

Wyrobisz, Andrzej

„Flemish art and architecture 1585–1700”, Hans Vlieghe, Yale 1998 : [recenzja]

Przegląd Historyczny 94/1, 94-99

2003

Artykuł umieszczony jest w kolekcji cyfrowej 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.

Hans Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1585–1700*, Pelican History of Art, Yale University Press 1998, s. 340, 406 il.

Książka Hansa Vlieghego, profesora uniwersytetu w Leuven (Louvain, Lowanium), wybitnego badacza historii sztuki flamandzkiej, została napisana dla znanej serii wydawniczej „Pelican History of Art”, założonej przez sławnego Nicolausa Pevsnera. Miała zastąpić w tej serii dawniejsze i już bardzo przestarzałe opracowanie Horsta Gersona i E. H. ter Kuile’a „Art and Architecture in Belgium 1600–1800”, wydane w 1960 r. W rzeczywistości powstała nie zmodernizowana wersja książki Gersona i ter Kuile’a, lecz dzieło zupełnie nowe i nowatorskie, w którym Vlieghe przedstawił historię nowożytnej sztuki flamandzkiej w sposób oryginalny i odmienny od swych poprzedników. Nowatorstwo swojej koncepcji Vlieghe sygnalizuje już w chronologicznych ramach opracowania. Gerson i ter Kuile pisali o dwóch stuleciach: XVII i XVIII, w tradycyjnym rozumieniu. Vlieghe zajął się tylko jednym stuleciem — „długim wiekiem siedemnastym”. Wybór dat ograniczających ten okres wskazuje na intencję autora, by dzieje sztuki ściślej powiązać z wydarzeniami politycznymi, ale przede wszystkim z przemianami społecznymi i gospodarczymi, jakie te wydarzenia za sobą niosły. Data początkowa — 1585 r. — to moment zdobycia zbuntowanej protestanckiej (kalwińskiej) Antwerpii przez wojska hiszpańskie dowodzone przez księcia Parmy Alessandra Farnese, który został też nowym gubernatorem hiszpańskich Niderlandów. Wydarzenie to okazało się brzemienne w skutkach, bo zapoczątkowało trwałe (faktycznie istniejące do dziś) podział Niderlandów na część północną, protestancką, która obroniła swą suwerenność i niezależność od hiszpańskich Habsburgów, oraz część południową, katolicką, pozostającą jeszcze długo pod władzą Habsburgów hiszpańskich, a potem — na mocy traktatu utrechckiego z 1713 r. — Habsburgów austriackich. Oznaczało to również definitywny koniec świetności gospodarczej Antwerpii, która została odcięta od morza blokadą ujścia Skaldy przez nieprzyjazne Niderlandy Północne i gwałtownie wyludniła się nie tylko na skutek strat wojennych, ale przede wszystkim emigracji mieszkańców—protestantów. Antwerpia utraciła połowę ze swej stutysięcznej przednio ludności. Ten ubytek z biegiem lat zaczął się wypełniać nowymi przybyszami — ok. 1640 r. Antwerpia liczyła już 67 tys. mieszkańców, ale ten stan zaludnienia utrzymał się aż do XIX w. W rezultacie Antwerpia na trwałe wypadła z grupy wielkich europejskich miast, liczących ponad 100 tys. ludności (s. 2)¹. Stopniowo nastąpiło też ożywienie gospodarki, przede wszystkim rozwój rzemiosł o charakterze luksusowym (tekstylija, skóry, instrumenty muzyczne, meble), ale Antwerpia nie odzyskała już swej dominacji w handlu i operacjach bankierskich sprzed 1585 r., mimo pewnych nadziei, jakie dawał zawarty w 1609 r. dwunastoletni rozejm (malarską prezentację tych złudzeń dał Abraham Janssen, malując w 1609 r. dla antwepkiego ratusza alegoryczny obraz „Scaldis i Antwerpia”). Antwerpia została całkowicie wyparta przez konkurencyjny Amsterdam z Niderlandów Północnych. Pozostała natomiast wielkim i ważnym w skali europejskiej ośrodkiem życia umysłowego oraz sztuki, zwłaszcza malarstwa. Jest rzeczą interesującą nie tylko dla historyka sztuki, ale także, a może przede wszystkim historyka dziejów społecznych i gospodarczych, historyka miast — jak sztuka, produkcja malarska mogła stać się podstawą znaczenia i egzystencji miasta, biorąc przy tym pod uwagę, z jednej strony, wysoki poziom artystyczny tej produkcji, ale z drugiej — jej masowość oraz komercjalizację.

