

Wstęp

Niniejsza publikacja w zamierzeniu autora jest próbą zarysowania w miarę wielostronnego i możliwie pełnego obrazu architektury Pomorza Zachodniego, jej głównych nurtów i problemów, choć oczywiście nie mogło być mowy o omówieniu wszystkich budowli. Jest syntezą wiedzy na ten temat, lecz nie katalogiem zabytków. Spełniając kryteria naukowej rozprawy, jest książką skierowaną nie tylko do wąskiego grona specjalistów, kolegów „po fachu”, lecz także do możliwie szerokiego kręgu zainteresowanych, pragnących zrozumieć zabytki dawnej sztuki, które do dziś są ważnymi akcentami w krajobrazie tego regionu. Powołaniem historyków sztuki, a być może w ogóle przedstawicieli dyscyplin humanistycznych, jest przekazywanie owoców ich dociekań: *contemplata aliis tradere* – jak to lapidarnie sformułował św. Tomasz z Akwinu. Nie chodzi tutaj wyłącznie o popularyzację nauki, która jest działaniem szlachetnym, potrzebnym i godnym poparcia. W przypadku tworzenia i upowszechniania wiedzy umożliwiającej zrozumienie, a zatem także pełniejszy odbiór dzieł sztuki – czyli najcenniejszych wytworów pozostawionych nam przez poprzednie pokolenia – mamy do czynienia z działaniem, które może być porównywane do wykonania dzieła muzycznego, czyli „interpretacji”. Dzieło muzyczne w formie materialnej (jako partytura) dla niefachowca pozostaje zwykle niedostępne; dopiero jego wykonanie czyni go czytelnym, dostępnym dla zmysłów odbiorcy. Praca historyka sztuki polega między innymi na „otwieraniu oczu” widzów. Analogia ta jest jednak tylko do pewnego stopnia adekwatna. Dzieła architektury działają także niezależnie od woli i nastawienia odbiorcy – choćby jako fizyczne ograniczenia ruchu w przestrzeni, a także w odbiorze: swoją skalą, materią i proporcjami. Podobnie jednak jak w przypadku dzieł innych sztuk, ich zrozumienie poprzez postępowanie analityczne i interpretacyjne, osadzenie we właściwym kontekście, jest drogą do pełnego, właściwego (czy precyzyjniej: właściwszego) odbioru. Dzieła architektury mają i miały swoje funkcje użytkowe, ale ta utylitarna strona nie wyjaśnia ich i nigdy nie stanowiła ich wyjaśnienia, gdyż dopiero przekroczenie prostej funkcjonalności czyni z wytworów ludzkich dzieła sztuki. Wszystkie przedmioty materialne są „jakieś” – mają swoją określoną formę. Dzieła sztuki są przedmiotami, które mają pewien „nadmiar” formy, mający skłaniać odbiorcę do skupienia na niej uwagi – w idealnym stanie do

