

# Augustyniak, Urszula

---

## "Działalność artystyczna Tomasz Tretera", Tadeusz Chrzanowski, Warszawa 1984 : [recenzja]

---

Przegląd Historyczny 77/1, 138-145

---

1986

Artykuł umieszczony jest w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych, tworzonej przez Muzeum Historii Polski w Warszawie w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego.

Artykuł został opracowany do udostępnienia w Internecie dzięki wsparciu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach dofinansowania działalności upowszechniającej naukę.

(s. 313). Od wymarcia Luksemburgów w 1437 r. liczyli Węgrzy swoje wolne państwo stanowe, pisarz humanistyczny Antoni Verancsica (Vrančić) był zajadłym działaczem antyniemieckim (póki nie zdradził na rzecz Habsburgów), węgierska zaś szlachta nie przechodziła na protestantyzm, póki był on jednoznaczny z luteranizmem, masowo natomiast przeszła, kiedy pojawił się on w postaci francusko-szwajcarskiego kalwinizmu.

A teraz dwie rzeczy ze s. 322: Upraszcza autor sprawę polonizacji kazań w kościele Mariackim w Krakowie w trzydziestych latach XVI w. Nie był to jakiś naturalny, spokojny proces, ale ostra walka. Niemczyzny w głównym kościele stolicy bronili np. Morsztynowie, którzy w XVII w. stali się rodziną najzasłuższą dla literatury polskiej. Dalej mówi Kłoczowski o rządzących Lwowem pod koniec średniowiecza grupach „polsko-katolickich”. Trzeba byłoby powiedzieć raczej o „polsko-niemiecko-katolickich”. Na s. 323 wreszcie warto byłoby znów wprowadzić dwa terminy używane w naukach naddunajskich: *Hungari* na określenie właściwych Węgrów i *Pannoni* na określenie obywateli węgierskich innego pochodzenia i języka.

Błędów formalnych (drukarskich) jest w książce mało. Feralny okazał się dół s. 13, a w tabeli na s. 218 napisano „Morawy” zamiast Mazowsze. Równie mało jest błędów faktycznych i dotyczą one jedynie spraw z pogranicza tematyki pracy. Otóż niesłuszne jest twierdzenie, jakoby utrakwiści w XVI w. w Czechach „w większości przyjęli luteranizm” (s. 146). Luteranizm wśród ludności czeskiej pozostawał zawsze epizodem (może z racji nastrojów antyniemieckich); już kalwinizm zdobył tam chyba większą popularność, ale masy ludowe pozostały aż do wojny trzydziestoletniej utrakwistyczne. Pierwszym zabytkiem węgierszczyzny nie był też „Lament Marii” z około 1300 r., lecz „Halotti Beszéd” („Mowa pogrzebowa”) z około 1195 r. (s. 309).

Uwagi te nie podważają walorów dzieła pełnego erudycji, prezentującego najnowszy stan wiedzy, konsekwentnie realizującego wspólną obserwację późnośredniowiecznych dziejów obszaru zwanego „Europą słowiańską”. Można wprowadzić zachować nieco sceptycyzmu co do wizji wspólnoty tego regionu, trudno jednak mieć wątpliwości co do celowości badań komparatystycznych i znaczenia ich wyników.

W każdym razie Kłoczowski w dziele, które cechuje uczoność, inteligencja i łatwa przystępność, przerzucił pomost między właściwym średniowieczem a czasami wczesnonowożytnymi. W korzystaniu z książki pomagają jeszcze indeksy oraz liczne mapy i tabele.

Stanisław Bylina, Wacław Urban

Tadeusz Chrzanowski, *Działalność artystyczna Tomasza Tretera*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 256, il. 124.

Książka jest efektem wieloletnich zainteresowań autora sztuką „około 1600 roku”, szczególnie — powstałą w kręgu oddziaływania kulturalnego „środowiska hozjańskiego”<sup>1</sup>. Z tych zainteresowań zrodziła się monografia artystyczna ks. Tomasza Tretera, sekretarza kardynała Hozjusza, później — kanonika rzymskiej bazyliki Santa Maria in Trastevere i kustosza warmińskiego; a zarazem — „zapomnianego rysownika i rytownika polskiego XVI wieku” według określenia głównego dotąd biografą, ks. Józefa Umińskiego<sup>2</sup>. Nie zdecydował o jej pow-

<sup>1</sup> Por.: T. Chrzanowski, *Neogotyki około roku 1600 — próba interpretacji*, [w:] *Sztuka około 1600 roku*, Warszawa 1974; tenże, *Typus Ecclesiae — Hozjańska alegoria Kościoła*, [w:] *Sztuka Pobrzeża Bałtyku*, Warszawa 1978, s. 275—309.

