etnicznego — kolonizacji Wschodu (Ostkolonisation), spotkała się w nauce polskiej ze zrozumiałą krytyką. Ta krytyka, jak również nowsze polskie badania nad dziejami miast przyniosły zresztą pewną, jakkolwiek umiarkowaną, modyfikację poglądów nauk niemieckiej w tej kwestii¹⁰⁵.

Przyłączając się do zastrzeżeń przeciwko rozpatrywaniu wielkich przeobrażeń XIII w., w tym — nowej roli miast, w kategoriach etnicznych, należy jednak wyraźnie powiedzieć, że zajęcie decydujących pozycji gospodarczych i społecznych przez ludność niemiecką w głównych miastach rozstrzygnęło o włączeniu ziem polskich w bezpośredni zasięg oddziaływania szeroko rozumianego gotyku niemieckiego. Rozpatrywana na tle okresu poprzedzającego była to zmiana bardzo istotna, ponieważ nastąpiło daleko idące ograniczenie znaczenia innych powiazań w sztuce, a kolejny wielki zwrot artystyczny miał nastąpić dopiero w pierwszej połowie XVI w. w wyniku inicjatywy patronatu królewskiego. Pojawia się jednak natychmiast pytanie, jak dalece uzasadnione jest stosowanie kategorii zależności w odniesieniu do tego gotyku, skoro trwał on w Polsce przez blisko trzy stulecia i skoro bardzo szybko wrosłały w polski obszar kulturowy te struktury społeczne, które go zapoczątkowały.

Korona Królestwa Polskiego była formą ustrojowo-polityczną, na której gruncie dokonało się w XIV w. przejście od ustroju księstw dzielnicowych z właściwą im prywatno-prawną strukturą władzy do nowej koncepcji jednolitego państwa, odąd pojmowanego jako wspólnota terytoriów należących od dawna do regnum Poloniae, odąd pojmowanego jako związek stanów i jako instytucja trwała, istniejąca niezależnie od osoby monarchy. W rezultacie bardzo znacznego wzrostu poczucia odrębności narodowej w drugiej połowie XIII i w XIV w.¹⁰⁶, umacniał się jednocześnie polski obszar kulturowy w granicach zakreślonych przez królestwo, tak jak odbudował je Władysław Łokietek, a później powiększyli jego następcy. Polityka królów XIV w. w stosunku do miast, niekiedy bardzo radykalna wobec niebezpieczeństwa udziału mieszczan w próbach obalenia władzy dynastii, była częścią składową wysiłków zmierzających do odbudowy skonsolidowanego Państwa. W rezultacie tej polityki miasta stawały się w coraz większym stopniu integralnym składnikiem Korony. Ich niemiecka ludność — zresztą procentowo bardzo wysoka tylko w górnych i średnich warstwach społecznych — stopniowo wrosła w życie całego organizmu państwowego, a pole jej powiazań ideologicznych i kulturowych z ziemiami przodków nieuchronnie malało. Był to proces długotrwały, złożony i przebiegał nierównomiernie w poszczególnych dzielnicach¹⁰⁷. Niemniej jednak jego

¹⁰⁵ W. Schlesinger, *Die geschichtliche Stellung der mittelalterlichen deutschen Ostbewegung*, „Historische Zeitschrift” 183, 1957, s. 533; H. Ludat, *Frühformen des Städtewesens in Osteuropa*, „Vorträge und Forschungen” IV, 1958, zwłaszcza s. 529 nn.

¹⁰⁶ Gieysztor, *Wież narodowa*, o.c. s. 32 nn.

¹⁰⁷ Por. J. Ptaśnik, *Miasta i mieszczaństwo w dawnej Polsce*, wyd. I, Kraków 1934, zwłaszcza s. 311 nn. wyd. II, Warszawa 1949, zwłaszcza s. 258 nn. Zob. także M. Friedberg, *Kultura polska a niemiecka. Elementy rodzime a wpływy niemieckie w ustroju i kulturze Polski średniowiecznej*, t. I, Poznań 1946, s. 266 nn.; K. Tymieniecki, *Polszczenie się Niemców w miastach wielkopolskich w XV wieku*, „Roczn. Hist.” XIV, 1938, s. 66—100; B. Zientara, *Cudzoziemcy w Polsce X—XV wieku: Ich rola w zwiercadle polskiej opinii średniowiecznej* [w:] *Swojskość i cudzoziemczyzna w dziejach kultury polskiej*, Warszawa 1973, zwłaszcza s. 25, 32 nn.

kierunek jest uchwytany w sztuce miast przynajmniej już w pierwszej połowie XIV w. Od tego czasu można stwierdzić wyraźnie przejawy tworzenia się samodzielnych linii artystycznych, których związek ze sztuką rdzennego obszaru niemieckiego daje się ujmować tylko w najbardziej ogólnych kategoriach przynależności do podobnej grupy odmian gotyku poklasycznego¹⁰⁸. Zaczęły natomiast funkcjonować daleko ważniejsze dla rozwoju sztuki miejscowe powiązania z innymi krajami Europy Środkowo-Wschodniej, gdzie zachodziły podobne procesy adaptacji gotyku i jego szybkiego wyodrębniania się w lokalne odmiany.