kontemplacji, a najczęściej – do chwilowego choćby zatrzymania się i oglądu. Dzieła sztuki – przede wszystkim architektury, bo ta dziedzina jest przedmiotem rozważań w tej książce – zostały stworzone po to, by być oglądane, podziwiane; przy czym ten aspekt nie stał zazwyczaj w opozycji do funkcji użytkowej, lecz był jej realizacją. Oczywiście, funkcji architektury historycznej (a także współczesnej) nie można sprowadzić do wąsko pojętego utylitaryzmu. Przykładowo, średniowieczny zamek zazwyczaj miał nie tylko zabezpieczać swoich mieszkańców przed napadami wrogów i wpływami natury, lecz także „mówić” – wyrażać znaczenie, władzę i dostojeństwo dysponenta. W przypadku budowli sakralnych wyrażane przez nie znaczenia są znacznie bardziej skomplikowane, gdyż odnoszą się nie tylko do aspektów prawnych i politycznych (oczywiście, także istotnych), lecz także – przede wszystkim – do wielorakich funkcji i znaczeń religijnych. Znaczenia te, oczywiste dla twórców i fundatorów, muszą być po upływie setek lat rekonstruowane na drodze dociekań naukowych, gdyż żadne z historycznych dzieł sztuki nie istnieje w warunkach, w których powstało, w swoim pierwotnym kontekście. Symbolicznym tego obrazem mogą być chociażby liczne kaplice przy gotyckich kościołach pomorskich – obecnie z reguły puste i „bezczelowe”, kiedyś zbudowane przecież dla wypełnienia określonych funkcji i wypełnione różnymi przedmiotami. „Bycie” dziełem sztuki (architektury) nie jest jednak stałą cechą danego przedmiotu materialnego; ma raczej charakter relacyjny, realizuje się w akcie specyficznej percepcji. Określony przedmiot materialny (w terminologii zaproponowanej przez Romana Ingardena: „podstawa bytowa dzieła sztuki”¹) może być używany w sposób abstrahujący od jego właściwości artystycznych (na przykład antyczne wazy bywały po prostu naczyniami użytkowymi w zupełnie prozaiczny sposób). Ten sam przedmiot oglądany z innej perspektywy – ze skupieniem na jego walorach artystycznych (estetycznych) – „staje się” dziełem sztuki. Mówiąc precyzyjniej, jego potencjalne „bycie dziełem sztuki” aktualizuje się w akcie estetycznego odbioru. Średniowieczny scholastyk powiedziałby, że wówczas „przechodzi z potencji w akt”. Jednym z celów tej książki jest zwrócenie uwagi na ten aspekt, skłonienie czytelników do takiego właśnie odbioru tych dzieł.

Dzieła sztuki (architektury) częstokroć należą jednocześnie do wszystkich trzech klasycznych kategorii materiałów źródłowych wyróżnianych przez Droysena (*Überreste* – ‘pozostałości’, *Denkmäler* – ‘pomniki’ i *Quellen* – ‘źródła’²). Historia sztuki jako dyscyplina historyczna wyspecjalizowała się w badaniu określonych kategorii źródeł – dawnych budowli, rzeźb, obrazów – za pomocą właściwych sobie metod, z analizą formalną na czele. Dzieła sztuki są przy tym wyjątkowo „nośną informacyjnie” kategorią źródeł. Choć z perspektywy teoretycznej można stwierdzić, że badaniem źródeł zajmuje się źródłoznawstwo historyczne, w praktyce badawczej istnieją jednak tradycyjne dyscypliny, specjalizacje i swoisty „podział pracy”. Dla historyków *tout court* podstawowo-

¹ Ingarden 1958, t. II, s. 96–104, 115–125.

² Labuda 2010, s. 18.

