

Tadeusz Chrzanowski

Sarmatów drogi ku Europie : (uwagi o początkowej fazie sarmatyzmu w sztuce polskiej)

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (16), 76-103

1974

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Tadeusz Chrzanowski

Sarmatów drogi ku Europie
(Uwagi o początkowej fazie
sarmatyzmu w sztuce polskiej)

Jakim kojącym, jak uroczo niezakłóconym krajobrazem rozpościerają się przed oczyma uczonych poszczególne fazy starożytności i wieków średnich. Przejściowe rysy i pęknięcia wyznaczane na tych pejzażach pojawieniem się i zanikaniem niesfornych republik i tępych monarchii, blizny po przemarszach barbarzyńców — wszystko to rozplywa się w łagodnym uniwersalizmie naszego kręgu kulturowego. Nawet gwałtowne rozprzestrzenianie się tego kręgu na dziewicze historycznie obszary nie psuje porządku. Ale ostatnim tego porządku rozdziałem zdaje się ten, który historycy sztuki ochrzcili mianem „gotyku międzynarodowego”. Zaraz potem ujawniać się zaczynają rozszczerzenia, które następnie nurtować będą trzy stulecia z okładem tę niesforną Europę ojczyzn, póki nie miało się rozpocząć ponowne scalanie i zrastanie, tyle że niestety dokonywane pod auspicjami antykwaryczno-akademickimi, a więc pozbawionymi tej siły atrakcyjnej, która stała u początku cyklu. Ale nie wybiegajmy zbyt daleko naprzód czy wstecz. Pozostaje faktem, że po Europie katedr i po Europie

I w sztuce
— kryzys
uniwersaliz-
mu

finezyjnego „gotyku międzynarodowego” (który uzewnętrznił się przede wszystkim w sztukach plastycznych) następuje faza zwana u nas fazą gotyku późnego, która nosi już w sobie liczne znamiona rozszczepienia, w związku z czym niektórzy uczeni chcieliby ją wydzielić w odrębny styl, a inni — podporządkować pojęciu renesansu. Ale wiek XV z tym całym swym dekadentyzmem i żywiołowymi projekcjami w przyszłość był mimo wszystko kontynuacją przeszłości, tyle że nagle zamaconą i świadomie pozbawiającą się jednoznaczności. W następnym stuleciu pozornie niwelują się owe przeciwieństwa i odmiany, pozornie powraca pod przybraniem witruwiańskich porządków epoka nowego uniwersalizmu, ale w rzeczywistości konfuzja przybiera jeszcze ostrzejsze formy.

Renesans, który u progu stulecia zwiastował Europie powrót dawno oczekiwanej *aurea aetas*, ukazał nagle spoza apollińskiej maski oblicze wykrzywione ironią, zwątpieniem i gniewem, a gdy ponadto przekroczył barierę Alp, odnosząc łatwe zwycięstwo nad „stylem nowym”, nad „złą sztuką niemiecką” — owa konfuzja ogarnęła nie tylko szerokie rzesze twórców, ale jeszcze bardziej — ich późnych interpretatorów. Od wciąż podstawowego dzieła Burckhardta narosła literatura olbrzymia, corocznie przybierająca jak powódź i topiąca w odmętach znakomitych przyczynków kolejne próby syntez (czy też syntez tych prolegomena). I nie przyczynia się to bynajmniej do wyklarowania obrazu, który coraz bardziej przypomina smutek naszego kosmosu, to znaczy smutek pozbawiony początku, a może nawet końca.

Renesans jest bowiem zjawiskiem względnie całościowym, jeśli go widzieć przez pryzmat Włoch, ale eksportowany poza ten obszar tracił swą jednorodność i naturalność, tracąc owo podłoże żywej antycznej tradycji, a wkraczając na tereny tradycji innych — właśnie średniowiecznych. Pod tym względem doskonałym przykładem owej konfuzji jest nasz włas-

Renesans w
odmętach
przyczynków

Anglicy i
Rumuni bez
renesansu

ny kraj, który — tym razem bez zbytej megalomanii — szczyli się posiadaniem „najbardziej włoskich dzieł renesansowych powstałych na północ od Alp”¹. Czy jednak są te piękne zabytki Krakowa na tle całokształtu sztuki tworzonej podówczas w Polsce? Efemerydami jedynie, które niewątpliwie budziły podziw, ale prowadziły ku niejednokrotnie opacnym naśladownictwom. Ułomności tego wszystkiego, co się w Polsce, szczególnie w epoce mody na renesans, chciało włożyć do tego pojęciowego worka, daje znakomitą lekcję owych konfuzji, które są wspólne wielu krajom Europy epoki nowożytnej.

Można też stać na stanowisku (i próby takie były podejmowane²), że renesans na północ od Alp w ogóle nigdy nie istniał. W każdym razie na dwóch przeciwległych krańcach kontynentu siedzące narody tak właśnie postępują w nauce, bowiem Anglicy pomiędzy gotyk a palladianizm niczego nie starają się wtłoczyć, a Rumuni średniowiecze przeciągają aż w głąb wieku XVIII. Tyle że jedni pisanie o tym, czego nie było, rezerwują dla autorów „gotyckich powieści”, a drudzy periodyzację sztuki zbyt posłusznie podporządkowali historii, zapatrzonej w przydługie trwanie feudalizmu. Żadne z tych stanowisk nie zadowala w kraju takim jak Polska, która wymyka się raz po raz ustalonym porządkom, feudalizm mieszając ze swoiście pojętą demokracją, a renesans pielęgnując obok wciąż jeszcze żywego gotyku.

Chodzi więc nie o to, czego nie było ale o to, co

¹ Wyprzedziły nas pod tym względem Węgry Macieja Korwina, nie ustępując ani „czystością”, ani skalą, tyle że prawie wszystko zniszczył turecki najazd. Dziś oprócz kaplicy biskupa Bakócza w Ostrzychomiu zachowały się wspaniałe, ale do archeologii zredukowane ułamki pałacu w Budzie.

² W kolejnym tomie *Pelican History of Art* (G. von der Osten, M. Vey; *Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands 1500—1600*. Harmondsworth 1969) pomiędzy poszczególnymi fazami manieryzmu znalazł się tylko epizod „klasyczny”.

w jakiś sposób istniało i niemałe znaczenie może mieć odpowiedź na pytanie o ten „jakiś sposób”. Poza specyfiką recepcji, z jaką eksporty włoskie spotykały się w północnej Europie, dość istotne znaczenie ma w tym wypadku charakterystyczne przedstawianie w obrębie społeczeństwa. Dawniej w tych dostojnych mrokach średniowiecza, które wciąż jeszcze oceniały sporą część kontynentu, społeczeństwa dzieliły się na tych co pracowali, na tych co wojowali i na tych, którzy za tamtych myśleli. Obecnie podział się skomplikował, a ponadto wszyscy zaczęli myśleć, a przynajmniej wielu było o tym przekonanych. W tej nowożytnej wieży Babel nie tyle pomieszały się języki, co sposoby myślenia.

W Polsce Jagiellonów renesans był zjawiskiem ograniczonym do dworu królewskiego i do pozostającej w jego zasięgu praformacji intelektualistów. Był więc czymś niezwykle i wyrastającym nad codzienność pocziwego obyczaju. A ponadto trwał zbyt krótko w swej nieskażonej, dojrzałej formie, aby móc głębiej zapuścić korzenie w społeczną świadomość. A przecież tu — nad Wisłą — gdzie i gotyk był swego czasu także importem, do którego trzeba się było przyzwyczaić i który trzeba było oswoić, warunki aklimatyzacji były teoretycznie łatwiejsze niż w Anglii, Francji czy Niemczech, gdzie tenże gotyk był czymś nieomal wrodzonym.