Data końcową przyjętą przez Vlieghego jest 1700 r. — śmierć Karola II i wygaśnięcie hiszpańskiej linii Habsburgów. Nie jest to może data tak przełomowa jak 1585 r., wymarcie hiszpańskich Habsburgów i zastąpienie ich przez gałąź austriacką niewiele bowiem zmieniło w sytuacji politycznej, społecznej i gospodarczej Niderlandów Południowych; podział tego kraju na część północną i południową nadal się utrzymał, a chyba nawet pogłębił, jeszcze wyraźniej widać było zróżnicowanie gospodarcze, a także światopoglądowe. Faktem jest jednak, że sztuka flamandzka w XVIII w., kiedy w sztuce europejskiej dominują Francuzi, miała już zupełnie inny charakter i wymaga odmiennego potraktowania.

Historię malarstwa flamandzkiego w XVII w. tradycyjnie przedstawiano w dwóch działach, do pierwszego z nich zaliczając malarzy najwybitniejszych: Rubensa, Van Dycka, Jordaensa, do drugiego zaś malarzy niższej rangi artystycznej, uprawiających masową twórczość, mającą zaspokoić potrzeby coraz liczniejszych odbiorców.

¹ Nicco inne, ale zbliżone liczby podaje J. de Vries, *European Urbanization 1500–1800*, London 1984, s. 272.

Vlieghe potraktował materię swych badań odmiennie. Zamiast dzielić malarzy wedle ich rangi artystycznej, podzielił ich według rodzajów uprawianej twórczości, gatunków malarstwa. Zmusiło go to do pewnych powtórzeń oraz powracania do biografii i twórczości malarzy uprawiających rozmaite gatunki sztuki. Ale umożliwiło za to zupełnie nowe spojrzenie na rozwój malarstwa flamandzkiego tej epoki, a także — chyba przede wszystkim — na jego powiązanie z sytuacją społeczną, na ukazanie kształtowania się, z jednej strony środowisk artystycznych, a z drugiej — społecznego zapotrzebowania na dzieła sztuki, określone ich rodzaje, formowania się w różnych kręgach społecznych określonych gustów i zainteresowań artystycznych, kształtowania się grupy koneserów oraz kolekcjonerów malarstwa (rozwój kolekcjonerstwa dzieł sztuki w swoisty sposób dokumentuje pewien specyficzny gatunek malarstwa flamandzkiego tej epoki, mianowicie obrazy przedstawiające wnętrza domów kolekcjonerów z rozmieszczonymi na ścianach i w innych miejscach obrazami, rzeźbami itp.). Vlieghe omawia więc kolejno malarstwo o tematyce religijnej, przeznaczone dla kościołów i klasztorów, także malarstwo przeznaczone dla prywatnego użytku, malarstwo narracyjne, malarstwo portretowe, malarstwo rodzajowe (w tym sceny z życia dworskiego i sceny batalistyczne), malarstwo krajobrazowe i widoki architektury, martwe natury, zwierzęta i sceny z polowań. Każdy z tych rodzajów odpowiadał na inne społeczne zapotrzebowanie, zaspokajając upodobania innych grup społecznych lub inne ich potrzeby estetyczne.