wymi kategoriami źródeł są w dalszym ciągu przede wszystkim teksty – źródła pisane³. Dla historyków sztuki podstawowymi przedmiotami badań są obrazy (w różnych mediach) i obiekty architektoniczne. Badają oni te obiekty nie tylko pod względem ich „zawartości źródłowej”. Z perspektywy historii, historia sztuki jawi się zatem jako jedna z dyscyplin wyspecjalizowanych w badaniach źródeł określonej klasy. Oczywistym jest zatem, że dzieła sztuki mogą być i są wykorzystywane w celu badania realiów (ubioły, topografia, wizerunki osób, metody produkcji, stan techniki, warunki gospodarcze *etc.*). W badaniu tego rodzaju można (a właściwie należy) abstrahować od „artystyczności” (jakości estetycznych) tych dzieł. Dotyczące tego aspektu operacje badawcze mieszczą się w „pierwszej historii sztuki”, która jest niczym innym jak zastosowaniem „normalnej” procedury badawczej historii do wyjaśnienia faktu historycznego, jakim jest pojawienie się danego dzieła sztuki (obiektu – wytworu). W ramach tej „pierwszej” rozpatruje się następujące zagadnienia: aspekty materialne i techniczne, zmiany w materialnej strukturze od czasu powstania dzieła (wtórne przekształcenia, ubytki, modyfikacje), czas i miejsce jego powstania, autorstwo, przebieg procesu tworzenia, okoliczności i przyczyny jego powstania⁴. Również „druga historia sztuki”, skupiająca się właśnie na artystycznych aspektach przedmiotów nazywanych dziełami sztuki, może dać wgląd w aspekty przeszłości niedostępne w inny sposób. Tak jak same dzieła sztuki „ujawniają” aspekty rzeczywistości niedostępne doświadczeniu w inny sposób. Sens dzieł sztuki, przedmiotów, którym nadano specyficzne jakości po to, aby były one kontemplowane, aby ich przesłanie było odczytywane, nie wyczerpuje się jednak w słownej, dyskursywnej interpretacji. Jeśli byłoby to w pełni możliwe – cały wysiłek materialnej realizacji dzieł sztuki byłby zbędny, a wszystkie budowle, rzeźby i obrazy mogłyby pozostać w formie językowo sformułowanej idei⁵. Choć do końca nie jesteśmy w stanie „przełożyć” formy dzieł sztuki na formuły językowe, to nie możemy zaprzestać prób w tym kierunku, gdyż w materialnym kształcie jest zawarta – objawia się – ich istotna treść. Dodajmy – treść, która w inny sposób nie może istnieć. Tylko za pomocą języka (struktur pojęciowych) jest natomiast możliwe zrozumienie i komunikowanie tego innym. „Jest także w końcu trzeci powód, dlaczego słowa są tak ważne dla wiedzy. Wyrażanie myśli za pomocą słów jest pewnego rodzaju dziełem sztuki. Ogólnie znaną rzeczą jest, że wprawdzie normalnie artysta w trakcie tworzenia prowadzony jest przez ideę, to jednak zwykle idea ta nie jest adekwatna do gotowego dzieła. W czasie materialnego tworzenia zostaje ona

³ Choć w coraz większym stopniu są uwzględniane także źródła obrazowe, to jednak poświęcone im dyscypliny, takie jak: ikonografia historyczna, sfragistyka, heraldyka, są z punktu widzenia historyka naukami pomocniczymi.

⁴ Jarzewicz 2012, s. 409–425; rozróżnienie „pierwszej” i „drugiej” historii sztuki wprowadził H. Sedlmayr w artykule z 1931 roku: *Zu einer strengen Kunstwissenschaft*, rozszerzona wersja pod tytułem: *Kunstgeschichte als Kunstgeschichte*, przedruk w: Sedlmayr 1978, s. 49–80; do polskiej literatury naukowej zostało wprowadzone przez Piotra Skubiszewskiego, por. Skubiszewski 1973, s. 213–311, szczególnie s. 221–237.

⁵ Burckhardt 1907, s. XX.

rozbudowana i sprecyzowana. Tak też dzieje się często w wypadku słownego wyrazu: pojęcie, które ma być zakomunikowane za pomocą słów, uzyskuje kompletność i precyzję dopiero w procesie wyrażania go”⁶.