<sup>2</sup> J. Umiński, *Zapomniany rysownik i rytownik polski XVI w.* ks. Tomasz

staniu wysoki poziom twórczości, „kunszt” Tretera. Autor przyznaje we wstępie, że Treter w gruncie rzeczy nie był artystą dużego formatu (s. 7) — sam zresztą uważał się przede wszystkim za pisarza (s. 188, p. 88), bowiem w tej epoce uprawianie sztuk plastycznych nie zapewniało w Polsce takiego prestiżu społecznego, jaki dawała literatura<sup>3</sup>. Był uczonym-dyletantem, uprawiającym z wewnętrznej potrzeby rysunek, miniatorstwo, rytownictwo, malarstwo sztalugowe — i w tej rozpiętości zainteresowań widzi autor jedną z przyczyn powierzchowności, czy wręcz niedbalstwa, niektórych poczyniń artystycznych (s. 22).

Tomasz Treter zainteresował więc Chrzanońskiego nie jako artysta — profesjonalista, lecz jako typowy przedstawiciel swojego czasu: intelektualista działający na przełomie epok i stylów, reagujący na ścierające się prądy ideowe i motywy artystyczne; humanista — a zarazem żarliwy bojownik kontrreformacji. Zainteresował go też jako człowiek (s. 203) — dzięki czemu czytelnik od pierwszych stron ma wrażenie obcowania z żywą osobowością.

Książka składa się ze wstępu, podsumowania (r. 7) i sześciu rozdziałów, z których 1, 2 i 6, przedstawiające życie Tretera, początkowy i końcowy okres jego twórczości — ujmują w klamrę chronologiczną pozostałe, omawiające podstawowe dokonania artystyczne w ujęciu problemowym.

Rozdz. 1 zawiera zarys biografii i stanu badań. Autor zwraca uwagę na momenty określające przebieg kariery artysty. Pochodzenie — syn poznańskiego inroligatora, ze środowiska stojącego na pograniczu rzemiosła i twórczości artystycznej, odłamu mieszczaństwa pochodzenia niemieckiego polonizującego się w tym pokoleniu i wykazującego szczególnie silny patriotyzm. Podkreśla też znaczenie służby na dworze kardynała Hozjusza i wyjazdu z nim do Rzymu dla ukształtowania światopoglądu Tretera i jego dalszej drogi życiowej.

Omawiając literaturę związaną z Treterem, w większości dziewiętnastowieczną, zwraca uwagę na jej charakter przyczynkarski i wtórny, wynikający m.in. z zajmowania się osobą sekretarza Hozjusza „przy okazji” wzrostu zainteresowania jego protektorem: w czterechsetlecie działalności kardynała i w latach trzydziestych XX wieku, w czasie starań o jego beatyfikację. Konstatuje znamienne przewartościowanie zainteresowań i oceny spuścizny po Treterze (s. 29) — słabnięcie w miarę upływu czasu zainteresowania jego pisarstwem, co doprowadziło do usunięcia go z podręczników historii literatury<sup>4</sup> i lekceważącego określenia „wierszopis” w „Nowym Korbucie”. Towarzyszył temu stopniowy wzrost zainteresowania historyków kultury twórczością plastyczną kanonika warmińskiego i — w efekcie — ponowne jego odkrycie, jako czołowego na gruncie polskim przedstawiciela barokowej emblematyki — a więc dyscypliny łączącej grafikę i literaturę<sup>5</sup>.

Rozdz. 2 poświęcony jest pierwszemu okresowi działalności artystycznej Tretera w Rzymie, w latach 1572—1579, jako sekretarza Hozjusza i omówieniu cyklu trzech rycin: „Typus Ecclesiae Catholicae”, „Krzyża Tretera”, „Romae Sanctae” określonego umownie nazwą „Tryptyk Hozjański” (s. 45) z uwagi na rolę kardynała

---

*Treter i jego Theatrum virtutum D. Stanislai Hosii „Collectanea Theologica” t. XIII, 1932.*

<sup>3</sup> Por. J. S. Pasierb, *Sztuka czasów potrydenckich*, [w:] *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*, red. B. Otwinowska, J. Pelc, Warszawa 1984.

<sup>4</sup> Brak w: J. Ziomek, *Renesans*, Warszawa 1973; Cz. Hernas, *Barok*. W 1973 — tylko jako autor tłumaczenia diariusza M. K. Radziwiłła „Sierotki”.