Charakterystycznym przykładem recepcji renesansu w warstwie literackiej to dzieje *Dworzanina*. We Włoszech dzieło Baltazara Castiglione z góry zakładało odbiór w kręgu wąskiej elity intelektualnej, a ponadto było zjawiskiem, które coraz częściej zaliczać się zwykło do manieryzmu³. Ale na dworze

A w Polsce
Jagiellonów...

³ W. Pinder (*Zur Physiognomik des Manierismus*. W: *Festschrift für Ludwig Klages*, Leipzig 1932) stwierdził np., że portrety manierystów, a w szczególności Bronzina, realizowały zalecenia zawarte w *Il Cortegiano*, aby twarz uwolnić od wyrazu jakiegokolwiek uczucia, aby w jej „kamienności” zawrzeć aurę tajemniczości.

biskupa Maciejowskiego inni byli ludzie i inne panowały obyczaje, więc też Górnicki wiele musiał z oryginału okrawać, a znów co innego przydawać, żeby to w smak szło sarmackim podniebieniom. A i tak nie poszło, gdyż pomimo znakomitych walorów literackich dzieło to nie cieszyło się powodzeniem, nie było po prostu potrzebne w społeczeństwie, które chętniej sięgało do ociążałym językiem pisanych *Ekonomii szlacheckich*, znajdując tam użyteczniejsze na co dzień wzory postępowania. No cóż — były zapewne dość istotne różnice między dworem w Urbino a dworem prądnickim. Pierwszy wprawdzie nigdy nie został w pełni ukończony, ale tak po prawdzie — co we Włoszech zostało ukończone, w tym cudownym kraju, gdzie co drugi kościół szczerzy sztrabowania w pół słowa urwanych fasad, gdzie się nawet na słynnej kopule florenckiej znaczy łąta nieskończonej galerii i okładziny? Ale chyba jednak lepsze te przedwczesne wygaśnięcie zapалу od notorycznego niedbalstwa, które sprawia, że się dziś kształt prądnickiego dworu wydobywać musi spod trawy, pokrzyw i późniejszych przemurowań archeologiczną nieomal metodą. Trawa i chwast porastały też szybko pamięć adeptów formacji praintelektualnej, tych panów Kryskich i Myszkowskich, skoro miejsca ich coraz powszechniej zajmowali ichmościowie Lupowie Podłodowscy, przyswajający sobie co najwyżej kształt przekazu, a nie jego istotę.

To samo
z barokiem

Podobnie jak z renesansem rzecz się ma także z barokiem, a nawet gorzej, skoro w świadomości tworzących go ludzi był kontynuacją odrodzenia, był konsekwencją odrzucenia „złej sztuki Gotów”, natomiast w świadomości niedawnych pokoleń stanowił owoc „zepsutego renesansu”. Kiedy u schyłku ubiegłego stulecia podjęto rehabilitację baroku, a to znaczy, że się jego dziejom przyjrzano dokładniej, okazało się, że trzeba dla zachowania ciągłości do jednego tygła wsypać zarówno patos i misterność, pré-

ciosité i oschłość klasycyzmu i ucierać w nim pospół jezuitów z filozofami racjonalistami.

I oto wśród tych kłopotów znalezione zostało remedium: manieryzm. To nowe pojęcie w swym krótkim a burzliwym żywocie miało bez liku wzlotów i upadków, a ponadto oddziaływało na wielu odbiorców w sposób bezpośredni, żywiołowy, wskutek modnego do niedawna przymierzania go do napięć i frustracji człowieka współczesnego⁴. U nas także przyjęto ów nowy termin z euforią, która wynikała zarówno z opóźnienia recepcji, jak też znużenia latami „kultu renesansu”. Mówię tu oczywiście o badaniach nad sztuką, gdyż w dziedzinie badań literackich ostrożność dominowała nad euforią⁵ i do dziś zachował się bez zakłóceń podział z epoki Porębowicza. Zresztą także w innych krajach europejskich manieryzm zawojował bardziej historię sztuki niż literatury i nawet nauki Curtiusa owocowały przede wszystkim przez Hockego.

Zmienność postaw wobec nowego pojęcia jest nie tylko psychologiczną konsekwencją zjawiska, ale wynika także z faktu, że wielu uczonych przyjmując *pars pro toto* doznawało uczucia zawodu, gdy im nowe pojęcie nie przystawało do całokształtu obrazu. A właśnie manieryzm to pojęcie stylowe,

Wielka
zabawa z
manieryzmem

⁴ Tendencja ta towarzyszyła manieryzmowi niemal od jego narodzin (a ściślej od nobilitacji pojęcia), skoro sam Dvořák był jej reprezentantem (w: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. München 1924). W nowszych czasach wiązanie napięć manieryzmu z tendencjami współczesnej sztuki niemal do absurdu doprowadzili R. Hocke (*Die Welt als Labyrinth*. Hamburg 1957) i H. Hauser (*Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der Modernen Kunst*. München 1964).

⁵ Charakterystycznym przykładem jest bodaj czy nie jedyny reprezentant „czystego” manieryzmu w literaturze polskiej. Ostrożność świetnej monografii poety (J. Błoński: *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1967) przyczyniła się zapewne do tego, że reprzywatyzowali go obaj autorzy kolejnych tomów nowej *Historii literatury polskiej*: Ziomek do renesansu, a Hernas do baroku.

które po raz pierwszy obejmuje tylko pewien wy-cinek całości, tym różniąc się od renesansu i baroku, że tamte bądź co bądź obejmują i wielkie obszary, i długie okresy. Tymczasem manieryzm jest ograniczony podwójnie, rzecz by można poziomo i pionowo: z jednej strony był bowiem zawsze stylem tylko części społeczeństwa, to jest elity intelektualnej, z drugiej — występował co najmniej w dwu zasadniczo różniących się wersjach, gdy bowiem manieryzm włoski już się był przeżywał, wykształcał się i rozkwitał manieryzm w wersji północnej.

Że dość długo różnic i ograniczeń tych nie dostrzeżano wynika z pewnością z porządnictwa teoretyków: pragnęli, aby manieryzm był równie uniwersalny i jednolity, jak style epok minionych. Ponieważ najpierw dostrzeżono manieryzm włoski, skonstruowano — na wzór słynnych pojęć wölfflinowskich — zespół kategorii charakteryzujących całość kształt zjawiska, a ponieważ rzeczą nieporęczną było to, że nie przystają one do większości przykładów z krajów położonych na północ od Alp, więc albo odmawiano tym obszarom łaski manieryzmu, albo nie stosowano zbyt dokładnych przymiarek. Ale taki stan rzeczy nie mógł trwać zbyt długo.