Bujny rozkwit malarstwa religijnego to rezultat umocnienia się władzy hiszpańskich Habsburgów w Niderlandach Południowych i rekatolicyzacji kraju. Trzeba było zapełnić obrazami o treściach religijnych kościoły, ogołocone z dzieł sztuki przez protestantów, trzeba było zastąpić ocalałe stare obrazy katolickie nowymi, odpowiadającymi wymogom stawianym malarstwu przez Sobór Trydencki i kontrreformację, trzeba było także zaspokoić potrzeby nowo powstających zakonów: jezuitów (sklepienie nowo zbudowanego kościoła Jezuitów w Antwerpii pokryli malowidłami w 1620 r. Rubens i Van Dyck — niestety, zostało ono zniszczone przez pożar w 1718 r.), kapucynów, karmelitów bosych oraz reorganizujących się zakonów starych: augustianów, dominikanów, karmelitów trzewickowych, benedyktynów, cystersów, premonstratensów (s. 4, 13). Trzeba było wreszcie sprostać zapotrzebowaniu wynikającemu z dewocji prywatnej, indywidualnej. Malarstwo to było ściśle kontrolowane przez Kościół, dogmaty wiary katolickiej musiały być precyzyjnie respektowane, niedopuszczalne były wyobrażenia niemoralne oraz sceny apokryficzne, natomiast silnie akcentowano kult Marii i świętych, uprzednio wytypowany przez protestantów. Malarze realizujący zlecenia instytucji kościelnych obowiązkowo musieli korzystać z konsultacji teologów. W tym celu wydawano też dzieła, kodyfikujące ikonografię katolicką, jak „De Picturis et Imaginibus Sacris” (Louvain 1570) czy „Historia SS. Imaginum et Picturarum” (Louvain 1594) autorstwa Johannesa Molanusa (s. 4). Zauważmy, że podobne poradniki dla malarzy ukazywały się wówczas w Hiszpanii (Juan de Ayala, Francisco Pacheco). Nie ukrywajmy — był to rodzaj kościelnej cenzury, a w każdym razie nadzoru narzucanego malarzom. Czy miało to wpływ na treść malarstwa — zapewne tak, czy także na jego poziom artystyczny — nie wiemy, w każdym razie historycy sztuki nie dają nam na to pytanie odpowiedzi.

Malarstwo religijne było bliskie malarstwa narracyjnego, świeckiego, do którego zalicza się także sceny mitologiczne oraz historie starożytne. Niekiedy zresztą mitologia wzmacniała rolę malarstwa religijnego: święci bohaterowie historii chrześcijańskiej byli stylizowani na herosów antycznych. Popularność tego rodzaju malarstwa wiązała się z poziomem wykształcenia ówczesnego społeczeństwa. Trudno sobie bowiem wyobrazić zainteresowanie mitologią i należyty odbiór tej tematyki bez stosownego wykształcenia humanistycznego i wiedzy z zakresu historii.

Vlieghe nie wziął pod uwagę, jako odrębnego, nurtu malarstwa będącego instrumentem propagandy politycznej. Był to wszak gatunek ważny, choć nie przez wszystkich malarzy uprawiany. Vlieghe pisze oczywiście o „cyklu medycejskim” Rubensa, ale nie poświęca mu wiele miejsca i nie eksponuje jego znaczenia dla formowania doktryny absolutyzmu we Francji. A przecież centralnym jego obrazem była „Apoteoza Henryka IV”, monarchy, który zaczął budować podstawy francuskiego absolutyzmu, przedstawionego jako rzymski cesarz, witany na Olimpie przez Jowisza i innych bogów. Takich malarskich cykli, pojedynczych obrazów o podobnej wymowie, portretów królów (zwłaszcza konnych, wyrażających ideę władcy zwycięskiego i dominującego) stworzył Rubens i inni malarze flamandzcy w XVII w. więcej i — moim zdaniem — są podstawy, by traktować je jako odrębny rodzaj sztuki.