Stosunkowo najlepiej — chociaż jeszcze niewystarczająco, jeśli idzie o szczegóły zagadnienia — zostały rozpoznane te zjawiska w architekturze małopolskiej¹⁰⁹, gdzie ich przejawy wystąpiły przede wszystkim w dwóch najbardziej znaczących grupach budowli: w miejskich bazylikach Krakowa i w dwunawowych kościołach fundowanych na prowincji przez króla Kazimierza Wielkiego. Szczególnie charakterystyczne było dla tej ziemi powstanie, na podłożu tradycji mendikańckiej¹¹⁰, wzorca salowego, na ogół wydłużonego chóru w kościołach parafialnych. Przywiązanie do tej formy było tak duże, iż w Małopolsce nie przyjął się okazalszy typ hali z obejściem¹¹¹. W świetle takich zjawisk tradycyjny pogląd o „automatycznej” wędrownie przodujących rozwiązaniach z Zachodu na Wschód¹¹² musi być przyjmowany z największą ostrożnością. Najbliższe małopolskim rozwiązania występowały w architekturze Czech i Górnych Węgier (Słowacji); już ze Śląskiem związki — nie mówiąc o zależnościach — wydają się słabe¹¹³. Podobieństwo pozycji ustrojowej, politycznej i gospodarczej miast w Polsce, w kononie św. Wacława i w monarchii węgierskiej, jak również pozostająca w rękach mieszczaństwa wymiana handlowa między tymi krajami, leżały u podłoża tych powiązań.

Proces wytwarzania się odmian gotyku poklasycznego w Europie Środkowo-Wschodniej był procesem adaptacji do warunków miejscowych tych programów i form, które rzemieślnicy, początkowo w znacznej liczbie Niemcy¹¹⁴, przynieśli ze swoich krajów macierzystych. W procesie tym spotkały się i wzajemnie oddziaływały bardzo różne czynniki: założenia funkcjonalne i ideowe dzieł, możliwości finansowe i zamierzenia fundatorów, miejscowe warunki technologiczno-materiałowe, umiejętności i nawyki twórców. W kulturze miast występowały niewątpliwie pewne cechy środowiska zamkniętego (zwłaszcza na polu norm ustrojowych i obyczajowych). Ale byłoby błędem metody, gdyby — nie licząc się z siłą nie wygasłych do końca średniowiecza wzorców uniwersalizmu — uważać je za enklawy jakiegoś odmiennego systemu kulturowego i oddzielać ich życie ideowe oraz artystyczne

¹⁰⁸ Miłobędzki, *Późnogotyckie typy sakralne*, o.c. s. 86.

¹⁰⁹ Oliass, *Zur kunsthistorischen Stellung*, o.c. s. 85—7; J. T. Frazik, *Zagadnienie sklepień o przeszłach trójporodowych w architekturze średniowiecznej*, „Folia Historiae Artium” IV, 1967, s. 89—91; tenże, *Sklepienia tak zwane piastowskie w katedrze wawelskiej, Ze studiów nad gotycką katedrą w Krakowie*, „Studia do Dziejów Wawelu” III, 1968, s. 138 nn.; L. Gerevich, *Mittel-europäische Bauhütten und die Spätgotik*, „Acta Historiae Artium” V, 1958, s. 241—82; Miłobędzki, *Późnogotyckie typy sakralne*, o.c. s. 85 nn. Por. także przyp. 71, 72.

¹¹⁰ Z. Gołubiewowa, *Architektura dominikańska XIII wieku w Polsce, Stan badań, zagadnienia i potrzeby*, „Nasza Przeszłość” XXXIX, 1973, s. 193—213; M. Machowski, *Architektura franciszkanów w Polsce, Problemy badań* (w druku).

¹¹¹ Miłobędzki, *Późnogotyckie typy sakralne*, o.c. s. 108; Świechowski, *Regiony w późnogotyckiej architekturze*, o.c. s. 122.

¹¹² R. Hamann, *Motivwanderung von West nach Osten*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch” III—IV, 1926—27, s. 49—73; zob. w tej sprawie Świechowski, *Regiony w późnogotyckiej architekturze*, o.c. s. 121—3.

¹¹³ Znaczenie oddziaływania architektury Śląska na Małopolskę przecenia — w moim przekonaniu — Tintelnot, *Die mittelalterliche Baukunst Schlesiens*, o.c. s. 216—8.

¹¹⁴ W kształtowaniu się gotyku na Węgrzech znaczną bezpośrednią rolę odegrała Francja i Włochy. Podobnego ich udziału na innych ziemiach środkowo-wschodniej Europy nie było.

od otoczenia, w którym nie tylko istniały, lecz które było w ogóle podstawą tej egzystencji. Kościół, monarchia, możnowładztwo i rycerstwo także określały formy ich życia jako strony biorące udział w wymianie. W tym znaczeniu sztuka, która powstawała w miastach, a tym bardziej sztuka, którą one tworzyły dla odbiorców poza ośrodkami miejskimi, stawała się przejawem kultury całej ludności Królestwa. Wyrażała i określała jej możliwości i aspiracje.