<sup>5</sup> J. Pelc, *Obraz — słowo — znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973, s. 87, 143; P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVI—XVIII w. Bibliografia*, Wrocław 1981, s. 32, 35, 152—154.

w podjęciu tej inicjatywy artystycznej i sformułowanie jej kontrreformacyjnego programu ideowego. Omawiając szczegóły programu ikonograficznego rycin i wykonawstwa, autor zwraca uwagę na ich przeznaczenie propagandowe i rozpowszechnianie jako podręcznika dla przyjaciół i wybitnych osobistości (s. 47).

Odrębną część wywodów poświęca Chrzanowski problemowi autorstwa omawianego cyklu, szczególnie skomplikowanemu w epoce baroku, kiedy nastąpił w plastyce rozdział na sferę inwencji i realizacji<sup>6</sup>. W tym konkretnym przypadku, ze względu na niemożność ustalenia na pewno, czy „Tryptyk Hozjański” powstał z inicjatywy samego kardynała, czy jego współpracowników (s. 45) niezbędne okazało się przedstawienie stosunków łączących Tretera z drugim sekretarzem Hozjusza Stanisławem Reszką jako współautorem inwencji i włoskim rytownikiem Giovannim Battistą Cavalierim jako realizatorem. Ostatecznie wątpliwości zostają rozstrzygnięte na korzyść Tretera jako autora całości (s. 60), z podkreśleniem jego oryginalności i samodzielności — szczególnie w programie ikonograficznym „Krzyża”. Fascynacja emblematyką i chęć nadania jej cech monumentalnych charakteryzuje i wyróżnia odtąd całą późniejszą działalność artysty.

Przechodząc do omawiania okresu dojrzałości twórczej Tretera, który miał trwać aż po schyłek jego pobytu w Rzymie, w latach 1579—1593, ujmuje autor spuściznę artystyczną z tych lat w trzech blokach tematycznych, prezentujących pełniej jej charakter.

I tak — w rozdz. 3, poświęconym kontynuacji tematyki hozjańskiej po śmierci kardynała, omawia znane wizerunki Hozjusza przypisywane Treterowi, stanowiące wstęp do „Theatrum virtutum D. Stanislai Hosii”, ocenionego jako najbardziej własne i najoryginalniejsze dzieło w skali całej twórczości (s. 91). Tworząc tę biografię emblematyczną swego protektora Treter wystąpił po raz pierwszy w potrójnej roli: poety — autora łacińskich wierszy, komentujących sceny z życia bohatera; rytownika, powielającego stworzony wcześniej pierwowzór rysunkowy i wreszcie jako twórcy na wskroś oryginalnej koncepcji posłużenia się w biografii emblematyką, której podporządkowana została narracja historyczna. Chrzanowski podkreśla wielorakie walory dzieła: niemal reporterską wierność w odtwarzaniu realiów (s. 94) a zarazem umiejętność nadania konkretnym faktom wymiaru alegorii (s. 103). W programie całości cyklu zwraca uwagę jego żarliwie kontrreformacyjny charakter, typowy dla całej twórczości Tretera lecz wyjątkowy na gruncie polskim (s. 104) oraz patriotyzm polski (s. 106) w jego katolicko-potrydenckim wydaniu, łączący się z pełnym podporządkowaniem Rzymowi i nieprzejednanym stosunkiem do innowierstwa, jako zaprzeczenia tradycji narodowej.

W rozdz. 4 następuje omówienie działalności Tretera w bazylice S. Maria in Trastevere, kiedy łączył on funkcje inwestora i teoretyka sztuki z rolą wykonawcy. Jako inwentor — skłonił następnego swego protektora, kardynała Altempesa, do zbudowania kaplicy dla uczczenia cudownego obrazu Santa Maria della Clemenza (s. 122). Jako teoretyk sztuki — zaprojektował program fresków na ścianach tej kaplicy, akcentujący aktualną tematykę posoborową. Jako wykonawca wreszcie — uprawiał równocześnie różne rodzaje sztuk plastycznych, od iluminatorstwa (s. 119, 135), do malarstwa sztalugowego (s. 126). Szczególną wagę przywiązuje autor do historyzmu, jako cechy zainteresowań i twórczości Tretera — zarówno pisarskiej, jak graficznej.