Po 1648 r. (traktat kończący wojnę trzydziestoletnią) przed antwerpskimi malarzami otworzyły się nowe perspektywy. Stabilizacja sytuacji politycznej w Europie umożliwiła pozyskiwanie przez nich zleceń z całego kontynentu, głównie z europejskich dworów, niezależnie od panującego tam wyznania. Również gusta miejscowych mecenasów uległy ewolucji w kierunku bardziej wyrafinowanych, opartych na gruntownej wiedzy i czytania

niu, a także bardziej schlebających ambicjom zapatrzonemu w arystokratyczne wzory mieszczaństwa. W 1664 r. powstała Antwerpska Akademia Sztuk, zrzeszająca malarzy i rzeźbiarzy (wzorowana na francuskiej Académie de Peinture et de Sculpture), co bardzo podniosło rangę zawodu malarza i rzeźbiarza-artysty (s. 7, 93).

Malarstwo portretowe rozwijało się w tej epoce bujnie w całej Europie, aczkolwiek było bardzo zróżnicowane zależnie od kraju i środowiska społecznego. Częściowo wiązało się to z tematyką historyczną — portrety miały prezentować przodków, a więc przeszłość, i ich zasługi, Szczególna była rola malarstwa portretowego w obu częściach Niderlandów, gdzie pnący się w górę społecznej hierarchii bogacący się mieszcianie przez portrety chcieli podbudować swój prestiż i umocnić świeżo osiągniętą pozycję społeczną. Malarstwo portretowe uprawiali najwybitniejsi malarze: Rubens, Van Dyck, którzy kazali sobie za to stono płacić, ale też masa malarzy drugorzędnych, często anonimowych.

Szczególным rodzajem portretów były portrety rodzinne, przedstawiające parę małżeńską bądź małżonków w otoczeniu dzieci i krewnych. W odróżnieniu od preferowanych wcześniej portretów rodziny rozszerzonej, w dobie kontrreformacji dominowały portrety rodziny nuklearnej, uważanej za idealny wzór rodziny, za podstawową komórkę społeczną i kamień węgielny chrześcijańskiej moralności, zgodnie z nauczaniem Soboru Trydenckiego (por. gwałtowną promocję kultu Świętej Rodziny, znajdującego wyraz w malarstwie religijnym). Portrety rodzinne, a obok nich malarstwo rodzajowe, nader często przedstawiające sceny z życia rodziny, eksponujące wątek dobrej matki i gospodyni domowej (por. „Prace domowe” Jana Sitierrechtsa), stały się potężnym instrumentem gloryfikacji rodziny i propagowania potrydenckiej ideologii, uważającej rodzinę nuklearną za fundament społeczeństwa (co trwa po dziś dzień, wbrew licznym argumentom życiowym temu zaprzeczającym). Szczególnym zbiegiem okoliczności — czy raczej jako rezultat zachodzących wtedy społecznych przemian — rodzina nuklearna stała się w XVI–XVII w. ideałem rozwijającego się mieszczaństwa-burżuazji (społeczeństwu wiejskiemu — chłopskiemu czy szlacheckiemu i arystokratycznemu — bardziej odpowiadała rodzina rozszerzona). Jej kultywowanie stało się cechą charakterystyczną dla mieszczaństwa niezależnie od orientacji religijnej, a więc nie tylko w południowej — katolickiej, ale i w północnej — protestanckiej części Niderlandów. Jednak w malarstwie katolickich południowych Niderlandów nie było portretów zbiorowych, przedstawiających grupę członków jakiegoś stowarzyszenia lub korporacji, tak popularnych w malarstwie protestanckich północnych Niderlandów (malował je Frans Hals i liczni malarze *minorum gentium*, ale także wielki Rembrandt — portretami zbiorowymi są przecież jego „Lekcja anatomii doktora Tulpa” i „Straż nocna”). Moda na takie portrety grupowe była odzwierciedleniem zachodzących w społeczeństwie procesów, kształtowania się nowych grup społecznych i nowych rodzajów więzi, np. łączących członków jakiejś korporacji lub stowarzyszenia, budowania prestiżu opartego na pozycji zajmowanej w takiej grupie. Interesujące, że nie było tego w malarstwie Wenecji, gdzie przecież ważną rolę pełniły stowarzyszenia, takie jak *scuole grandi*.