Najlepszą ilustracją jest prześledzenie ewolucji poglądów Białostockiego w tej dziedzinie. Jak na prawdziwie euroamerykańskiego uczonego przystało, poglądy swoje referował zawsze z umiarem, a także obwarowany szanccami znakomitej erudycji, ale pomimo tego znamienne przesunięcia są łatwo dostrzegalne. Najpierw — jeszcze w 1950 r. — zaprezentował pewne ogólne wiadomości o tym całym jeszcze świeżym pojęciu i wypowiedź tę można uznać za *Sturm und Drangperiode* polskiej kariery manieryzmu⁶. Ale już wkrótce potem uczo-

Mijają
lata,
mijają
teorie

⁶ J. Białostocki: *Zagadnienie manieryzmu i niderlandzkie malarstwo krajobrazowe*. W: *Pięć wieków myśli o sztuce*. Warszawa 1959 (pierwodruk z 1950 r.).

ny ostudził lechickich wyznawców, przymierzając pojęcie do polskich realiów⁷. Z tej przymiarki niewiele dla naszych badań wynikało: poza nielicznymi dziełami rzeczywiście manierystycznymi, cała reszta wymykała się formalno-ideowym kategoriom i w tej sytuacji Białostocki uciekł się do jeszcze jednego terminu, który w tejże epoce — na zupełnie zresztą innej fali poglądów — przeżywał swoistą koniunkturę, do rodzimości. Jeszcze nieco później, kiedy to na odkryty polskim uczonym manieryzm rzucili się oni skwapliwie i — co tu dużo kryć — niejednokrotnie z zastanawiającą niefrasobliwością, odkrywca chlusnął na nich zimną wodą⁸. Ale i ta wypowiedź nie zamknęła cyklu: w 1970 r. ukazał się w XVIII roczniku czeskiego czasopisma „Umění” artykuł pod znamienym tytułem: *Two Types of International Mannerism: Italian and Northern*. Białostocki stwierdził tu, że należy mówić o dwu manieryzmach, które niejednokrotnie charakteryzują się wręcz przeciwstawnymi cechami. Natomiast niezupełnie jasno przedstawił problem rodzimości, tłumacząc ją na angielski: „vernacular” (z cudzysłowem włącznie) i dostrzegając w sztuce łacińskiej Ameryki cechy podobne do obserwowanych w sztuce Europy środkowej i wschodniej. Ostatecznie nie jestem pewien, czy Białostocki uznał „rodzimość” za jedną z cech manieryzmu północnego, czy nadal za coś, co istnieje w pewnym sensie obok.

Ważne stwierdzenia Białostockiego, zawarte w tym ostatnim z cyklu artykule, mają do pewnego stopnia charakter postulatów lub propozycji. Bowiem

Odkrycie
manieryzmu

⁷ J. Białostocki: *Pojęcie manieryzmu i sztuka polska*. W: *Pięć wieków...*

⁸ J. Białostocki: *Manieryzm: triumf i zmierzch pojęcia*. W: *Sztuka i myśl humanistyczna*. Warszawa 1966. Ciekawa rzecz, że tylko do tego ostatniego artykułu nawiązują zazwyczaj defensorowie baroku integralnego, np. J. Sokołowska: *Sporty o barok, w poszukiwaniu modelu epoki*. Warszawa 1971.

Szwedzki
uczony
postawił
pierwszy
krok

uściślenie pojęć i sprecyzowanie kategorii wyznacz-
nikowych to wszystko jest w dziedzinie manieryz-
mu północnego właściwie jeszcze do zrobienia. Cha-
rakterystyczne jest bowiem to, że w ogrom-
nej wprost bibliografii⁹ naprawdę brak dzieł cało-
ściowo podejmujących to szczegółowe zagadnienie.
Na dobrą sprawę tylko jedna książka spełnia to za-
danie (Białostocki właśnie na nią się powołuje), ale
już z racji swego tematu jest jednak ograniczona
do części problematyki zagadnienia. Chodzi o świet-
ne studium Forssmana o wzornikach architekto-
nicznych i ornamentalnych¹⁰. Uczony szwedzki
wnikliwie przeanalizował manierystyczną interpre-
tację witruwiańskiej teorii kolumn oraz dzieje or-
namentów, które od najbardziej irracjonalnego
motywu włoskiego renesansu: groteski, wiodły ku
abstrakcji i bardziej intelektualnej niż artystycz-
nej spekulacji (ornamenty kartuszone, okuciowe,
chrząstkowe). Dekoracyjność i spekulatywność (w
których tak wiele jeszcze gotycyzmu i scholastycz-
nego sposobu myślenia) to bodaj czy nie najpierw-
sze kategorie dające się ustalić dla manieryzmu
północnego. Tak więc Forssman wnikliwie i prze-
konywająco postawił pierwsze kroki, dalsze —
miejmy nadzieję — postawią następni uczeni, któ-
rzy w międzyczasie mogli już ochłonąć zarówno z
pierwszej euforii, jak i pierwszego rozczarowania.
Na placu boju pozostało pojęcie „rodzimości”. Co
ono właściwie znaczy? W gruncie rzeczy wiemy do-
skonale: i wszystko, i nic, a więc w rezultacie ra-

A co z
rodzimością?

⁹ Bibliografię taką zebrał G. N. Fasola (*Storiografia del ma-
nierismo*. W: *Scritti di Storia dell'Arte in Onore di Lionello
Venturi*. Roma 1956), ale od tego czasu przybyło wiele no-
wych prac. O liczebności owej bibliografii świadczą zresztą
dostatecznie wykazy literatury w książkach takich jak F.
Würtenberger: *Der Manierismus* (Wien 1962) albo E. Battis-
ti: *Hochrenaissance und Manierismus* (Baden-Baden 1970).

¹⁰ E. Forssman: *Säule und Ornament. Studien zum Problem
des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und
Vorlageblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*. Stockholm 1956.

czej nic. Powątpiewam tedy w jego użyteczność. Można się przy jego pomocy opędzić od wątpliwości i zbyt natarczywych pytań, ale na dłuższą metę nie wystarcza. I jeszcze pewna cecha szczególna: „rodzimość” miała w sobie kryć element pozytywny, powinna była zawierać taki zespół wiadomości, który wyraźnie określoną część miał wydzielać z całości. W rzeczywistości, w miarę użycia i nadużycia terminu, nasączył się on coraz obficiejszymi cechami pejoratywnymi, skoro większość przeprowadzanych w tym celu analiz wykrywała pomniejszenia, ograniczenia, uproszczenia, jeśli nie wręcz barbaryzację znakomitych wzorów.

Wiemy lub domyślamy się, że jednak istnieją pewne cechy szczególne, ów *genius loci*, który uniwersalizmowi stylów przeciwstawiał się, tworząc lokalne i niekoniernie gorsze warianty. A jeśli obserwować sztukę polską w okresie, na który gdzie indziej nakładają się i renesans, i manieryzm, i początki baroku, takich inności niekoniernie pejoratywnych dostrzeżemy sporo. Czy składają się one na jakąś „rodzimość”? Zapewne tak, ale przecież nie ma powodu tej naszej rodzimości ustawiać obok rodzimości latynoskiej. Może efekty były podobne, ale ja widzę jednak sporo różnic między dajmy na to kościołem w Końskowoli a świątynią podominikańską w Oaxaca. Stąd należałoby jakoś podkreślić polskość tej naszej rodzimości i wprost narzuca się tu termin „sarmatyzm”, który nie tylko odpowiada jej czasowo, ale ponadto jednoczy zjawiska zachodzące w obrębie wielonarodowej Rzplitej złotego okresu.