W związku z tym analiza formy nabiera szczególnego znaczenia – to właśnie w formie, w oglądowej strukturze dzieł sztuki są „zapisane” szczególnie ważne informacje, które mogą być interesujące także dla przedstawicieli innych nauk historycznych. Analiza stylistyczna (albo inaczej: morfologiczna, formalna) jest podstawowym narzędziem historii sztuki⁷. Jest narzędziem podstawowym, dlatego przez niektórych historyków sztuki jest uważana za metodę trywialną, po części przestarzałą. Tymczasem nie jest to wyłącznie narzędzie do datowania i lokalizowania anonimowych obiektów. Zresztą – datowanie jest operacją bardzo skomplikowaną i wymagającą niejednokrotnie przyjęcia wcale nieoczywistych założeń. Tutaj jednak przyjrzymy się nieco innej roli, jaką może odgrywać analiza stylu. Styl jest jakby rodzajem „języka”, mającego swoje elementy i zasady ich zestawiania. Jest tym, co pomaga twórcy wynaleźć wizualny ekwiwalent przedmiotu mającego zostać przedstawionym lub funkcji, która ma zostać zrealizowana, ekwiwalent, który odpowiadałby zarazem nastawieniu, przyzwyczajeniom oraz możliwościom percepcyjnym odbiorców i był zrozumiały⁸. Zaznaczmy dla uniknięcia nieporozumień, że przedmiot, temat przedstawienia w obrazie średniowiecznym nie musiał być przedmiotem w sensie dosłownym, czyli elementem świata doświadczanego empirycznie. Podobnie – racją istnienia dzieł architektury nie była funkcja w sensie modernistycznego utylitaryzmu, ale raczej naoczne wyrażanie idei i treści niemożliwych do wyrażenia w innym medium. Inaczej mówiąc, styl jest jakby systemem reguł, które twórcom pomagają wytwarzać, a odbiorcom rozumieć dzieła, formy artystyczne. Viollet-le-Duc – francuski architekt i badacz architektury średniowiecznej – zaproponował klarowną definicję: *Le style est la manifestation d'un idéal établi sur un principe* – ‘styl jest widzialną manifestacją ideału polegającą na pewnej zasadzie’⁹. To, co w jakimś dziele sztuki może być określane jako styl, jest efektem oddziaływania społecznych i artystycznych norm, ideałów, zasad, wyobrażeń i celów. Zaliczają się do nich oczywiście także wymagania stawiane przez przedmiot, temat, zadanie (rodzaj zlecenia), technikę, materiał *etc.* Te normy, zasady itd. nie działają jednak automatycznie – są zawsze zapośredniczone przez zaangażowanych w wytworzenie dzieła ludzi: przede wszystkim zleciodawców i artystów. Dzięki nim stają się realnymi kształtami. Choć formuła Viollet-le-Duca może wydawać się bardzo podobna do Hegłowskiej (rozwój w sztuce to „ruch formy, w której idea nadaje sobie istnienie”¹⁰), to jednak jest to podobieństwo pozorne. To nie abstrakcyjna, ponadludzka idea rozwija się i urzeczy-

⁶ Bocheński 1992, s. 42–43.

⁷ Aktualność i owocność analizy stylu podkreśla w wielu publikacjach m.in. Robert Suckale. Zob. Suckale 2006, s. 271–281; Suckale 2008, s. 409–431.

⁸ Schwarzwald 2006, s. 188–204, szczególnie s. 201.

⁹ Viollet-le-Duc 1859–1866, t. VIII, s. 478.

¹⁰ Hegel 1964, t. I, s. 124.

wistnia w dziejach, posługując się ludźmi niczym marionetkami, ale to ludzie próbują wcielić swoje pomysły, ideały, plany i koncepcje, tworząc dzieła zgodnie z uznawanymi przez siebie regułami, zasadami i wartościami. Wytwory artystów kierujących się tymi samymi (lub podobnymi) systemami wartości, zasadami i konwencjami, stawiających sobie podobne cele, operujących w ramach określonej wspólnej tradycji, przybierają często podobne kształty. To jest źródło zaistnienia ponadindywidualnych stylów („stylu epoki”, „stylu regionalnego” *etc.*). Pojęcie stylu jest zatem także pewnym sposobem ustalenia relacji pomiędzy poszczególnymi dziełami, będącymi zbiorem pokrewnych rozwiązań określonego problemu albo inaczej: reakcją na podobne wyzwanie (sytuację problemową). Rolą historii sztuki jest między innymi teoretyczna rekonstrukcja tych ideałów i uwarunkowań tej sytuacji problemowej jako jednego z kontekstów w interpretacji dzieł sztuki. Teoria bez historii jest niczym „dym ulatujący szybko przez komin i pozostawiający tylko kurz”, a historia pozbawiona teoretycznej dyscypliny jest niczym „horda myszy buszujących w piwnicy i podgryzających fundamenty” – pisał Erwin Panofsky¹¹. Żeby zatem nie pozostawać tylko na jałowym gruncie teorii, w książce niniejszej staram się trzymać możliwie blisko konkretności – czyli materii historycznej. Jednym z celów niniejszej rozprawy jest przedstawienie procesów, których rezultatem było powstanie na Pomorzu Zachodnim możliwych do wyodrębnienia grup dzieł – stylów regionalnych.