Dwie podstawowe cechy tej twórczości: historyzm i patriotyzm, podkreślono w tytule rozdz. 5, prezentującym m.in. cykle wizerunków historycznych powstałe we współpracy z Cavalierim: „Romaŀorum imperatorum effigies” (s. 154), „Pontificum Romanorum effigies” (s. 153). Szczególnie interesujący jest poczet królów polskich, „Regum Poloniae icones”, rytowany przez samego Tretera — choć znany

<sup>6</sup> J. S. Pasierb, op. cit., s. 53.

z odbitki wtórnej z drugiej połowy XVII w. (s. 163—164). Łączy się on tematycznie z najbardziej znanym dziełem tego artysty, w którym zarówno jego patriotyzm, jak i historyzm znalazły najpełniejszy wyraz — w słynnym „Orle Tretera”, miedziorycie stanowiącym rodzaj plakatu propagandowego dla uzasadnienia elekcji Zygmunta III (s. 161—163)<sup>7</sup>.

Omawianie twórczości artystycznej Tretera zamyka rozdz. 6, przedstawiający ostatnie 17 lat życia spędzone na Warmii, po powrocie do kraju w 1593 r. Okres ten ocenia autor nader krytycznie, uznając, że zajmując się zbyt wieloma sprawami wynikającymi z obowiązków kustosa i kanclerza kapituły, artysta zaprzepścił swoje zdolności i możliwości (s. 21). Równie krytycznie określa to, co wykonał wówczas Treter, jako miniaturzysta w rękopisie „De Episcopatu et Episcopis Ecclesiae Varmiensis” (s. 211), stanowiącym świadectwo kwalifikacji historyka, lecz nie malarza. Największy sukces odniósł kanonik warmiński w roli pedagoga — jeśli rację ma autor, przypisując mu istotny wpływ na znanego rytownika z kręgu radziwiłłowskiego, Tomasza Makowskiego. Uczniem Tretera był także jego bratanek Błażej, ilustrujący (być może według płyt rytowanych przez stryja) „Sacratissimi Corporis Christi miracula” — utwór o charakterze antysemitycznym, tak odbiegający od poziomu przedstawionej dotąd spuścizny po tym artyście, że autor czuje się w obowiązku wyjaśnić ten fakt negatywnymi skutkami przeobrażeń kontrreformacji (s. 203). Już po śmierci Tretera, w 1612 roku, ukazało się wreszcie jego dzieło najbardziej własne, wyrosłe z indywidualnych przemyśleń i erudycji: „Symbolica vitae Christi meditatio” (s. 230) — cykl rozważań ascetyczno-mistycznych, ilustrowanych emblematami rytowanymi przez Błażeja Tretera według rysunków stryja.

W sumie — zdaniem autora, działalność artystyczna Tretera w ostatnich latach życia, zarówno w dziedzinie literatury jak sztuki, nosi wyraźne cechy powierzchowności i wyczerpania inwencji (s. 21). Tak jak w „pierwszym okresie rzymskim” był on początkowo odtwórcą i ilustratorem tekstów polemicznych Hozjusza — tak w okresie warmińskim stał się autorem przede wszystkim tłumaczenia „Peregrynacji do Ziemi Świętej” Mikołaja Radziwiłła Sierotki, a dzieła historyczne o biskupach warmińskich i poznańskich są kompilacjami i przeróbkami z Długosza.

\*

Podjęwając pracę nad monografią artystyczną Tomasza Tretera, Tadeusz Chrzanowski musiał dokonać nie tyle przedstawienia co rekonstrukcji postaci tego artysty, przewertować ogromną ilość drobnych wzmianek o jego twórczości — począwszy od pośmiertnej biografii pióra przyjaciela i wydawcy Georga Schönfelsa, do najnowszych prac autorów polskich i obcych. Dokonując zestawienia spuścizny po tym artyście wielokrotnie musiał rozstrzygać sporne problemy autorstwa — korzystając przy tym często z informacji z drugiej ręki, skoro część dzieł znana jest tylko z przekazów źródłowych, część zaginęła lub już nie istnieje. Dla badaczy sztuki polskiej przełomu XVI i XVII w. ma więc jego książka dużą wartość informacyjną, ponieważ jej autor dotarł, częściowo dzięki „szczęśliwym przypadkom” (s. 45), do nieznanego pierwowzoru „Typus Ecclesiae”, zidentyfikował oryginał „Romae Sanctae” (s. 61) a także przedstawił dzieło zupełnie nieznanne polskiej historii sztuki — „Lekcjonariusz bazyliki S. Maria in Trastevere” (s. 135).