Wyrazem zachodzących w społeczeństwie niderlandzkim przemian był również popyt na malarstwo rodzajowe, krajobrazowe, widoki architektury, krajobrazy morskie (być może specjalność Niderlandów, kraju leżącego nad morzem i żyjącego z morza), martwe natury, sceny myśliwskie (w których celowali Rubens, Snyders i Paul de Vos), przeznaczone dla mecenasów z kręgów dworskich — m.in. dworu w Madrycie, arystokratycznych oraz snobującego się na arystokrację bogatego mieszczaństwa — słowem obrazy małego formatu, doskonale nadające się do ozdabiania wnętrz mieszkalnych małej lub średniej skali, w odróżnieniu od bardziej monumentalnych dzieł przeznaczonych do wnętrz kościelnych i pałaców. Malarstwo rodzajowe miało także sens dydaktyczny, przedstawiane w nim sceny miały wyrażać moralne potępienie bądź pochwałę określonych zachowań, co było ważne w epoce formowania się etyki mieszczańskiej. Z kolei malarstwo krajobrazowe wyrażało tęsknotę za naturą mieszkających coraz większych i coraz bardziej od natury oderwanych miast. Mogło też przedstawiać przemijanie czasu, ale raczej jeszcze wedle średniowiecznego pojęcia czasu cyklicznego, opartego na rytmie przyrody, a nie bardziej właściwego dla mieszczaństwa czasu linearnego. Sceny myśliwskie, odpowiednie dla kręgów dworskich i arystokratycznych, wyrażały też tęsknoty mieszczaństwa do osiągnięcia tego wysokiego i upragnionego statusu.

Tak wielkie zapotrzebowanie na różne rodzaje malarstwa powodowało, że malarzy w Niderlandach Południowych było w XVII w. bardzo wielu. Liczba członków Gildii Św. Łukasza w Antwerpii od ostatnich lat XVI w. do ok. 1625 r. powiększyła się czterokrotnie (s. 4). Rzecz jasna, że wśród nich było wielu malarzy niskiego lotu, uprawiających masową produkcję dla masowego odbiorcy. Ale w życiu artystycznym Antwerpii w pierwszej połowie XVII w. dominował Peter Paul Rubens i Anton Van Dyck. Ich współpracownicy, uczniowie i naśladow-

cy stanowili podstawową grupę artystów czynnych w Niderlandach Południowych w Antwerpii i Brukseli oraz mniejszych miastach, zarówno w pierwszej, jak i w drugiej połowie XVII w.

Vlieghe bardzo drobiazgowo omawia twórczość poszczególnych artystów flamandzkich w kolejności chronologicznej i wedle uprawianych przez nich rodzajów malarstwa. Jest to jednak niemal wyłącznie analiza formalna dzieł, a także bardzo szczegółowo przedstawiane filiacje między poszczególnymi malarzami flamandzkimi oraz między nimi a artystami włoskimi (bardzo wielu malarzy flamandzkich odbywało podróże do Włoch, pod silnym wpływem malarstwa włoskiego manieryzmu i baroku byli Rubens i Van Dyck). Brakuje natomiast analizy treści oraz ideologicznej wymowy obrazów. Konstatacja, że malarstwo religijne realizowało wskazania Soboru Trydenckiego — to za mało. O „Czterech wiekach człowieka” pędzla Van Dycka autor napisał tylko, że był to „hold wobec Giorgionowskiego stylu młodego Tycjana [którego Van Dyck był wielbicielem — AW]” (s. 64), oraz zwrócił uwagę na technikę malarską tego dzieła. A przecież było to nie tylko naśladownictwo techniki i tematyki Giorgiona i Tycjana, lecz podjęcie filozoficznego problemu, który postawił niegdyś Giorgione, malując obraz o podobnym tytule („Trzy okresy życia ludzkiego”), refleksja nad sensem istnienia człowieka.