Kilka słów wyjaśnienia należałoby poświęcić chronologicznemu i geograficznemu zakresowi badań. Granice chronologiczne nie powinny budzić wątpliwości, gdyż odpowiadają epoce wyraźnie rysującej się w samym materiale zabytkowym: od pojawienia się architektury murowanej do wygaśnięcia średniowiecznej tradycji architektonicznej w związku z wprowadzeniem reformacji. Bardziej dyskusyjne są natomiast przyjęte granice geograficzne. W niniejszym tomie przedmiotami zainteresowania są dzieła architektury znajdujące się na tych obecnych obszarach Polski, które w średniowieczu stanowiły wschodnią część księstwa pomorskiego (księstw pomorskich) oraz dawną Nową Marchię, będącą wschodnią częścią Marchii Brandenburskiej. Tym samym w zasadzie zostały pominięte dzieła zaodrzańskiej części Pomorza (poza oczywistymi odwołaniami do nich jako analogii). Takiemu wytyczeniu granic można zarzucić arbitralność i ahistoryczność. Rzeczywiście, granica zachodnia została wytyczona arbitralnie w efekcie II wojny światowej. Te granice są jednak rzeczywistym i trudnym do pominięcia czynnikiem warunkującym badania architektury nie tylko regionu nadbałtyckiego. Mimo postulowanych i podejmowanych prób zmiany, ciągle dominuje pisanie historii sztuki w ramach współczesnych państw¹². Moim zdaniem, częściowym przynajmniej uzasadnieniem tego uporczywego trwania anachronicznej, wydawałoby się, postawy badawczej jest prosty fakt: każda historia jest pisana z perspektywy jakiegoś „tu i teraz”, którego istotnymi determinantami są podziały topograficzne i polityczne. Wiąże się z tym także poczucie

¹¹ Panofsky 1955, s. 1–25, szczególnie s. 22.

¹² Por. Zaske 1968, Böker 1988.

odpowiedzialności za historyczne dziedzictwo znajdujące się na danym obszarze. To historyczne dziedzictwo w zakresie architektury (czyli „nieruchomości”) podlega z oczywistych względów opiece sprawowanej przez państwowe służby konserwatorskie, a na historykach sztuki z danego kraju spoczywa odpowiedzialność za naukowe opracowanie tych dzieł i upowszechnienie wiedzy o nich. Nie wyklucza to oczywiście międzynarodowej współpracy – akurat w przypadku badań nad sztuką Pomorza jest ona bardzo owocna; chodzi raczej o podział odpowiedzialności i właściwe wykonanie obowiązków. W przypadku historii sztuki również historyczne granice polityczne nie odpowiadają rozmieszczeniu i zróżnicowaniu materii zabytkowej. Wpływy artystyczne wytwarzają częstokroć własną topografię (na przykład bazyliki w typie „lubeckim” nie pojawiają się w zasadzie na wschodnich obszarach Pomorza – Odra stanowi tu cezurę). W poprzedniej mojej książce dotyczącej zbliżonej problematyki punktem wyjścia były granice polityczne średniowiecznej Nowej Marchii¹³. W konsekwencji istotnym zagadnieniem były polityczne uwarunkowania działalności architektonicznej i „wykrojenie” tego obszaru z naturalnego kontekstu architektury pomorskiej. W tej publikacji nie tylko jest szerszy zakres rzeczowy (chronologiczny i geograficzny), lecz także akcenty są rozłożone nieco inaczej – szczególną uwagę starałem się poświęcić problemom artystycznym decydującym o wyrazistym obliczu tego regionu. Jest to bardziej książka o dziełach sztuki i ich historii niż książka o historii widzianej poprzez dzieła sztuki. Choć, oczywiście, obie perspektywy są tutaj obecne. Ze względu na częściowo pokrywający się zakres merytoryczny, pewne powtórzenia w stosunku do moich poprzednich publikacji były nieuniknione, gdyż były one segmentami przygotowanymi do niniejszej całościowej konstrukcji. Praca oddawana do rąk Czytelnika jest efektem fascynacji architekturą Pomorza, będącej impulsem do wieloletnich badań, których rezultatem oprócz wspomnianej książki jest wiele artykułów wymienionych w bibliografii. Wprowadzenie w tę fascynującą problematykę zawdzięczam mojemu Mistrzowi – profesorowi Szczęsnemu Skibińskiemu. W połowie lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia prowadziliśmy wielotygodniowe badania terenowe tego regionu, który jest obecnie (a cóż dopiero wówczas) dla historyków sztuki ciągle ziemią „do odkrycia”. Współtowarzyszem tych wypraw był Marek Ober – nieustrudzony badacz architektury Pomorza, znawca kościołów wiejskich z tego regionu i chyba jedyny człowiek, który naocznie poznał je wszystkie – ponad czterysta. Obydwóm serdecznie dziękuję za dzielenie się wiedzą i doświadczeniem. Skrócona wersja niniejszego opracowania została opublikowana w języku niemieckim jako rozdział w wielkiej syntezie średniowiecznej architektury w Polsce, powstałej z inicjatywy i wydanej pod redakcją Christopha Herrmanna i Detharda von Winterfelda¹⁴. Znakomite zdjęcia i plany ilustrujące niniejszą publikację zostały w większości wykonane przez Christopha Herrmanna – z wyjątkiem nielicznych, których autorzy zostali wymienieni w spisie.