Niestety — czytelnik tylko częściowo może docenić pracowitość i rzetelność autora. Poważne utrudnienie w korzystaniu z monografii stanowi brak zestawie-

<sup>7</sup> O użyteczności propagandowej cykli historycznych T. Tretera — por.: J. Chrościcki, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587—1668*, Warszawa 1983, s. 37 — o „Regum Poloniae icones”, s. 40 i nn. — o „Orle Treterowskim”.

nia wykorzystanych opracowań i źródeł drukowanych; zgromadzenie ich w przypisach umieszczonych po każdym rozdziale osobno powoduje konieczność wielokrotnego odwoływania się do pełnego zapisu bibliograficznego tych samych prac. Jeśli idzie o poszukiwania archiwalne — jedynie z przypisu 1, w rozdz. 1 i ze wzmianek w tekście dowiadujemy się, że autor korzystał z zasobów Biblioteki Narodowej, Biblioteki Ossolińskich we Wrocławiu, Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego i Biblioteki Czartoryskich w Krakowie, i że przeprowadził kwerendę w archiwach rzymskich; brak jednak pełnego wykazu adresów archiwalnych wykorzystanych źródeł. Jest to szczególnie istotne w sytuacji, kiedy Archiwum Diecezji Warmińskiej okazało się niedostępne ze względów pozamerytorycznych (s. 30, p. 1) zaś Archiwum Uniwersytetu Lwowskiego — trudno dostępne.

Wątpliwości budzi również przyjęcie w konstrukcji zasadniczego trzonu pracy układu problemowego — nie tyle ze względu na zakłócenie chronologii, jak to sugeruje autor (s. 85), lecz z uwagi na zatarcie linii rozwoju artystycznego Tretera i zdobywania przezeń umiejętności fachowych. W rezultacie dopiero w połowie monografii autor ostatecznie rozstrzyga wątpliwości, czy Treter w ogóle posiadał umiejętności rytownicze (s. 161). Wydaje się, że omawianie poszczególnych rycin z „Tryptyku Hozjańskiego” jest zbyt szczegółowe, skoro każdej z nich poświęcił autor odrębne studium<sup>8</sup>. Zamiast tego pożyteczne byłoby zamieszczenie w aneksie kalendarium twórczości Tretera w układzie chronologicznym, z zaznaczeniem, czy autorstwo dzieła jest pewne czy hipotetyczne — co ułatwiłoby czytelnikowi orientację w gąszczu problematyki.

Na szczegółowe ustosunkowanie się zasługują przede wszystkim główne tezy Chrzanowskiego, wielokrotnie formułowane w tekście i powtórzone w podsumowaniu — w stosunku do problemów, których znaczenie daleko wybiega poza działalność artystyczną Tomasza Tretera. A więc: sytuacja i skład elity intelektualistów w Polsce na przełomie XVI i XVII w.; braki i ograniczenia polskiego mecenatu artystycznego w tym okresie; wreszcie — rola programu ideowego kontrreformacji w sztuce polskiej.

Problemem funkcjonowania elity intelektualnej w Polsce na przełomie stuleci zajmował się Tadeusz Chrzanowski już w swoich wcześniejszych pracach<sup>9</sup>. W monografii o Treterze słusznie nazywa to zagadnienie „jednym z bardziej pasjonujących problemów socjohistorycznych” (s. 222), pisząc dalej, iż „Tomasz Treter należał do pierwszej a zarazem ostatniej generacji owego powszechnego awansu”.

Zgłoszono już wątpliwości, czy istotnie elita intelektualna wyrosła u schyłku renesansu była ostatnia<sup>10</sup> — byłyby to ewenement w rozwoju społecznym nie tylko w warunkach polskich. Wypada się jednak także zastanowić, jaki był skład tej elity i jakie miejsce zajmował w niej ks. Treter?

Chrzanowski nie podaje definicji grupy intelektualistów w swej ostatniej książce, określił ją jednak w innym miejscu<sup>11</sup> jako warstwę „obejmującą swym zasięgiem niejako profesjonalistów opiniotwórczych: uczonych, pisarzy, literatów, publicystów, statystów”. Mam wątpliwości, czy w stosunku do realiów polskich XVI/XVII w. uzasadnione jest obejmowanie jednym określeniem uczonych i staty-

<sup>8</sup> T. Chrzanowski, *Typus Ecclesiae*; tenże, *Tomasza Tretera Roma Sancta*, „Biuletyn Historii Sztuki” r. XLIII, 1981, s. 243—254; tenże, *Krzyż Tretera*, w druku.

<sup>9</sup> T. Chrzanowski, *Od klejonotu swobodnego sumienia do złotej wolności*, „Więź” 1979, n. 2—3, s. 136—138; tenże, *Uwagi o intelektualistach — kolekcjonerze w Polsce na przełomie renesansu i baroku*, [w:] *Mecenas — kolekcjoner — odbiorca*, Warszawa 1984.