Badając powstawanie odmian gotyku poklasycznego na ziemiach polskich, historia sztuki staje przede wszystkim przed zadaniem określenia okoliczności dziejowych i momentu, w którym następowało odrywanie się twórczości tych miast od jej zaplecza artystycznego w krajach rdzennych Niemiec. Realizując to zadanie historia sztuki musi wyznaczać miejsce cezury stylowej w procesie historyczno-artystycznym i ustalać dystans dzielący rozwiązanie nowe od jego źródeł. Trudności, jakie stają w tym przypadku przed dyscypliną, nie wynikają tylko stąd, że pytanie o przebieg kształtowania się regionalnych odmian stylowych jest fragmentem najbardziej spornej metodologicznie kwestii mechanizmu zmian w sztuce i powstawania nowych jej postaci. Najważniejszy dla tych procesów w Polsce okres obejmujący drugą połowę XIII i pierwszą ćwierć XIV w. jest dotąd słabo rozpoznany pod względem materiałowym. Wiele dzieł architektury ówczesnej nadal tkwi w murach późniejszych budowli, a z zachowanych — tylko nieliczne mają nowoczesne opracowania¹¹⁵. Dzieła malarstwa i rzemiosł artystycznych zachowały się tak fragmentarycznie, że rekonstrukcja procesów zmian w tych dziedzinach nie wydaje się w ogóle możliwa. Pomimo istniejących trudności zadanie to musi być w szerszym niż dotychczas stopniu podjęte. Dokładne bowiem ustalenie źródeł pierwszych dzieł i uchwycenie momentu oraz charakteru przeobrażeń pierwowzorów są podstawą poglądów w sprawie odrębności całej późniejszej sztuki gotyckiej¹¹⁶.

Rozpatrując problem zależności i odrębności gotyku na ziemiach polskich nie można pominąć głębokiej różnicy poglądów, jaka zarysowała się w tej sprawie między nauką polską a niemiecką. Część nauki niemieckiej stała i stoi nadal na stanowisku, że sztuka Polski od połowy XIII do początków XVI w. była częścią sztuki niemieckiej. Stanowisko to wystąpiło z największym nasileniem w okresie bezpośrednio poprzedzającym inwazję hitlerowską na Polskę i w czasie trwania okupacji kraju, ale dało o sobie znać także w latach po II wojnie światowej¹¹⁷. Nie ma tutaj miejsca na przedstawienie tego poglądu w szczegółach¹¹⁸. Wystarczy zauważyć, że niemiecka historia sztuki nigdy nie podejmowała większych opracowań gotyku w Polsce i że wspomniana teza była formułowana na podstawie fragmentarycznego pola obserwacji. Liczne zaś prace poświęcone Polsce wykazują nieznajomość źródeł i stanu badań¹¹⁹, a niektóre z nich sprawiają wrażenie, że były pisane przede

¹¹⁵ Jedno z nielicznych, osobnych opracowań architektury tego okresu dała Białokorska, *Tradycjonalizm i jego źródła w architekturze polskiej*, o.c. s. 163—248; jednakże w rozprawie tej dzieła tego przełomowego czasu zostały omówione wyłącznie w aspekcie ich rysów tradycyjnych

¹¹⁶ Por. na ten temat Haussherr, *Kunstgeographie*, o.c. s. 170.

¹¹⁷ Np.: E. Hempel, *Geschichte der deutschen Baukunst*, wyd. II, München 1949, s. 185, 264; J. Jahn, *Wörterbuch der Kunst* (przy współpracy R. Heidenreicha i W. von Jenny), Berlin 1957, s. 525 (np.: „die gotische Baukunst der polnischen Krönungsstadt ist ein provinzieller Ableger der deutschen Gotik. Krakau ist nur ein Beispiel für viele andere”); A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, t. IX: *Österreich und der ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500*, München 1961, s. 139—47.

¹¹⁸ Ogólne tło tego poglądu i jego przejawy w historiografii niemieckiej treściwie przedstawia Friedberg, *Kultura polska a niemiecka*, o.c. s. 5—18. O tym stanowisku w niemieckiej historii sztuki P. Francastel, *L'histoire de l'art instrument de la propagande germanique*, Paris 1945, zwłaszcza s. 133 nn.

¹¹⁹ Np. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, o.c., nie zna podstawowych publikacji źródłowych do dziejów sztuki w średniowiecznym Krakowie, nie zna stanu dyskusji na temat lokalizacji ważniejszych grup dzieł i popełnia w związku z tym liczne rażące błędy rzeczowe.

wszystkim po to, by uzasadnić z góry powzięty pogląd o „niemieckości” dzieł polskich¹²⁰.

Istotną cechą wspomnianego poglądu jest to, że kształtował się on przy spojrzeniu na sztukę polskiego obszaru „z zewnątrz” a nie „od wewnątrz”. U podłoża tej podstawy tkwił ogólny schemat myślowy właściwy niemieckiej historiografii zajmującej się ziemią polskimi¹²¹: przedmiotem badań było „rozprzestrzenianie się i umacnianie niemczyzny”¹²², a nie proces historyczny w swej całości na danym obszarze. Przy takiej postawie nie chciano w ogóle dostrzegać zjawiska ciągłości kultury na ziemiach polskich, jej powiązań z różnymi krajami Europy, jej instytucji występujących w życiu Kościoła, dworu, rycerstwa, a nawet miast, które rozpatrywano niemal wyłącznie w aspekcie historii żywiołu niemieckiego¹²³. Dlatego autorzy piszący o sztuce Polski nie zwracali uwagi na wewnętrzną dynamikę jej rozwoju, nie mówiąc o faktach, których kategoria „niemieckości” objąć nie mogła. Widzieli ją jako zjawisko w głównych jej przejawach zależne od procesów twórczych przebiegających gdzie indziej. Tym, co ją miało regulować i wyznaczać jej rozwój, była oczywiście sztuka niemiecka — najczęściej zresztą pojęcie stosowane jako ogólnik, kiedy była mowa o dziełach polskich. Stałą metodą postępowania było szukanie pojedynczych relacji między dziełami polskimi a sztuką niemiecką i odnoszenie ważniejszych osiągnięć do działalności artystów przybyłych z zewnątrz, często wbrew wymowie źródeł i krytyki stylu¹²⁴. Metoda ta prowadziła wreszcie do arbitralnego wyboru analogii. Związki sztuki polskiej z innymi krajami Europy Środkowo-Wschodniej były poruszane tylko marginesowo; najczęściej w kontekście poszu-