¹³ Jarzewicz 2000.

¹⁴ Jarzewicz 2015, t. II, s. 724–857.

Barwne oznaczenia na planach mają służyć rozróżnieniu poszczególnych faz budowli. Jako ogólną zasadę przyjęto, że im barwa jaśniejsza, tym późniejsza jest zaznaczona nią część budowli. Czerń i szarość oznaczają wiek XII, różne odcienie koloru niebieskiego – wiek XIII, fioletem oznaczono partie datowane na ok. 1300 rok, zieleni odpowiada wiek XIV, czerwień i kolor pomarańczowy oznaczają wiek XV, żółty zaś – wiek XVI. Oczywiście rzeczą jest, że datowanie w większości wypadków jest hipotetyczne, zatem barwne rozróżnienie służy przede wszystkim wyodrębnieniu części budowli, które należą do odmiennych etapów.

Dwoistej idei przewodniej niniejszej publikacji jest podporządkowana jej struktura: tekst został podzielony na część syntetyczną, prezentującą w systematyczno-chronologicznym porządku główne dzieła, zjawiska i nurty architektury pomorskiej, oraz katalog, zawierający bardziej szczegółowe informacje dotyczące szczególnie ważnych obiektów. Ilustracje stanowią integralną część wywodów, a także – jak sądzę – oddają wysoką wartość artystyczną tej architektury. Ze względu na syntetyczny charakter pracy, przypisy w tekście zostały ograniczone do publikacji przywoływanych i ważnych dla danego problemu oraz zawierających dalsze wskazówki bibliograficzne. Zamieszczona na końcu książki bibliografia nie pretenduje do ogarnięcia całego piśmiennictwa dotyczącego architektury pomorskiej. Nie było to moją ambicją, nie uważam również, żeby było to potrzebne. Jest to spis dzieł wykorzystanych, istotnych dla prowadzonych badań i zazwyczaj także zawierających obszerne spisy literatury, co pozwala na dalsze samodzielne studia.

Książka niniejsza nie mogłaby się ukazać, gdyby nie życzliwość Kolegów i wsparcie ze strony Dyrekcji mojego macierzystego Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, za które serdecznie dziękuję. Praca ta ukazuje się w stulecie poznańskiej uczelni. Jest to także stulecie poznańskiej historii sztuki. Sztuka Pomorza była, jest i – mam nadzieję – będzie jednym z głównych przedmiotów badań naszego środowiska.