<sup>10</sup> Por. J. Tazbir, *Kultura polska między renesansem a barokiem*, [w:] *Przełom wieków*, s. 23.

<sup>11</sup> T. Chrzanowski, *Uwagi o intelektualistach — kolekcjonerze*, s. 121.

stów-polityków. Jeśliby jednak stosować tę definicję konsekwentnie — nie przystaje ona do osoby ks. Tretera, który jako „profesjonalista opiniotwórczy” wyraźnie się na gruncie polskim nie sprawdzał. Nie mieści się on także w środowisku związanym z Akademią Krakowską czy kancelarią królewską, podupadłym z początkiem XVII w., dla którego zaproponowano niegdyś określenie „preinteligencja staropolska”. Jednym z kryteriów określających przynależność do tej grupy jest utrzymywanie się z pracy intelektualnej, ks. Treter natomiast, jak twierdzi autor, uprawiał twórczość artystyczną z wewnętrznej potrzeby (s. 221) i nie dowiadujemy się, by czerpał z tego tytułu jakiegokolwiek korzyści materialne.

Sądzę, że autor idealizuje swego bohatera, nazywając „typem intelektualisty” człowieka, który przez całe życie „był skłonny szukać możliwych protektorów, by w ich cieniu zażywać rozkoszy obcowania z literaturą i sztuką” (s. 22) — zadowolony z kondycją klienta. Tak bowiem należałoby określić pozycję życiową Tretera — najpierw jako „duchownego dworzanina Hozjusza”<sup>12</sup>, później zaś — w stosunku do kolejnych protektorów: Altempa, Batorego, Anny Jagiellonki. Nawet w okresie względnej niezależności materialnej pod koniec życia pełnił kanonik warmiński podobną rolę wobec biskupa Rudnickiego<sup>13</sup> — co potwierdza zadedykowanie mu najbardziej własnego dzieła z tego okresu, „Symbolica vitae Christi meditatio” (s. 194).

Kondycję tę dzielił Treter z innymi „domowitami” dworów biskupich: Tomaszem Płazą z otoczenia Kromera, czy Łukaszem Bratkowskim — famulusem biskupa Tylickiego. Środowisko to było stosunkowo wąskie i chyba nie najbardziej reprezentatywne dla „średniej warstwy duchownych” polskich, jeśli autor przypisuje mu zaufanie do jezuitów (s. 157).

Grupa tak zaprezentowana bynajmniej nie zanikła w końcu XVI w. i funkcjonowała, dopóki istniały dwory: duchowne i świeckie, katolickie i protestanckie. Na każdym z nich bowiem niezbędni byli artyści i ludzie pośredniczący między mecenasem i twórcą w zakresie zamawiania utworów literackich i dzieł sztuki, określania ich programu, zakupu towarów luksusowych: książek i obrazów na równi z winami i bakaliami. Naturalnie — w większości byli oni mniej utalentowani, niż Tomasz Treter i nie posiadali jego umiejętności plastycznych.

Sprawa mecenatu łączy się z generalną tezą autora o jego braku w Polsce czasów Tretera, przewijającą się przez całą książkę (s. 108, 159, 167, 231, 290). Mam wątpliwości, czy słuszne jest obarczanie odpowiedzialnością za niepowodzenia życiowe kanonika warmińskiego abstrakcyjnego „społeczeństwa”, które „nie dojrzało jeszcze do tego rodzaju mecenatu” (s. 180). Dzieło skierowane do szerokich warstw społecznych — choć odwołujące się do ich najgorszych instynktów — „Sacraissimi Corporis Christi historia et miracula” zyskało przecież dużą popularność... (s. 203). Jeśli zaś przez społeczeństwo rozumieć szlachtę — to hiperkrytyczna jej ocena, oskarżenie o przeciwstawienie modelowi człowieka wykształconego modelu ziemianina, o ksenofobię, zamknięcie drogi awansu inteligentnym plebejuszom i zasklepieniu się w przywilejach stanowych jest zapewne generalnie słuszne, lecz przedwczesne dla czasów, o których pisze autor. Najlepszym tego przykładem byłaby właśnie kariera Tretera — jeśli uznać go za „modelowego reprezentanta swojej epoki i swego kraju” (s. 231).

Nie „antyintelektualne postawy” były przecież przyczyną zaniku znaczenia grupy inteligencji w Rzeczypospolitej przełomu XVI/XVII w. i kurczenia się jej szeregów. Mecenat społeczny realizował się w tej epoce poprzez mecenat królewski i magnacki — i właśnie brak mecenatu państwowego, skłonność do rządzenia

<sup>12</sup> J. S. Pasierb, op. cit., s. 58.