Książka Vlieghego nie jest oczywiście katalogiem malarstwa flamandzkiego XVII w. Ale imponuje nie tylko bogactwem ilustracji (choć jedynie część z nich stanowią reprodukcje barwne), lecz przede wszystkim niezwykłą obfitością odesłań do dzieł poszczególnych malarzy. Autor odnotował obrazy nie tylko znajdujące się w mniej lub bardziej znanych muzeach, ale także w kolekcjach prywatnych, znane z katalogów aukcyjnych albo zgoła zaginione, o których istnieniu wiemy tylko z kopii lub wzmianek. Tym bardziej zaskakuje zupełne pominięcie zbiorów polskich. Polskie kolekcje malarstwa europejskiego, jak wiadomo, nie są zbyt bogate, niemniej posiadają pewną liczbę dzieł malarzy flamandzkich, które są godne uwagi. Są wśród nich zarówno obrazy największych mistrzów: Rubensa (którego wszak cenili nasi królowie z dynastii Wazów), Van Dycka, Jordaensa, jak też mniej sławnych, ale również świetnych: Jana Brueghela st., Davida Teniersa, Adriaena Brouwera, Franckensów, Joosa de Momper, Fransa Snydera i innych². Wprawdzie pominięcie obrazów Flamandów z kolekcji polskich nie zuboża w sposób istotny wiedzy o ich artystycznym *oeuvre*, ale ogranicza poznanie oddziaływania na kulturę artystyczną Europy, w tym Rzeczypospolitej, siedemnastowiecznego malarstwa flamandzkiego. A właśnie to szerokie oddziaływanie na ówczesne społeczeństwo było jego cechą charakterystyczną i stanowiło o wkładzie w europejską kulturę. (Np. przedstawiający męczeństwo św. Sebastiana obraz Gerarda Seghersa stał się pierwowzorem całej serii wizerunków tego świętego w wielu polskich kościołach³). Mniej dziwi, choć także godne jest ubolewania, pominięcie przez Vlieghego prac polskich historyków sztuki o malarstwie flamandzkim — bariera językowa jest tu jakimś wytłumaczeniem.

Rzeźbie poświęcił Vlieghe nieporównanie mniej miejsca niż malarstwu (s. 231–257). Rzeźba uprawiana w XVII w. w Niderlandach Południowych była sztuką jeszcze bardziej religijną i pozostającą na usługach Kościoła katolickiego niż malarstwo. Wiązało się to oczywiście z rekatolizacją kraju i kontrreformacją. Kościoły wymagały nowego wyposażenia, stosownego do kultu i udzielania sakramentów zgodnie z regułami trydenckimi: tabernakulów umieszczonych w głównym ołtarzu, ołtarzy stanowiących scenograficzną oprawę nabożeństw, barierek do udzielania sakramentu Eucharystii i konfesjonałów do sprawowania sakramentu Pokuty (wszystko, by przeciwstawić się zwyczajom protestanckim), ambon do głoszenia Słowa Bożego, a także nagrobków. Wszystko to powodowało wzrost zapotrzebowania na usługi rzeźbiarzy i snyderzy, których liczba rosła (na początku XVII w. w Antwerpii było dziesięciokrotnie mniej rzeźbiarzy niż malarzy, pod koniec stulecia już tylko dwukrotnie mniej, s. 232). Za rozwojem ilościowym nie podążyła jednak artystyczna jakość. O ile w malarstwie