Nie proponuję tu niczego nowego, skoro ten termin zastosowano już dawno do zjawisk sztuki, z tym że o ile genealogią postawy sięgano daleko w głąb — co najmniej do XVI, a czasem i do poprzednich stuleci — o tyle w badaniach nad sztuką ograniczono go do XVII w., zwłaszcza do epoki Sobieskiego

Końskowola,
Oaxaca i...
sarmatyzm

oraz do przedstanisławowskich czasów XVIII w.¹¹. Na przeszkodzie stały, jak sądzę, wielorakie przyczyny. Przede wszystkim w tej pierwszej fazie sarmatyzmu (przyjmuję podział proponowany przez Cynarskiego¹²) brak było jeszcze sprecyzowanego programu ideowo-politycznego, co nastąpiło dopiero w wyniku rokoszu Zebrzydowskiego i zalewu piśmiennictwa polemicznego z nim związanego, tak więc nie mogło być w sztuce wyraźnych odzwierciedleń ideologicznych. Po drugie, rozpoznanie utrudnia fakt, że się w tamtej Rzplitej nagminnie posługiwano artystami sprowadzanymi z zagranicy, a jeśli chodzi o krajowych, to niemal bez wyjątku pochodzili oni ze sfer mieszczańskich i realizowali tyleż szlacheckie, co i mieszczańskie zamówienia. To jednak nie powinno odstręczać, skoro wiadomo, jak się obcokrajowcy łatwo naginali do gustów i obyczajów lokalnych, a także nie zdaje mi się rzeczą wskazaną ograniczać sarmackiego mecenatu do warstwy szlacheckiej, skoro promieniować musiał — przez tych samych wykonawców — również na mieszczaństwo. Wreszcie niepokoił zawsze fakt pewnego intelektualnego ograniczenia zjawiska oraz to, że sztuka w życiu przeciętnego szlachcica tej epoki odgrywała niezwykle wątplą rolę. Ale z tym trzeba się pogodzić, aczkolwiek zaskakuje kogoś nie przygotowanego i to, że Górnicki musiał z pierwowzoru Castiglionowskiego eliminować akapity poświęcone sztuce „(...) disputatio, która ars

Mała
rola
sztuki

¹¹ Pierwszym ogólnym i do dziś podstawowym (choć nie brakło polemik) opracowaniem sarmatyzmu jest T. Mańkowskiego *Genealogia sarmatyzmu*. Warszawa 1946. Obecnie literatura o sarmatyzmie sztuki barokowej w Polsce jest nader obfita, a do podstawowych dzieł zaliczyć można prace T. Dobrowolskiego (o portrecie staropolskim) i W. Tomkiewiczza (o sztuce w epoce Wazów i o „aktualizmie i aktualizacji” — w tomie: *Pędzłem rozmaitym*. Warszawa 1970).

¹² S. Cynarski: *Sarmatyzm — ideologia i styl życia*. W: *Polska XVII wieku, państwo — społeczeństwo — kultura*. Warszawa 1969, s. 223 n.

jest misterniejsza, jeśli pictura, czy statuaria, której u nas nie znają (...)", i to że w kraju w którym nie tylko Tassa i Mariniego w najcudniejszą polszczyznę tak wrychle przetopiono, ale gdzie się i drugorzędnych autorów tłumaczenia nagminnie drukowało, po dziś dzień nie wydano przekładu Vasariego¹³. Trzeba się więc pogodzić z tymi i z innymi jeszcze niedomogami (brak własnej teorii artystycznej, własnych wzorników, własnego dojrzałego mecenatu), jednym słowem trzeba przyjąć nurt sarmatyzmu z tymi wszystkimi ułomnościami i ograniczeniami, jakie wyłaziły niby szydła z uczonych worków przy rozpatrywaniu zagadnienia „rodzimości”, ale równocześnie trzeba umieć rozróżniać między zwykłym artystycznym prymitywizmem czy niedouczeniem a innością implikowaną przez specyficzność powszechnej postawy odbiorców.

Trudne dzieciństwo i młodość sarmatyzmu w sztuce cofa się może jeszcze w pierwszą połowę XVI w., ale tropienie tych najwcześniejszych zjawisk nie jest celem tych uwag i może nawet nie jest potrzebne. Nie można bowiem określić dokładnych dat dla czegoś, co samo w sobie nie było ani stylem, ani nawet jeszcze konsekwentną postawą; opat Sugeriusz sarmatyzmu po prostu nigdy nie istniał. Być może cechy sztuki sarmackiej pojawiają się u Samostrzelnika, może tkwią w nagrobku kanclerza Krzysztofa Szydłowieckiego (z lat 1533—1541), ale na pewno odnaleźć je można w nagrobku Ligęzy (przed 1578 r.) w kolegiacie bieckiej, w owej naiwnej metaforyce, co kazała rzeźbiarzowi na antyczny fryz wyprowadzić rycerskiego rumaka, a nagość italskich puttów przysłonić kontusikami.

O ile rzeczą wątpliwą jest ustalenie początku, a może nawet zakresu sztuki związanej z sarmatyzmem

Trudne dzieciństwo sarmatyzmu

¹³ Ten smutny fakt przypominał na sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 1973 r. Z. Ważbiński, dodając przy tym, że u naszych wschodnich sąsiadów było aż cztery wydania Vasariego.

Wierność
tradycjom

w tej pierwszej fazie, o tyle wskazane jest przedśledzenie niektórych jej znamion natury przede wszystkim umysłowo-psychologicznej, znamion, które w przyszłości miały się albo nasilać, albo ewoluować wraz ze zmianą sytuacji polityczno-społecznej. Oczywiście na pierwsze miejsce wysuwa się przywiązanie do tradycji, które przejawiało się trojako: w warstwie religijnej, narodowo-rodowej i formalnej.

Reformacja
i wschodnia
religijność

Religijność tej epoki, rozbudzona starciem z reformacją, ukazuje nam oblicze masowo-prymitywne, skłonne do naiwnego mistycyzmu i dewocji o nieco wschodnim nalocie. Nie może to dziwić, zważywszy, że w tym kraju odwiecznych paradoksów reformacja, gdzie indziej tak szybko stająca się ruchem masowym, czasem nawet plebejskim, u nas pozostała ruchem elitarnym i intelektualnym, natomiast reakcja na nią przybrała charakter ludowy... tyle że w szlacheckim wydaniu.

Powrócono obecnie z ogromną gorliwością do kultu wizerunków i do hagiografii. Kultem zaczęto otaczać wizerunki nie tylko te, które czczono już dawniej, ale coraz to nowe i geografia różnego rodzaju sanktuariów (wśród których prym wodziły maryjne, na drugi plan odsuwając kult poszczególnych świętych) zaczęła się zagęszczać i rozprzestrzeniać ku wschodnim rubieżom. W tym kulcie można się dopatrywać pewnych inspiracji wschodnich, a w każdym razie takimi są towarzyszące mu zjawiska, jak na przykład ubieranie czczonych wizerunków w sukienki. Nie wiadomo dokładnie, odkąd się ten obyczaj datuje i niemal wszystkie zachowane do dziś pochodzą z okresu po wojnach szwedzkich, ale wiemy, że przynajmniej Matka Boska Częstochowska posiada sukienki wcześniejsze, nawet średniowieczne i wolno przypuszczać, że nie była wyjątkiem. Kataklyzm nordyckiego szabrownictwa zatarał ślady najwcześniejszej roli srebra w wystroju wnętrza kościelnych, ale nieliczne, początków

XVII w. sięgające przykłady srebrnych plaketek wotywnych, które często mocowano wprost na obrazie, dowodzą również tego specyficznego podejścia do wizerunku kultowego, których to poczynąń genezy szukać należy na Wschodzie.

Te wschodnie inspiracje nie przejawiały się jednak w sferze formalnej: ikona nie oddziaływała wcale lub prawie wcale na malarstwo XVI w. i początków XVII w., zresztą kult katolicki nie sakralizował wyłącznie malowideł, równouprawniając i rzeźbę, ale to strojenie wizerunków wydaje się mieć wyraźne związki z prawosławiem.