<sup>13</sup> Por. BCzart., rkps IV 1628, 1630: Korespondencja Szymona Rudnickiego, bpa warmińskiego, listy do biskupa z lat 1606—1610.

poprzez dyletantów dobieranych według kryterium wierności dla władcy zadecydowały na początku XVII w. o obniżeniu kwalifikacji urzędników i o upadku Akademii Krakowskiej<sup>14</sup>.

Tomasz Treter mógł liczyć na mecenat dworu królewskiego i magnatów katolickich pod warunkiem propagandowej użyteczności jego propozycji artystycznych. Wtedy, kiedy jego dzieła spełniały kryterium czytelności propagandowej — zyskiwały akceptację i były rozpowszechniane, jak „Orzeł”, czy tłumaczenie „Peregrynacji” Mikołaja Radziwiłła Sierotki.

Najbardziej zdumiewający może się wydawać fakt, że tak nikle zainteresowanie i opiekę zyskała twórczość tego artysty — „bojownika kontrreformacji, przedstawiciela generacji tych, którzy aktywnie opowiedzieli się po stronie papieżstwa” (s. 228) u mecenasów duchownych. Wynika to — jak się wydaje — nie z wyrafinowania formalnego jego sztuki, lecz z jej programu ideowego.

Autor częściowo sam odpowiedział sobie na pytanie, dlaczego całość „Theatrum virtutum D. Stanisłai Hosii”, najbardziej zaangażowanego w program kontrreformacji dzieła Tretera, 350 lat czekała na publikację? (s. 108) — pisząc, że jego twórczość plastyczna na gruncie polskim jest „jakby bardziej cudzoziemską”, że nie natrafiamy tu w sztukach plastycznych na kontrreformacyjne manifestacje (s. 104). Taką manifestacją był niewątpliwie „Tryptyk Hozjański”, który zyskał uznanie u przyjaciół i znajomych kardynała — nie spełniał jednak w tym środowisku funkcji „indoktrynacyjnej” (s. 50); był świadectwem norm pobożności akceptowanych w „polskim Rzymie”, potwierdzeniem nadążania za modą artystyczną. W Polsce natomiast zarówno twórczość Tretera, jak jego mistrza, nie zyskała silnego odzewu nie dlatego jedynie, że — jak twierdzi Chrzanowski „dla jej mieszkańców była zbyt wyrafinowana”. Nie bez przyczyny stwierdza J. S. Pasierb: „Nie będąc kontrreformacyjną, nie była sztuka polska także w pełni reformatorską, tj. zaangażowaną konsekwentnie w realizowanie reformy trydenckiej”<sup>15</sup>. Katolicyzm w Polsce nie mógł w tej epoce — i najwidoczniej nie chciał — uciekać się do oficjalnego głoszenia haseł nawracania innowierców siłą (s. 104). Zwyciężył i bez tego — poprzez szeroki program integracji obejmującej początkowo całe społeczeństwo, od szlachty do chłopów<sup>16</sup>, którego zaprzeczeniem był elitarny program kardynała Hozjusza, przestrzegającego przed używaniem w tekstach teologicznych języka polskiego — *linguae vulgaris*.

Być może ma autor rację wtedy, gdy pisze, że „szkołą polskiego patriotyzmu był właśnie potrydencki katolicyzm” (s. 106) — na pewno natomiast nie ma racji, uważając tę wersję patriotyzmu za jedynie obowiązującą w epoce Tretera. Nie tylko „my dziś” jesteśmy skłonni widzieć w konfederacji warszawskiej jeden z najszczytniejszych dowodów polskiej tolerancji (s. 105). Uważali tak i współcześni, choćby ta część szlachty biorącej udział w rokoszu sandomierskim dla której „nowiniarstwem” był właśnie propagowany przez jezuitów model katolicyzmu wojującego — i chyba mieli słuszność. Jak bowiem zwrócił uwagę J. Tazbir — „kontrreformacja sukcesy swe osiągała nie dzięki nawiązywaniu do przeszłości, lecz nowatorstwu”<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Szerzej na ten temat: T. Chrzanowski, *Od klejnotu swobodnego sumienia*, s. 136—138. Por. U. Augustyniak, *Intelektualiści a społeczeństwo. Poglądy pisarzy mieszczańskich przełomu renesansu i baroku na społeczną rolę literatury*, „Przegląd Humanistyczny” r. XXVII, 1983, z. 8, s. 35.