² Cf. M. Piotrowski, *Malarstwo flamandzkie i holenderskie (wystawa w Kamienicy Baryczków)*, II. *Wiek XVII*, „Sztuka i Artysta” t. I, 1924, nr 3, s. 57–61; J. Starzyński, M. Walicki, *Katalog galerii malarstwa obcego*, Warszawa 1938; J. Białoostocki, *Krajobrazy flamandzkie epoki manieryzmu: katalog*, Warszawa 1951; *Galeria malarstwa obcego* [Muzeum Narodowego w Warszawie]: *malarstwo niderlandzkie, niemieckie flamandzkie i holenderskie XV, XVI, XVII wieku*, oprac. J. Białoostocki i in., Warszawa 1954; *Holenderska i flamandzka martwa natura XVII wieku*, oprac. A. Chudzikowski, Warszawa 1954; *Holenderskie i flamandzkie malarstwo rodzajowe XVII wieku*, oprac. J. Michałkova, Warszawa 1955; *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich*, oprac. J. Białoostocki, M. Walicki, Warszawa 1955 (2. wyd. 1958); J. A. Chrościcki, *Rubens w Polsce*, „Rocznik Historii Sztuki” t. XII, 1981, s. 197–206. Polskie wydanie *Słownika malarstwa holenderskiego i flamandzkiego* Roberta Genailla (Warszawa 1975) zawiera liczne reprodukcje obrazów mistrzów flamandzkich, znajdujących się w polskich muzeach.

³ Cf. M. Kornecki, *Gerarda Seghersa „Św. Sebastian” w Polsce. Przyczynek do problemu zapożyczeń, adaptacji i aktualizacji barokowych kompozycji malarskich*, „Roczniki Humanistyczne” t. XXXV, 1987, z. 4, s. 65–88.

było wtedy wielu wybitnych artystów, o tyle w rzeźbie można wymienić nazwisko tylko jednego wyróżniającego się twórcy — François Duquesnoya, z walońskiej rodziny (jego ojciec Hieronimus był autorem jedynej sławnej rzeźby świeckiej, powstałej w tym czasie w Niderlandach Południowych — brukselskiej figurki Manneken-Pis z 1619/1630 r.). Ale François Duquesnoy był czynny głównie w Rzymie, gdzie znano go jako Francesco Fiammingo, przyjaźnił się z Poussinem oraz współpracował i rywalizował z Berninim (w latach trzydziestych uważany był za najświetniejszego, obok Berniniego, rzeźbiarza w Rzymie), był członkiem Akademii św. Łukasza i działaczem flamandzkiej kolonii. Wyrzeźbił tam fascynującej urody posązek Merkurego dla Vincenzo Giustinianiego oraz monumentalnego św. Andrzeja dla bazyliki św. Piotra i św. Zuzannę dla Santa Maria di Loreto. Jego młodszy i mniej utalentowany brat Hieronimus towarzyszył mu w Rzymie, ale powrócił do Flandrii, gdzie przyczynił się do rozwoju rzeźby o cechach klasycystycznych, m.in. wykonał rzeźby dla kościoła św. Guduli w Brukseli. Najważniejszym jego dziełem był nagrobek biskupa Antoniusa Triesta w katedrze św. Bawona w Gandawie; powstał on pod silnym wpływem sztuki późnego baroku rzymskiego, jedna z rzeźb — Matki Boskiej — jest niemal dokładną kopią rzymskiej św. Zuzanny François Duquesnoya, druga — nagiego Chrystusa Zmartwychwstałego — wywodzi się z podobnej rzeźby Michała Anioła z rzymskiego kościoła Santa Maria Sopra Minerva; według Vlieghego, wywarł on bardzo duży wpływ na rzeźbę flamandzką tej epoki. Ale największego rozgłosu nadał Hieronimusowi proces o akt sodomii, dokonany w tej katedrze z uczniami, zakończony śmiercią na stosie w 1654 r. (s. 242–243).

Pod koniec XVII w. mecenat arystokracji i ulegającej modzie na arystokratyczny styl życia klasy średniej przyczynił się do rozwoju rzeźby świeckiej, często o tematyce mitologicznej. Wielu rzeźbiarzy flamandzkich opuściło też Niderlandy Południowe, przyjmując zlecenia zagranicznych patronów (szczególnie Paryż czasów Ludwika XIV, ale także Anglia, Szwecja, Dania, Brandenburgia).

Jeszcze mniej miejsca znalazło się w książce Vlieghego dla architektury (s. 258–279). Budowle, o których tam mowa, to przede wszystkim kościoły, najczęściej jezuitckie, wywodzące się z rzymskiego wzoru II Gesù.