Powrócono także do wspaniałej celebry i nigdy później retabula ołtarzowe (np. z pierwszej połowy XVII w. pochodzące wielkie ołtarze krakowskie) nie osiągnęły ani takiej skali, ani takiej ozdobności, przy czym nie była to jeszcze ornamentyka barokowa, brakło jej dynamiki, stawała się skorupą pokrywającą szczelnie, a czasem nawet niweczącą architektoniczny kościół. Celebra zamieniała się w *theatrum* i podporządkowywała sobie scenerię — wychodząc także poza mury kościelne. Kalwaria Zembrzydowska była pierwszą w rodzinie tak licznych polskich kalwarii, które na północne góry i pagórki wyprowadzały obraz Jerozolimy w dziwaczne przyoblekany kształty — ten pierwszy grube, niderlandzkie wzory mieszając z italianizującymi, a wszystko to ustawiając pod drzewami i obłokami sarmackiego chowu. Ten kult, który wychodził na pola szlachty, co się z rycerzy przeobrazili w ziemian, w owych „żyźnych Sarmatów”, owocować zaczął niezwykłą obfitością figur przydrożnych i kapliczek. Bywały tego rodzaju architektury znane już w gotyku (kapliczka w Gnojewie pod Malborkiem czy latarnia umarłych przy krakowskim kościele św. Mikołaja), ale ich powszechność datuje się od owej kontrreformacyjnej fali, która się na Polskę wylała niekoniecznie dlatego, że tak to biskupi ustanowili w Trydencie, ale że się przeciętny szla-

Orientalizm
nie tknął
formy

Polskie
kalwarie

chcic burzyć zaczynał na nadmiar obcych, heretyckich nowinek.

Marmurowe
oracje

A równocześnie obok owej nowej (a właściwie starej) religijności pojawiały się dokumenty świadczące o niebywalej pysze tych pobożnych fundatorów. Wystarczy zajrzeć do prezbiterium tarnowskiej katedry i zobaczyć, jak tam nagrobki przeogromne tłoczą się, dominując otłarż pański swymi pełnymi szczytami bitewnego marmurowymi i alabastrowymi oracjami.

Naród —
wielka
rodzina
szlachecka

Tu dochodzimy do warstwy narodowo-rodowej i nie bez kozery łączę te dwa pojęcia, skoro w umyśle przeciętnego szlachcica (a cóż dopiero magnata), naród był jakby wielką rodziną, zwłaszcza że się doń ani łyków, ani chłopów nie zwykło zaliczać. Umiłowanie przeszłości tego rodu-narodu i umiłowanie swobód, równości i współuczestnictwa w jego sprawach było cechą szczególną nurtu sarmackiego od samych jego początków. Jak bowiem zauważa Mańkowski (*Genealogia...*, s. 33): „Sarmatyzm i pojęcia z nim pozostające w związku, jego kultura (...) ogarnęła w XVI w. wykształcone warstwy narodu, stała się kanonem obowiązującym i normą sądów historycznych zarówno jak i moralnych”.

Że poczucie to wypaczało się powoli w kierunku megalomańskiej pochwały rodu, poucza pewien charakterystyczny dla naszej sztuki cykl architektoniczny, którego początkiem była kaplica Zygmuntońska na Wawelu. O jej programach ideowych napisano wiele, gdy bowiem z jednej strony odczytywano z niej wątki mitologiczno-symboliczne, gdy z drugiej widziano w niej emanację neoplatonickich idei, z trzeciej dopatrywano się pomnika myśli politycznej, jagiellońskiego *Quincunxu* wypowiedzianego przez architekturę i rzeźbę¹⁴. Wydaje się, że

¹⁴ Wśród obfitej literatury dotyczącej tego renesansowego arcydzieła wymieniam prace związane z „treściami ideowymi” kaplicy: L. Kalinowski: *Treści artystyczne i ideowe*

można by w jakiejś mierze połączyć te różne stanowiska, tu i ówdzie czyniąc ustępstwa na rzecz niefrasobliwości i swobody bardziej plastycznej niż ideowej natury, szczególnie że Ficino zmarł już i pogrzebion był daleko od Krakowa, że Orzechowski nie napisał jeszcze swego dzieła, że wreszcie miejsca tu było dość na oratorskie popisy wypisane dłu-tem rzeźbiarza w nieco nieprzystojnej (jak na czas i na rolę budowli) i nieco makaronicznej oracji, która poza tym czciła pewne wszechludzkie idee, chwałę państwa i rodu.

Ale nie chodzi tu o samą kaplicę wawelską, ale o jej całe nieprawdopodobne potomstwo, które ostatnio zebrał i mądrze przeanalizował drugi już z kolei Łoziński polskiej historii sztuki¹⁵. Niektóre z nich w porównaniu z tą pierwszą skromne, ubożuchne, jednowioskowe rzec by się chciało, inne znów królewskiej starające się dorównać, ale niemal wszystkie, jeśli wyłączyć wybitne wyjątki (jak kaplica biskupa Noskowskiego w Pułtusku), charakteryzują się wyraźną redukcją programu ideowego. Trudno się w nich dopatrywać symboliki Nereid, idei Ficina czy koncepcji państwa. To są po prostu już tylko mauzolea chwające ród i nieskomplikowaną modlitwą wypraszające spokój duszom zmarłych. A gdy trafia pod ich kopuły ornamentyka manierystyczna, przede wszystkim pochodna sztuki Gucciego, coraz więcej tam ozdób, a coraz mniej treści: heraldyka wypiera mitologię, a dewocja koncepcje późnych czcicieli Platona i Plotyna. Niemniej wnoszą one w dzieje naszej architektury nowe warto-

Kaplice
grobowe

kaplicy Zygmuntońskiej, „*Studia do Dziejów Wawelu*” Vol. II 1961; J. Białostocki: *Nereidy w kaplicy Zygmuntońskiej*. W: *Treści dzieła sztuki*. Warszawa 1969 — i wreszcie pełen sarmackiego zaiste temperamentu polemicznego: K. Estreicher: *Szkice o Berreccim*. „*Rocznik Krakowski*” Vol. XLIII 1972.

¹⁵ J. Z. Łoziński: *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520—1620*. Warszawa 1973.

ści plastyczne wprowadzają dość swobodny ton improwizacyjny, są — jak zespoły kalwarii bretońskich — wyrazem nowego odczucia przestrzeni i bryły.

Rodowód polskich kaplic grobowych wywodzi się w prostej linii z owego generalnego poszukiwania własnego rodowodu, z owego mitologizowania genealogii, a ponieważ szły one dwukierunkowo: na zachód ku antykowi i na wschód ku domniemanym protoplastom, więc też eklektyzm przy dążności do zaakcentowania swej odrębności. Najlepsze tego przykłady znajdujemy nie tyle w sztuce, co w rzemiośle artystycznym, w modzie i obyczaju. Jeszcze w XVI stuleciu przeważa w portrecie i nagrobku typ Sarmaty-rycerza, który dopiero powoli ustępować zaczął typowi Sarmaty-ziemianina (choć przemiana ta w sferze społeczno-gospodarczej dawno się już była dokonała). Ten drugi miał koniecznie przywdziać „uniform” szlachecki, który, oporny na wszelkie przemiany mody — trwał później przez dwa co najmniej stulecia. Ów charakterystyczny szlachecki ubiór wykształcił się już w XVI stuleciu, podobnie jak do tegoż stulecia odnieść należy specyficznie polski typ uzbrojenia (husaria). Ale same przez się nie były te typy niczym innym, jak zlepkiem elementów tradycyjnych i orientalnych, a nawet znacznie bliższych, skoro w dziedzinie uzbrojenia tak wiele zawdzięczaliśmy Węgrom. Ale ten eklektyzm wczesnej fazy sarmatyzmu sankcjonował się później powszechnym uznaniem i trwał uparcie, wbrew nowinkom, przy czym już nie tylko o ubiór chodziło, ale o tak drugorzędne sprawy, jak typ uczesania czy zarostu. Odnotować tu można charakterystyczne przesunięcie, gdy bowiem „sarmacki typ zarostu” jest na kwaterach późnogoetyckich tryptyków wyznacznikiem — co tu kryć — siepaczy i w najlepszym razie złych monarchów, w sto lat później nobilitowany wkracza na zacne konterfekty ichmościów. I szczególnie pikantny: owo

Sarmacki
zarost

sarmackie „golono, strzyżono” akceptują skwapliwie zarówno ci wszyscy, których indygenaty świeżym pachniały inkaustem, jak też i ci, których Rzplita nie tak dawno przejęła z dobrodziejstwem inwentarza na wywalczonych od Krzyżaków obszarach.