<sup>15</sup> J. S. Pasierb, op. cit., s. 47.

<sup>16</sup> Ostatnio na ten temat: K. Zielińska, *Program integracji społecznej w świetle ustaw Kościoła potrydenckiego*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, t. XXVIII, 1983, s. 93—111.

<sup>17</sup> J. Tazbir, *Polonizacja potrydenckiego katolicyzmu*, [w:] *Rzeczpospolita i świat*, Wrocław 1971, s. 103.



Wydaje się, że obcując ze „środowiskiem hozjańskim” autor zbyt bezkrytycznie przejął jego racje. Widać to choćby w słownictwie — określenie „nowinkarstwo” użyte bez cudzysłowu, zaczerpnięte z języka kontrreformacji, razi w książce współczesnego badacza (s. 65, 104, 81 p. 80). Tam, gdzie wywody Chrzanowskiego wykraczają poza materię dostępną warsztatowi historyka sztuki, wychodzi na jaw jednostronność bazy źródłowej której nie zastąpią syntetyczne opracowania. Zbyt kategorycznie formuluje autor tezy szczegółowe opierając się na twierdzeniach polemistów katolickich, którzy mieli neutralną skłonność do lekceważenia przeciwnika — pisząc np. w związku z „Przestroga pastyrską” Reszki z 1585 r., że w Warszawie „tak jakby nie było innowierców i przestrzegać nie było przed czym” (s. 65). Jeśli nawet twierdzenie G. Schramma<sup>18</sup>, że właśnie Warszawa w latach 1578—1598 była może najważniejszym centrum polskiego i litewskiego protestantyzmu uznamy za przesadne — pamiętać należy, że właśnie w 1583 r., ze śmiercią starosty warszawskiego Jerzego Niemsty, zakończyła się batalia o zbudowanie w stolicy kościoła ewangelickiego. Podobnie — pisze autor, że „w Polsce utrzymywała się wysoka ranga moralna zawodu żołnierskiego” (s. 148, p. 61) — co jest oczywistą nieprawdą. Idealny *miles christianus* funkcjonował jedynie w propagandzie — i tam jednak przeciwstawiano mu z reguły realistyczną sylwetkę żołnierza — konfederata, łupieżcy.

Nie wdając się w dalsze rozważania szczegółowe trzeba stwierdzić, że — z punktu widzenia historyka — proponowane przez Tadeusza Chrzanowskiego próby uogólnień idą często zbyt daleko; zaś jego tezy dotyczące spraw wyznaniowych w przedstawionej epoce są zbyt płytkie i jednostronne.

Książka Chrzanowskiego jest natomiast ciekawa jako świadectwo wzrostu zainteresowania przedstawicieli różnych gałęzi humanistyki epokami przełomowymi i problemami ludzi, tworzących w okresach decydujących przemian artystycznych i światopoglądowych. Jest też cenna jako próba podjęcia zagadnień, wymagających badań interdyscyplinarnych (s. 29) — choć tylko częściowo próba ta zakończyła się powodzeniem.

Urszula Augustyniak

Jerzy Banach, *Hercules Polonus. Studium z ikonografii sztuki nowożytnej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 253, il. 152.

Tytułowy Herkules Polski — to rzeźba przedstawiająca Herkulesa walczącego z Hydrą z organów kościoła bernardynów w Leżajsku; dzieło, które — umieszczone już raz na okładce pierwszej syntezy sztuki polskiej XVII w.<sup>1</sup> — ma szansę stać się jej symbolem w oczach polskiego czytelnika.

Z tym większym zainteresowaniem przystępujemy do lektury studium, które — jak się dowiadujemy ze wstępu — wymagało niemal 30 lat pracy; systematyczne badania podjął autor natomiast w połowie lat siedemdziesiątych. Jest to bowiem pierwsza praca polska przedstawiająca recepcję jednego z motywów antycznych — od momentu jego pojawienia się, do schyłku baroku w sztuce naszego kraju.

Po prezentacji swego bohatera i szczegółowym omówieniu programu ikonograficznego organów leżajskich na tle wystroju kościoła — przechodzi autor w r. II do zestawienia wizerunków Herkulesa w Polsce do połowy XVIII w. — opierając się zarówno na dziełach istniejących, jak znanych z przekazów źródło-

<sup>18</sup> G. Schramm, *Problem reformacji w Warszawie w XVI w.*, PH t. LIV, 1963, z. 4, s. 557—571.

<sup>1</sup> M. Karpowicz, *Sztuka polska XVII wieku*, Warszawa 1975.