¹²⁰ Np. H. Weidhaas, *Die Stadt Krakau im Zeichen des Veit Stoss und ihre Stellung in der deutschen Kunstgeschichte*, „Jomsburg” IV, 1940; E. Behrens, *Deutsche Malerei in Polen*, „Die Burg” II, 1941.

¹²¹ Jest rzeczą dla historiografii niemieckiej zmienną, że bardzo często używa ona w odniesieniu do ziem polskich terminu „Wschód”. Termin ten ma ahistoryczną, ideologiczną wymowę. Kryje się w nim intencja negowania w odniesieniu do dużej strefy geograficznej jej historycznej przynależności i jej cywilizacyjnej odrębności. Wyraża on globalne traktowanie tej strefy jako docelowego kierunku działania wychodzącego w tym przypadku od Niemiec. Towarzyszyło i towarzyszy temu często stosowanie na nowo wymyślonych nazw dla poszczególnych regionów historycznych Polski. Ci sami historycy sztuki, którzy dla dawnych Niemiec znali nazwy Bawaria czy Saksonia dla Polski nie używali historycznych nazw Wielkopolska, Małopolska i innych, lecz nadane przez administrację okupacyjną określenia w rodzaju Wartheland, Warthegau, Karpatengebiet itd.

¹²² Por. charakterystykę tego stanu rzeczy na przykładzie historiografii pomorskiej w *Historii Pomorza*, t. I: *do roku 1466*, red. G. Labuda, cz. I, wyd. II, Poznań 1972, s. 60. Nawet u tych historyków niemieckich, którzy ostatnio — jak W. Schlesinger — przejawiają krytycyzm w stosunku do niektórych poglądów własnej historiografii na temat roli Niemiec w krajach słowiańskich, punktem wyjścia nadal pozostaje nie historia miejscowych struktur jako całości dziejowych, lecz historia wybranej grupy etnicznej. Schlesinger tak zaczyna swój artykuł, *Die geschichtliche Stellung der mittelalterlichen Deutschen Ostbewegung*, o.c. z 1957 r.: „Der deutsche Osten ist heute zusammengebrochen” (s. 517). A kończy go pisząc o „der Verlust [przez Niemcy — PS] dieser europäischen Mitte” (s. 541). Nie jest to stanowisko historyka, lecz ideologa.

¹²³ Pogląd na niemiecką kolonizację jako na przełomowy moment w „europeizacji” Polski jest w historiografii niemieckiej szeroko rozpowszechniony; zob. np. H. Ludat, *Posen vor der Lokation* [w:] *Geschichte der Stadt Posen*, red. G. Rhode, Neuendettelsau 1953, s. 9. Ale ten sam autor później przestrzegał przed obrazem „Deutschtum als Vorkämpfer und Hort der europäischen Kultur im Osten”, Zob. H. Ludat, *Das Polnische Millennium* [w:] tenże, *Deutsch-Slawische Frühzeit und modernes polnisches Geschichtsbewusstsein, Ausgewählte Aufsätze*, Köln-Wien 1969, s. 304.

¹²⁴ Por. np. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, o.c. s. 139-41 (uwagi na temat tzw. szkoły sądeckiej albo krakowskiej lat 1440—60).

kiwania dalszych dowodów na „niemieckość”, nie zaś badania cech regionu¹²⁵. Nie interesowano się wreszcie w studiach niemieckich ikonografią, programami, funkcjami i kwestią fundacji dzieł, a więc tym wszystkim, w czym najgłębiej przejawia się związek sztuki z miejscowym podłożem.

Podkreśliliśmy wyżej, że geografia sztuki kształtowała się jako historia form przypisywanych określonym obszarom i wskazaliśmy na niebezpieczeństwa płynące z tego stanowiska¹²⁶. Jego konsekwencje wystąpiły w jaskrawej postaci właśnie w interesujących nas tutaj poglądach nauki niemieckiej na gotyk polski. Można oczywiście stanąć na stanowisku, że z punktu widzenia najbardziej ogólnych cech morfologicznych sztuka XIII—XV w. występująca w Europie między Renem, Alpami, środkowym Dunajem, Siedmiogrodem, zachodnimi ziemiami litewsko-ruskimi, wschodnim wybrzeżem Bałtyku i Skandynawią¹²⁷ stanowiła w zasadzie jedną wielką strefę artystyczną i że w strefie tej kraje języka niemieckiego odgrywały najaktywniejszą rolę w przenoszeniu rozwiązań gotyckich z Francji, a następnie — w ich rozpowszechnianiu i przetwarzaniu. Jeżeli więc pozostać przy kryteriach czystej morfologii form, można by powiedzieć, że ogromna część zjawisk w tej strefie (wyłączywszy dzieła zależne wprost od sztuki francuskiej i włoskiej) należy do sztuki niemieckiej lub jest jej derywatem. Z punktu widzenia poznawczego jednak pogląd taki wydaje się jałowy, ponieważ termin „niemiecki” odniesiony do tak wielkiej liczby różnorodnych zjawisk przestaje cokolwiek oznaczać.