Ktoś powiedział o manieryzmie północnym, że był na gotyckie rusztowanie nałożonym okryciem modnych ornamentów. To się oczywiście w pewnej mierze odnosi i do Polski, ale u nas brak jakiegokolwiek w tym względzie dogmatyzmu: kościec był wprawdzie często tradycyjny, ale niekoniecznie gotycki, a ornamentyka komplikowała elementy modne, choć heterogeniczne, łącząc je z tradycyjnymi i urabiając na własny niezbyt finezyjny, ale ze swadą wypowiedziany sposób.

Angyal za jedną z podstawowych cech słowiańskiego baroku uznał jego gotyckość¹⁶. Dowody mieszczą się bardziej w obrębie literatury niż sztuk plastycznych; wśród tych drugich nasilenie elementów średniowiecznych przypada na przełom stuleci XVI i XVII i w nauce utarło się nawet określenie „neogotyck około roku 1600”¹⁷. Oczywiście odbicie tych tendencji odnajdujemy również na obszarze Polski, ale występują tu one nieco jak gdyby przygaszone i stłumione, przy czym jeżeli rozpatrywać całość w kategoriach imitacji i asymilacji, to dominować będzie imitacja. Po prostu na obszarach peryferyjnych i kulturalnie zapóźnionych (Mazowsze, kresy wschodnie) powstawać będą w tej epoce nadal dzieła gotyckie, bowiem nigdy tam nie zaprzestano po gotycku budować, natomiast w ograniczonych kulturowo środowiskach, a dlaczego by nie: nawet w samym stołecznym Krakowie, replikowano w malarstwie, rzeźbie, a przede wszystkim w

Gotyckość
baroku
sarmackiego

¹⁶ E. Angyal: *Świat słowiańskiego baroku*. Warszawa 1972.

¹⁷ Obszerniej swoje poglądy na to zagadnienie zreferowałem: T. Chrzanowski: *«Neogotyck około roku 1600», próba interpretacji*. W: *Sztuka około roku 1600*. Warszawa 1973.

złotnictwie formy, a jeszcze bardziej archetypy i miało to niewątpliwy związek z masowością i szlachecką „ludowością” polskiej kontrreformacji.

O wiele rzadszym (tym więc cenniejszym) zjawiskiem jest asymilacja gotyku w omawianym okresie, a więc postawa wymagająca intelektualnego, a nie tylko plastycznego zaangażowania. Przykładem jej jest twórczość malarska Krzysztofa Boguszewskiego, tym dla naszych rozważań cenniejsza, że mamy w jego osobie jednego z rzadkich w tej epoce Polaków-artystów. Ten poznański malarz nie powraca wprowadzić do techniki czy stylu malarstwa tryptykowego, ale jest na wskroś średniowieczny w hierarchizowaniu i hieratyzowaniu swej wizji. Jest fascynujący i naiwny zarazem, jest na swój sposób śmiały i uwikłany w tradycję w tym kreowanym przez siebie świecie, którego porządek układa się na odrębnych jak gdyby scenach: boskiej i ludzkiej, zgodnie z porządkiem scholastycznym. A przecież filozofia scholastyczna przeżywała we współczesnej mu Polsce swoisty „renesans”, trzymając się kurczowo murów szacownego Collegium Maius i zdobywając prymat na dopiero co założonym uniwersytecie wileńskim.

Z tradycją narodową było bowiem i jest w Polsce wiele nieporozumień, a szczególnie to zasadnicze, że z besserwisserskim zaciętrzewieniem Polak pocziwy XVI i XX w., nikłe i niejednokrotnie fałszywe o własnej przeszłości zwykł mieć wyobrażenia. Mielśmy zawsze łatwość w kreowaniu takiej tradycji, jaka się nam w danym przypadku wydawała korzystna, zarażając następne pokolenia wiarą w jej autentyczność. Podobnie jak do dziś większość obywateli PRL nie widzi własnej przeszłości inaczej, jak przez okulary pana Matejki, tak i w XVI w. przeciętny szlachcic nie widział jej inaczej, jak poprzez fantazje Miechowity, Bielskiego i innych zacnych Gwagninów.

Kaplice grobowe stały się bardzo szybko narodową

Balamutne
wyobrażenia
przeszłości

tradycją, a podobnie rzecz się miała z attyką — na południu kraju i z gotyckimi w proporcjach a niderlandzkimi w rolwerkowym przybraniu szczytami na północy, dalej także z alkierzem czy z wielkim, jak czapa zimowa, łamanym dachem. Tradycjonalizm Sarmatów przejawiał się nie w szczególnej wierności, ale w stadnym i czasem trochę nieobliczalnym wiązaniu się z jakimiś formami czy ideami, które niby nawiązywały do własnej, zmitologizowanej „starożytności”.

Eklektyzm struktury i ornamentu prowadził jednak czasem do cennych konfrontacji. Kraków Berecciego i Padovana czy Gdańsk Vredemana de Vries mogły sobie pozwolić na dzieła „czyste”, ale tuż za rogatkami, albo już w następnym pokoleniu „czystość” zamieniła się w „swojskość”. Ten i ów motyw trafiał do przekonania, więc replikowano go nagminnie, a jeżeli przypadł do gustu inny i z innych wywodzący się źródeł, żeniono je i dołączano do tradycyjnego repertuaru. Bowiem ten eklektyzm był jednocześnie antydogmatyzmem i zasięgi pewnych postaw pokrywają się zadziwiająco ze składem etnicznym sarmackich obszarów. Gdy na poza granicami Rzplitej pozostającym Śląsku albo w jej większych miastach, gdzie przewagę zachowywał element niemiecki, posłusznie i bez większej fantazji kopiowano Florisa, Vriesa czy inne gotowe wzorniki, w Mało- i Wielkopolsce nie trapiiono się szacunkiem wobec pierwowzorów (wysokiej rangi przykładem takiego stanowiska jest twórczość Michałowicza), a to, co się działo na Litwie czy Rusi Czerwonej, zgoła bazar raczej przypominało niż cechową ladę. Może nieraz umiejętności było mniej, ale fantazji z całą pewnością więcej.

A tej różnorodności podniętą była różnorodność i różnokierunkowość impulsów zewnętrznych. Skoro w architekturze polskiej XVI w. tak silnie zadomowił się typ budynku z attyką o strzępionym obrysie, kryjącą dach pograżony, więc ciśnie się nieodparcie

Czystość a
swojskość
stylu

Wielość
inspiracji

niewymyślna metafora podrównująca ów kraj z takim domem, co stromym dachem tego, co mu niebiosy zsyłały, nie otrząsał, ale zbierał niejako w sobie i zmieszany strumieniem przez żygacze wypuszczał. Nie będę tu wyliczał motywów, wątków i ogólniejszych koncepcji, są to bowiem rzeczy dość powszechnie znane, chciałbym tylko wskazać, że to, co w naszej ówczesnej kulturze artystycznej było najbardziej żywiołowym i właśnie najbardziej „rodzimy” — powstawało niemal z reguły u styku, w owych zlewiskach cudzoziemskich inspiracji. Gdy więc włoskie impulsy, idące od czasów Berrecciego, ale szczególnie od Gucciego ku północy, spotykały się w pół drogi z niderlandzkimi, które jeszcze tak „czysto” brzmiały w Gdańsku de Vriesa, Opbergena i van den Blocków, powstawała nad środkowym biegiem Wisły niepowtarzalna, strzępiasta sylweta Kazimierza i dekoracje kościołów lubelskich. A gdy nurty zachodnie zderzały się ze wschodnimi, to na stykach etnicznych owocowały w tak renesansowo-orientalnie-sarmackim Zamościu, w zachwyconym gadulstwie (czy raczej makaronicznej retoryce) kaplicy Boimów, we freskach i nie istniejącej już, niestety, architekturze Supraśla, a także Małomożejkowa i Synkowicz. Renesansowa architektura i zdobnictwo synagog, zawiłe, spod Araratu przeszczepione plecionki lwowskich i stanisławowskich Ormian, wymiana ciesielskich doświadczeń między kościołem, cerkwią, dworem, synagogą i karczmą, to wszystko składa się na ów niejednolity, mozaikowy obraz początków tego, co przy całej heterogenności szczegółu zamienia się w konsekwencję sarmatyzmu w sztuce.

Ekspresja
polskiego
tempera-
mentu

Dochodzimy do problemu najbardziej nieuchwytnego, choć tak się dobitnie manifestującego w tej sztuce: do odbicia w niej temperamentu Polaków. I znów dla zilustrowania go sięgnę po jeszcze jeden cykl, tak bardzo charakterystyczny dla polskiej sztuki XVI i pierwszej połowy XVII w.: po nagrobki z postacia-

mi w pozycji pólleżącej. Także i w tym wypadku początki sięgają wawelskiego wzgórza: około 1530 r. powstał nagrobek Zygmunta Starego, który wyobraża monarchę jak gdyby na poły unoszącego się z posłania, wspartego na łokciu, z nogami skrzyżowanymi. Około 1535 r. Jan Maria Padovano wykonuje nagrobek dla biskupa Piotra Tomickiego, a wyobrażony w nim leżący duchowny, w trzech czwartych zwrócony do widza, głowę swą podpiera na dłoni. Te dwie odmiany (z których drugą przywykło się zwać, od pierwowzoru rzymskiego, „odmianą sansovinowską”) zadomowiły się na lat sto bez mała i zapełniły kościoły oraz kaplice grobowe w setki idącymi replikami postaci, częstokroć po dwie i więcej pomieszczonymi w tym samym, rodzinnym monumencie. Jak w przypadku kaplic kopułowych obserwować można ubożenie wątków treściowych, tak w owych seriach dostrzegalna jest tendencja do upraszczania plastycznego: rzeźbę pełną zastępuje dość płytki relief na płycie umieszczonej pulpitowo, subtelność pierwszych portretów przeistacza się w ostrą dosadność późniejszych konterfektów, a pozy ulegają redukcji — nie ruchowej, gdyż dynamika nawet się zwiększa, ale anatomicznej. Koncepcja łuku tryumfalnego w kaplicy Zygmuntońskiej i nagrobku biskupa Kostki w Chełmży ustępuje miejsca aedikuli, a ta z kolei zwyczajnej ramie. Zleceniodawców i zleceniobiorców przestaje interesować realistyczne prawdopodobieństwo, ale dekoracyjność kompozycji przy wypunktowaniu atrybutów stanu i rodu. Zdarzają się tak naiwne transpozycje, jak na pograniczu Wielkopolski występujące płyty nagrobne, które za śląskim wzorem wyobrażają postać stojącą, ale sarmackim gestem każą im podpierać głowę, co daje dość groteskowe rezultaty. A gdyby z kolei postawić pionowo nagrobek Batorego, wykonany w latach 1594—1595, ujrzelibyśmy monarchę jak gdyby tańczącego jakąś dzwaczoną, siedmiogrodzką krzyżówkę krakowiaka i ko-

Upraszczenie
plastyczne

Janusowe
oblicze
psychiki
polskiej

zaka. Zlat¹⁸ bardzo trafnie zanalizował oba typy przedstawień z punktu widzenia ich genezy i treści, ale narzuca się tu dodatkowy aspekt: psychologiczny. Przy innej okazji starałem się uwypuklić dominantę dwu temperamentów w psychice polskiej i tak się zabawnie składa, że właśnie oba można dostrzec w dwojakim ukształtowaniu postaci tych umarłych-żywych. Bo gdy podparcie głowy ręką, odwieczny gest zadumy towarzyszący adeptom Saturna i kulminujący w takich arcydziełach, jak *il Pensieroso* Michała Anioła i w *Melancholii* Dürera, objawia tę smutną i zrezygnowaną stronę Sarmaty, niecierpliwe skrzyżowanie nóg, gwałtowny ruch podrywania się, przeczący śmierci, cała ta poza wyrażająca jakieś stałe napięcie mówi o jego krewkości.

Te cechy charakterologiczne, które łącząc sarmackie temperamenty z sarmackim obyczajem prowadziły do pewnych zachowań typowych (polor i rubasność, serdeczna gościnność i gwałtowność urazy, retoryka przeradzająca się w gadulstwo i zamiłowanie do ozdobności), znajdowały nieraz w sztuce swój własny wyraz.

Skoro zaś jesteśmy przy nagrobkach i charakterze Sarmatów, warto zastanowić się przez chwilę nad ich stosunkiem do śmierci. Ale choć sztuka Polski XVI w. wypowiadała się przede wszystkim w architekturze i plastyce sepulkralnej, mało znajdziemy w niej wątków eschatologicznych, gdyż owe *monumenta Sarmatarum* więcej mają do powiedzenia o życiu denatów, niż o czekającej ich wieczności.

o
sarmackiej
eschatologii

Przed wszystkim dominantą każdego takiego monumentu (obojętne czy szlacheckiego nagrobka, czy mieszczańskiego epitafium) był konterfekt pędzlem czy dłutem wykonany, natomiast niezwykle ubogo prezentuje się warstwa religijna czy symboliczna. Gdy współcześni im protestanczy czy katolicy

¹⁸ M. Zlat: *Leżące figury zmarłych w polskich nagrobkach XVI w.* W: *Treści dzieła sztuki.* Warszawa 1969.

mieszczanie śląscy wdawali się w szaradowe niemal w swej alegoryczności, czy emblematyczności, malowane lub rzeźbione wywody, u nas takowe, z wyjątkiem Gdańska i Torunia, są rzadkością. Wprawdzie kaplicę Boimów (gdyż po równi jest ona dziełem architektury co rzeźby) obejmuje i wypełnia ogromna i zawikłana oracja kamienna, ale po prawdzie więcej tam gadulstwa niż filozofii czy religii, a już w Bejskach, Uchaniach czy Włocławku więcej smoczyczych głów i rozetowych kasetonów niż biblijnych przypowieści i cnych personifikacji.

Zmarły i pracujący dlań artysta troszczył się o zachowanie własnej pamięci zarówno zmarmurzonej w jego sumiastych rysach, jak też zapisanej w honorach i splendorach, które okrutna *vanitas* szybciej w proch obracała niż ichmościów kontuszowe zewłoki. Przy innej okazji cytowałem napisy znajdujące się na nagrobku Ligęzy w Bieczu, w których kandydat na nieboszczyka (skoro monument ufundował za życia) wyraźnie stwierdza, że zbliżająca się śmierć każe mu rachunek z żywota uczynić, rachunek zaś ów to nic innego, jak wyliczenie szczebli tytułów, urzędów i przysporzeń fortuny. I cytowałem też owo epitafijne posłanie zaczynające się następująco:

„Tu leży zagrzebione ślacheckie ciało,
któremu za żywota dobrze się zdarzało (...)”