Istnieje wszakże ważniejsze w gruncie rzeczy źródło omawianych tutaj poglądów niemieckiej historii sztuki. Wywodzą się one z pojmowania form sztuki jako właściwych określonym jednostkom etnicznym — tak niższego rzędu, np. plemionom, jak wyższym, np. wielkim grupom językowym i narodom¹²⁸. W skrajnych postaciach stanowisko to wyrażało się w przekonaniu, że sztuka jakiegoś obszaru wyraża zbiorowy charakter psychiczny ludu tam mieszkającego albo jest manifestacją rasy¹²⁹. Z poglądami tymi nie ma potrzeby podejmować dyskusji. I to nawet nie dlatego, że były formułowane w kontekście ideologii narodowo-socjalistycznej i polityki okupacyjnej wobec podbitych narodów. Dyskusja z tymi poglądami nie wydaje się możliwa, ponieważ nie opierają się na żadnych sprawdzalnych przesłankach. Należy natomiast zatrzymać się nad ogólnym aspektem stanowiska, zgodnie z którym zachodzi relacja wzajemnego przyporządkowania między sztuką a jakąś jednostką etniczną. Poczucie odrębności grupy ludzkiej kształtujące się na podłożu wspólnoty językowej jest bardzo istotnym współczynnikiem procesu dziejowego. Jako kryterium wyróżniania zjawisk kulturowych ma jednak wartość poznawczą tylko wówczas, jeżeli wspiera je kryterium wspólnoty warunków życia,

¹²⁵ Do wyjątków w tym względzie należały próby, w których np. dowodzono szczególnych zależności Krakowa od Śląska, ale w tych przypadkach Śląsk był traktowany nie jako jedno ze środowisk Europy Środkowo-Wschodniej biorących udział w wymianie kulturowej na tym obszarze, lecz jako „Ausfallort deutscher Kultur” zgodnie z wyrażeniem Hermanna Aubina; zob. np. E. Behrens, *Über die kunstgeschichtlichen Beziehungen Krakaus zu Breslau im Mittelalter*, „Die Burg” V, 1944, s. 68—74, i tenże, *Malerei des 15. Jahrhunderts im Karpatengebiet*, „Jomsburg” VI, 1942, s. 261 nn. Nie ma w niniejszym artykule miejsca na rozważanie kwestii tak szczegółowych, należy jednak zaznaczyć nasz pogląd na tę sprawę. Między gotycką sztuką Śląska a Małopolską — mimo wzajemnej wymiany — zachodziły istotne różnice i poza odosobnionymi przypadkami nie można stwierdzić większego oddziaływania sztuki śląskiej na małopolską. Region krakowski miał już w XIV w. ugruntowaną odrębność i własną dynamikę rozwoju.

¹²⁶ Zob. przyp. 13.

¹²⁷ Por. mapę, jaką sporządził O. Sosnowski, *Zasięg budownictwa gotyckiego na Wschodzie*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” III, 1934/1935, s. 166.

¹²⁸ Dał silny wyraz temu stanowisku w szczegółowych rozważaniach na temat charakteru sztuki Śląska, jednocześnie uprawiając skrajnie subiektywną analizę morfologiczną, D. Frey, *Schle-siens künstlerisches Antlitz*, „Die Hohe Strasse” I, 1938, s. 12—45.

¹²⁹ Por. przyp. 5.

interesów, wzorów etycznych, postaw ideowych. Nie ma potrzeby w tym miejscu szerzej uzasadniać, że struktura społeczeństwa średniowiecznego na zupełnie innych układała się podstawach niż podziały etniczne, a ruchy kulturotwórcze przebiegały w poprzek podziałów językowych.

Wprowadzając do badań nad sztuką średniowieczną kryterium językowe i etniczne, dokonano projekcji nowożytnego pojęcia narodu na czasy i stosunki, do których kategoria ta odnoszona być nie może¹³⁰. Genezy tego zabiegu nie da się wytłumaczyć obserwując samą tylko naukę. Główne jego źródła tkwią w historii politycznej Niemiec XIX i XX w., zwłaszcza zaś w ich stosunku do ziem i narodów słowiańskich oraz w rozwoju niemieckiej ideologii narodowej. Wpływ tej ostatniej na niektóre zjawiska w historii sztuki został już poddany analizie¹³¹, natomiast temat ten w odniesieniu do krajów Europy Środkowo-Wschodniej oczekuje jeszcze na swojego monografistę¹³².

5. ZAGADNIENIE ODREBNOŚCI

Znaczenie rozpatrywanych tutaj zagadnień można by zapewne zbyć uwagą że główny ciężar problemów poznawczych historii sztuki leży gdzie indziej; że wyznacza je np. dyskusja nad treścią pojęcia sztuki, którego coraz mniej wyraźne kontury mają — według niektórych autorów — podważać dotychczasowe sposoby uprawiania dyscypliny¹³³. Zachodzi jednak znaczna odległość między ogólnymi perspektywami celu i metody jakiejś nauki, a tym wszystkim, co wyznacza jej szczegółowe zadania. Z jednej strony, w każdym kraju europejskim historia sztuki co jakiś czas staje przed zadaniem opisywania większych fragmentów dziejów artystycznych swojego terytorium; cokolwiek można sądzić o motywacji tego zadania w poszczególnych przypadkach, jest ono rzeczywistością życia naukowego. Z drugiej zaś strony, zbyt ważna jest w naukach historycznych funkcja wyrażenia desygnujących jednostki terytorialne oraz grupy etniczne, by można było sobie pozwolić na niejasności w ich rozumieniu.

Nie można wreszcie nie brać pod uwagę tego, że człowiek współczesny stale ponawia pytania o swój rodowód tak indywidualny, jak zbiorowy. Nauka nie może się uchylać od odpowiedzi na te pytania.

Historykowi sztuki zajmującemu się dziejami sztuki europejskiej nieustannie towarzyszą intuicje w sprawie terytorialno-historycznych podziałów tej sztuki. Jedną z takich intuicji nakazuje wyodrębnić również polską sztukę średniowieczną. Zadaniem syntezy historyczno-artystycznej jest nadać temu przekonaniu postać sądu intersubiektywnego. U podstaw takiej syntezy musi znajdować się dokładne rozpoznanie treści procesów kulturowych zachodzących na obszarze, który uznajemy za polski. Tylko głębokie wniknięcie w mechanizmy i właściwości wszystkich przejawów życia polskiego w jakimś okresie — od technologii i gospodarki poczynając na różnych dziedzinach duchowości kończąc — pozwala stworzyć nieodzowne pole odniesień dla uchwycenia historycznych wymiarów odrębności sztuki. Należy

¹³⁰ O podobnym postępowaniu w badaniach historycznych, B. Zientara, *Konflikty narodowościowe na pograniczu niemiecko-słowiańskim w XIII—XIV w. i ich zasięg społeczny*, „Przegl. Hist.” LIX, 1968, s. 198.

¹³¹ Zob. np. B. Hinz, *Der „Bamberger Reiter“* [w:] *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, red. M. Warnke, Gütersloh 1970, zwłaszcza s. 31 nn.

¹³² Francastel, *L'histoire de l'art* — poruszył tylko niektóre zagadnienia. Popularyzatorski i publicystyczny charakter ma książeczka I. Schulze, *Der Missbrauch der Kunstgeschichte durch die imperialistische deutsche Ostpolitik*, Leipzig 1970.

¹³³ Zob. np. J. Białostocki, *Wstęp* [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce, Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 8; tenże, *Głos w dyskusji* [w:] *Interpretacja dzieła sztuki, Studia i dyskusje*, Warszawa 1976, s. 201—3.

do tego zmierzać nawet mając świadomość, że nie udaje się wskazać wszystkich pomostów łączących sztukę z innymi płaszczyznami dziejów. Trzeba zdawać sobie sprawę z tego, że interpretacja sztuki jako fragmentu jakiegoś ethosu musi dopuszczać obszary niedopowiedzenia. Byłoby złudzeniem sądzić, iż złożony obraz powiązań twórczości artystycznej z życiem jakiegoś społeczeństwa daje się ujmować w jednoznacznych przyczynowych zależnościach obejmujących wszystkie zjawiska. Zresztą doświadczenie szybko zmieniających się poglądów w nauce poucza, że często związki zaledwie mgliście zarysowujące się na jednym etapie badań, dopiero na następnym zostają dokładniej rozpoznane. „Syntetyzująca intuicja”, w rozumieniu jakie nadał temu pojęciu E. Panofsky¹³⁴, wydaje się być instrumentem na tym odcinku poznania najwłaściwszym.

Wniknięcie w treści jakiejś kultury niejako „od wewnątrz” pozwala uchwycić to wszystko, co sztukę z danym obszarem łączy bezpośrednio, co ją wprost wyznacza w kategoriach konkretnych warunków historycznych. Spojrzenie na jakąś sztukę od strony dających się określić determinant czasowo-przestrzennych pozwala z kolei we właściwych proporcjach ująć to wszystko, co w sztuce jest obecne niezależnie od jej powiązań z danym obszarem kulturowym. Sztuka jest jednocześnie zjawiskiem autonomicznym: pełniąc funkcje ekspresji i spełniając w tym zakresie potrzeby daleko wykraczające poza jedną kulturę ma własne drogi przenikania, które przebiegają niejako w poprzek jednostkowych sytuacji historycznych. W pracach poświęconych problemom geografii sztuki wielokrotnie zwracano uwagę na opozycję zachodzącą pomiędzy ujmowaniem sztuki w kategoriach geograficzno-historycznych i w kategoriach mechanizmów czysto artystycznych, przede wszystkim — prądów stylowych¹³⁵. Jest więc rzeczą oczywistą, że także w badaniach nad okresem średniowiecznym ujmowanie sztuki w jej związkach z daną kulturą nie może przesłonić znaczenia czysto artystycznych determinant procesu twórczego¹³⁶. Ale te determinanty są zawsze uchwytny w kategoriach historycznych i ten ogólny punkt widzenia wydaje się mieć w syntezie sztuki wybranego obszaru znaczenie nadrzędne. Rozwiązania konstrukcyjne, typy artystyczne czy ikonograficzne były własnością określonych warsztatów i jednostek. Pojawiały się w rezultacie wyboru i recepcji; były adaptowane. Wszystko to dokonywało się wskutek zaistnienia jednostkowych warunków i przyczyn historycznych, których uchwycenie jest warunkiem prawidłowej oceny procesu recepcji jako podstawy kształtowania się odrębności.