Owo retrospektywne zadowolenie z samego siebie, które przebija z sarmackiej sztuki sepulkralnej, jest zjawiskiem dość zastanawiającym. Zdarzały się co prawda wyjątki: arianie kazali się grzebać w polach, bez pomników, a żarliwy katolik Mikołaj Wol-ski rozkazał ciało swe złożyć pod progiem ufundowanego przez siebie kamedulskiego kościoła na Bie-lanach, ale były to maniery intelektualistów i póź-ne skruchy pysznych magnatów. Przeciętny Sarmata to ten, którego oczy bez zmrużenia spoglądają na nas z owych portretów sarmackich, a zwłaszcza z ich

Ciało swe
złożył pod
progiem
Srebrnej
Góry

Otwarta
kultura
wczesnej
fazy
sarmatyzmu

formacji szczególnej — z portretów trumiennych, które jak mało co wyrażają ducha swej epoki. Znajdujemy się bowiem nagle w świecie ludzi tak pewnych swego znaczenia i swej osobowości, że nie zapierają się swej brzydoty, chamstwa, gminności nawet, śmiało patrząc w oczy i nam, i własnej śmierci. Wobec tego kolejne pytanie: jaki jest stosunek tych ludzi do obcych, a więc do tych, od których — bezpośrednio czy pośrednio — brali mającą im służyć sztukę? Otóż — jak chyba słusznie stwierdził Wyczański¹⁹ — w XVI w. „nie mamy wyraźnych postaw ksenofobicznych w społeczeństwie polskim, gdyż społeczeństwo zajmowało raczej stanowisko otwarte wobec cudzoziemców w kraju i za granicą”. I ta „postawa otwarta” (a co za tym idzie „otwarta kultura”) towarzyszyła Polsce Złotego Wieku, by później ustąpić miejsca ciasnym urazom i uprzedzeniom, co jest chyba jedną z najgłębszych różnic dzielących sarmatyzm wczesnej fazy od faz następnych. Ta wczesna faza, pozbawiona fobii jak i nadmiaru megalomanii, otwierała drogę we wszystkich kierunkach, stąd większe bogactwo owych eklektycznych zapożyczeń i kompensacja pewnych typowych niedostatków: niedobór marmurów kompensowały kruszce, a szczególnie srebro tak istotną rolę odgrywające w całych dziejach Rzeczypospolitej Obojga Narodów, niedosyt treści latano profuzją ozdób, milczeniu królowej sztuk: malarstwu towarzyszyło gaudulstwo rzemiosł.

W cytowanym artykule Białostockiego o manieryzmie i sztuce polskiej uczony zgromadził i uporządkował, niejako prawem kontrastu, te cechy, które charakteryzowały naszą sztukę i były zarazem przeciwieństwem cech manieryzmu. Wyliczam tu ważniejsze: naiwność i bezpośredniość, nieporadność tech-

¹⁹ A. Wyczański: *Uwagi o ksenofobii w Polsce XVI wieku. W: Swojskość i cudzoziemszczyzna w dziejach kultury polskiej*. Warszawa 1973, s. 77.

niczna, rozgadanie i rubaszność, rozmiłowanie w rzeczywistości i swego rodzaju harmonijność (te dwie ostatnie kategorie ujęto jako przeciwstawienie abstrakcyjności oraz postawie napięcia i rozdarcia). Wyliczone cechy to właśnie owe diminutiva „rodzimości” i nie mogą one dziwić, jeśli generalnie oceniać zjawisko sarmatyzmu w jego masowości i intelektualnym spłaszczeniu.

Masowość, na którą zwróciłem uwagę w związku z reformacją i kontrreformacją, przejawia się bowiem w całokształcie postawy, a źródłem jej była owa szczególna sytuacja szlachty, która gdzie indziej grałowała ku elitarnym warstwom magnackim, u nas jednak właśnie tę formację elitarną zmuszała do swoistego „równania w dół”. Zjawisko to rzutowało pozytywnie jak też negatywnie na krajobraz naszej kultury. Wpajało przekonanie o przyrodzonej jak gdyby wolności każdego członka społeczności szlacheckiej, ale równocześnie tonęło w schematach myślowych i operowało hasłami szybko przetwarzającymi się w slogany, a ponadto wpajało przekonanie o niepodważalnej słuszności takowych. Ten naród indywidualistów poddawał się bezwzględnie pewnym kliszom ideowym, temu charakterystycznemu spłaszczeniu intelektualnemu, które w aspekcie sztuki prowadziły do owych diminutiwów. Świadomość tego istniała u wybitniejszych jednostek, że tylko zacytuję (za Mańkowski: *Genealogia...* s. 35) słowa Starowolskiego: „My grubi sarmatowie nie znając się na drogich perłach nauk (...) filozofię błazeństwem nazywamy”.

Masowość bowiem prowadziła do samoograniczenia, do postawy antyintelektualnej, skoro wszelkie zło upatrywano w „nowinkach”, skoro kurczowo trzymano się tradycji, skoro krasomówczymi kliszami i sloganami barykadowano drogę postępu. Akceptując w sferze artystycznej obce importy, akceptowano raczej ich formę, natomiast treści podkładano własne, takie które już się przeżyły lub miały wkrótce

Masowość
i równanie
w dół

przeżyć. I tak nad żyznymi obszarami pozornej Sarmacji rozprzestrzeniała się ciężka chmura pozornych idei. A ta antyintelektualna postawa miała niestety przeżyć samo historyczne zjawisko sarmatyzmu.

Te przydługie rozważania o drugim nurcie sztuki polskiej XVI i początków XVII w. prowadzą do wniosków dość oczywistych. Jakkolwiek o sarmatyzmie mówiono dotychczas wiążąc go z epoką baroku, z dynastią Wazów, a zwłaszcza z panowaniem Sobieskiego, to świadomość owej jego wcześniejszej fazy nie tylko istniała, ale tu i ówdzie dawała znać o sobie, jak chociażby w cytowanym powyżej studium Złata o nagrobkach polskich. Więc nie odkrywam tu niczego, co nie byłoby już znane, a jedynie zwracam uwagę na niektóre elementy składowe, na niektóre aspekty zjawiska, którego szczegółowej analizy dotychczas nie przeprowadzono.

Rozszczepienie, o którym mowa była na początku i które przewijało się w całej niemal Europie, wskutek ścierania się przeciwstawnych sobie poglądów, występowało także i u nas, a co więcej — miało swoją szczególną specyfikę. Renesans, manieryzm czy barok sztuki naszego kraju znaczą tylko tyle, ile znaczą w zastosowaniu do dzieł czołowych (dla nas niejednokrotnie pierwszorzędných, z perspektywy całej Europy zaledwie drugorzędnych). I nie można przymierzać do nich dzieł, które zrodziły się w innym klimacie umysłowym czy psychicznym, ponieważ z takich przymiarek wynikać będą tylko owe diminutiva. Nie zaprzeczając istnienia cech ujemnych, czy przynajmniej zubożających, chciałem jednak wskazać także na te, które stanowią nie o wtórności, ale właśnie o oryginalności owego drugiego nurtu naszej sztuki. A poza tym wydaje mi się, że operowanie niewłaściwymi pojęciami pogłębia jeszcze ową konfuzję, w której także i u nas poczynała się epoka nowożytna. I dlatego w miejsce nieco amorficznego pojęcia „rodzimości” podstawiam pojęcie wczesnego sarmatyzmu, które określa czas i miejsce

Niesarmacka
skromność
Chrzanow-
skiego

artystycznych wydarzeń. Dwoistość tego obrazu nie powinna zniechęcać, skoro my sami zawsze byliśmy dwoiście ukierunkowani, łącząc w sobie przeciwstawne temperamenty, a w spojrzeniu na otaczający nas świat — ciekawość i wrogość wobec tego, co obce.