Twórczość artysty obcego (tak samo warsztatu) czynnego w Polsce musi być zatem rozpatrywana przede wszystkim w kontekście warunków, które on na miejscu zastał i w których działał. Jego sztuka uformowała się gdzieindziej, ale realizowała ostatecznie wyznaczana potrzebami i normami funkcjonalnymi oraz ideowymi polskiego obszaru kulturowego, nawet jeżeli te współczynniki — zwłaszcza początkowo — oddziaływały słabo, albo zaznaczały się tylko w jednej warstwie dzieła, np. w jego funkcji społecznej. Jak Niderlandczyk Mikołaj z Lejdy należy do sztuki górnorońskiej i austriackiej, a Włoch Aristotele Fioravanti — do moskiewskiej, tak okres działalności Wita Stosza w Krakowie jest częścią składową sztuki krakowskiej¹³⁷. Przy wszystkich swoich zależnościach od sztuki obcej, dzieła tworzone w Polsce — powstając w punkcie przecięcia się potrzeb miejscowego społeczeństwa, dyrektyw fundatorów, wymogów programów i funkcji oraz warunków technolo-

¹³⁴ E. Panofsky, *Iconography and Iconology, An Introduction to the Study of Renaissance Art* [w:] tenże, *Meaning in the Visual Arts, Papers in and on Art History*, Garden City NY 1955, s. 38.

¹³⁵ Haussherr, *Kunstgeographie* o.c. passim.

¹³⁶ Podkreśla to Świechowski, *Regiony*, o.c. s. 139.

¹³⁷ Tak stawiał sprawę również Frey, *Die Entwicklung nationaler Stile*, o.c. s. 10, ale tylko tam, gdzie chodziło np. o zaliczenie do sztuki niemieckiej artystów włoskich pracujących w Niemczech południowych, natomiast w odniesieniu do sztuki innych krajów, graniczących z Niemcami, stosował już kryterium narodu w pojęciu nowoczesnym.

giczno-organizacyjnych — stawały się wyrazem jednorazowej sytuacji w dziejach określonej kultury. Można bez trudu wskazać obcą genealogię formalną takich dzieł, jak północny portal romański kolegiaty w Łęczycy—Tumie, jak gotycka katedra w Gnieźnie czy jak późnogotycki nagrobek Piotra z Bnina w katedrze we Włocławku, dzieło Wita Stosza. Ale zestawiając te zabytki z odpowiednimi analogiami poza Polską dajemy tylko częściowe wyjaśnienie ich postaci. Umyka z pola widzenia ten zespół współczynników powstania dzieła, który sprawił, że jednocześnie to zestawienie ma ograniczoną wartość, bo nie wyjaśnia ich jednorazowości. Pozostaje zadaniem historii sztuki dążyć do ujawnienia wszystkich owych współczynników odrębności.

Rozpatrywanie twórczości artystycznej w ramach i z perspektywy jednego obszaru kulturowego pociąga za sobą doniosłą konsekwencję metodologiczną. Tak uprawiana, historia sztuki musi przesuwać na dalszy plan operacji poznawczych wartościowanie, które jest przecież wbudowane w cały system jej interpretacji. Dzieje bowiem twórczości w jakimś regionie są przede wszystkim historią dynamiki tej twórczości: jej wzrostu, przyswajania, ekspansji, kurczenia się — ale zawsze w określonych granicach terytorialno-historycznych. Tutaj kryterium przynależności do jednej kultury jest nadrzędne. Wartość dzieł realizująca się w ich oryginalności i w sposobach rozwiązywania stojących przed artystą problemów artystycznych nie jest głównym tematem interpretacji i nie ona decyduje o budowie ważnych dla danej sztuki szeregów rozwiązań. W kulturach, które przejmowały wzorce gdzie indziej ukształtowane — a taką była na odcinku sztuki średniowiecznej w znacznej mierze kultura polska — występowało zjawisko adaptacji także przez redukcję. Jeżeli w sztuce na obszarze polskim notujemy często mniej składników strukturalnych i ich kombinacji niż w dziełach uznawanych za pierwowzory, to obowiązkiem badacza jest ustalenie właściwej historycznie skali wartości dla tak powstających nowych jakości w sztuce.

Obraz odrębności polskiej sztuki średniowiecznej może zatem narastać tylko poprzez szczegółowe studia nad tym, jak jednostkowe sytuacje dziejowe, powołując do istnienia dzieła sztuki, współtworzyły jednocześnie ich postać¹³⁸. Jest to droga stopniowych przybliżeń, w których badanie szczegółowych okoliczności historycznych każdego aktu twórczego odgrywa rolę nadrzędną.

ART MÉDIÉVAL POLONAIIS OU ART MÉDIÉVAL EN POLOGNE?

L'auteur examine la question si l'art, tel qu'il se présentait sur le territoire polonais au Moyen Age, peut être défini comme polonais. Cette question fait partie des problèmes de l'histoire de l'art cultivée comme géographie de l'art. Traitant les notions appliquées par la géographie de l'art, R. Hausserr cite le terme "espace culturel" (Kulturarium) puisé dans les sciences humaines et correspondant à ce que l'histoire de l'art entend par territoire d'une communauté artistique. On est en droit de juger que cette notion a la valeur d'instrument lors de la division de l'art en grandes unités (p.ex. des continents), en unités plus petites (p.ex. des pays). Car le terme "espace culturel" s'applique à la culture qui domine sur une aire définie, en particulier la culture du principal groupe de la population habitant le territoire donné. La question se pose si à cette culture, et à elle seule, peuvent être attribués des phénomènes artistiques. Mais il convient de traiter l'art en phénomène

¹³⁸ Formułując to stanowisko należy jednak mieć świadomość, że poszukiwanie cech odrębności sztuki jakiegoś obszaru w splocie jej różnych warunków historycznych może prowadzić do uproszczeń. Nie ustrzegł się ich w swym zarysie M. Kutzner, *Sztuka polska późnego średniowiecza* [w:] *Polska dzielnicowa i zjednoczona, Państwo, społeczeństwo, kultura*, red. A. Gieysztor, Warszawa 1972, s. 539—88.

civilisateur, et non pas uniquement sous son aspect formel. Les contenus, les programmes idéologiques et les fonctions des oeuvres d'art doivent être reconnus comme des symptômes d'une culture, au même degré que les particularités morphologiques de ces oeuvres.

Au Moyen Age, du point de vue territorial l'espace culturel polonais glissait d'ouest, en est l'Etat polonais perdant certaines provinces (Silésie, Poméranie) et en gagnant d'autres (les provinces russes). Par contre, la culture polonaise elle-même fait preuve de continuité, tout comme les processus sociaux, économiques et politiques qui survenaient dans les limites de l'Etat polonais.

Au Moyen Age, le début de l'art polonais est marqué par la christianisation. Avec elle furent introduits en Pologne des types fonctionnels et des domaines de la création artistique inconnus dans l'art local fort peu différencié. Au début, nous observons dans l'art polonais médiéval de nombreuses sources d'inspiration (notamment : Lombardie, Lorraine, le territoire dit du premier art roman, Saxe). Mais bientôt furent adoptées des solutions architectoniques propres au territoire polonais (chapelles centrales, „palatia”).

Le processus de régionalisation ne commence dans l'art polonais qu'au XIII^e s. Jusque là on ne constate que la domination de certains courants idéologiques et fonctionnels (p.ex. dans l'architecture des couvents réformés en Grande-Pologne et en Cujavie) ou la prépondérance des influences issues d'un seul milieu (inspirations italiennes en Masovie et en Pologne centrale). La régionalisation se liait avec la formation de deux zones de gothique en Europe centrale : la zone septentrionale ou de plaine, et la zone méridionale. Le processus avançait lentement. On ne constate nettement trois régions artistiques qu'au XV^e s. : celle de Petite-Pologne avec les Terres Russes, de Grande-Pologne et de Masovie.

L'un des grands problèmes posés par la conception synthétique de l'ensemble de l'art polonais médiéval, est celui de sa dépendance des sources étrangères. Il y avait en Pologne jusqu'au XIII^e s. de nombreux ateliers originaires de diverses contrées d'Europe. D'une existence généralement brève, ils étaient bientôt remplacés par d'autres. Un fond aussi mobile n'offrait guère de possibilités à la tradition locale, c'est-à-dire à l'art des couvents qui appartenaient aux différents ordres et parfois éloignés les uns des autres. Peu de facteurs favorisaient la continuité de la création dans ces petits milieux monacaux. Un changement fondamental fut introduit au XIII^e s. dans la production artistique par la réorganisation des villes selon le droit allemand. Les villes devenaient des centres de la création. Jusqu'au milieu du XIV^e s. l'art était quelque peu influencé par les rapports de la nouvelle population urbaine avec ses pays d'origine, cette population comptant une majorité d'arrivants d'Allemagne. Mais à partir du XIV^e s. ces rapports ne jouèrent plus aucun rôle ou s'affaiblirent et l'art polonais se développa comme une des variantes du gothique postclassique d'Europe centrale, parallèlement à l'art de la Hongrie et de la Bohême.

Pendant ces diverses périodes, même dans les ateliers d'origine étrangère naissaient des oeuvres différentes de leurs sources d'inspiration occidentales. Le mécanisme du transfert des modèles extérieurs était complexe. L'éloignement des centres occidentaux et le phénomène, fréquent sur les terres polonaises, de croisement des diverses orientations d'un style, étaient des facteurs importants des inspirations. Mais le plus grand rôle doit être attribué au fait que l'art polonais se formait dans un entourage social et culturel différent. Aussi doit-on se poser la question, et cette question est primordiale dans les recherches sur la spécificité de l'art polonais, comment des situations historiques provoquant l'apparition d'oeuvres d'art concouraient à leur donner une forme. On doit user de rapprochements, où l'étude des circonstances historiques de chaque acte créateur joue un rôle supérieur.