Wiek XVII, któremu poświęcona jest książka Vlieghego, był okresem wspaniałego rozkwitu sztuki flamandzkiej, głównie zresztą malarstwa. Ale sztuka potrzebuje mecenasów. O tym Vlieghe mówi tylko pośrednio. Już wyżej była mowa o tym, że malarstwo flamandzkie XVII w. (ale także rzeźba i architektura) było silnie związane z kontrreformacją, dominowała w nim tematyka religijna, miało zaspokajać potrzeby potrydenckiego Kościoła. Kościół był odbiorcą tych dzieł sztuki. Ale czy płacił za nie z własnych zasobów (które wszak zawsze były znaczne, mimo stale podkreślanego ubóstwa tej instytucji), czy też miał hojnych sponsorów zainteresowanych takimi inwestycjami? Klientami flamandzkich malarzy były też dwory monarsze: madrycki — co zrozumiałe — Niderlandy Południowe były wszak wciąż prowincją hiszpańskiej korony, ale także francuski, angielski, szwedzki, brandenburski, polski — niekoniecznie więc katolickie i nie zawsze przyjazne hiszpańskim Habsburgom. Bariery polityczne i światopoglądowe nie były przeszkodą dla ekspansji sztuki i dla jej komercjalizacji. Odbiorcami dzieł była oczywiście także arystokracja i — tak często wspomnianą przez autora — bogacąca się klasa średnia, naśladowująca styl życia arystokracji. Ale jakie były źródła ich dochodów, pozwalających na luksus nabywania dzieł sztuki? Oczywiście pytać też trzeba o standardy wykształcenia i estetycznej wrażliwości, kierujące uwagę na dzieła sztuki najwyższej klasy. Na pewno u podstaw olśniewającego rozkwitu malarstwa flamandzkiego w XVII w. leżała parowiekowa już tradycja sztuki malarskiej w tym kraju — od późnego średniowiecza, poprzez renesans; bez niej osiągnięcia malarstwa barokowego byłyby nie do pomyślenia. Ale musiały też istnieć odpowiednie podstawy materialne i sprzyjające w XVII w. warunki społeczne i kulturalne. A przecież sytuacja polityczna i gospodarcza Niderlandów Południowych w XVII w. nie była korzystna: toczące się lub zagrażające im wojny, zależność od Hiszpanii, przesunięcie centrum życia ekonomicznego z Antwerpii do Amsterdamu i Londynu, upadek miast, ruralizacja gospodarki.

Czy mamy do czynienia w Niderlandach Południowych w XVII w. ze społeczeństwem luksusowej konsumpcji, której przedmiotem była sztuka? Społeczeństwem, które nie tylko konsumowało obficie dzieła sztuki, ale które je masowo wytwarzało i z tego czerpało korzyści, dla którego była ona podstawą egzystencji? Wiele na to wskazuje. Artyści flamandzcy tworzyli masowo dzieła sztuki, tworzyli je na sprzedaż na rynek wewnętrzny i za granicę. Dochodzili do znacznej zamożności. Nie tylko Rubens i Van Dyck byli bogaci, ale i mniej sławnym malarzom powodziło się nieźle. Z twórczości artystycznej można się było utrzymać we Flandrii w XVII w. znacznie lepiej niż w renesansowej i barokowej Wenecji, Florencji lub Rzymie (Michał Anioł, mimo ogromnej pracowitości i otrzymywania zleceń od potężnych mecenasów, ciągle był w finansowych tarapatkach, ale też tworzył „na rynek”).

Są to tylko refleksje, które nasuwa lektura książki Hansa Vlieghego, oraz wysnuwane z nich hipotezy, wymagające zweryfikowania w dalszych badaniach nad sztuką flamandzką doby baroku. O mecenacie i jego materialnych podstawach wiemy wciąż zbyt mało, a do badań nad nim nie kwapią się ani historycy sztuki, bardziej zainteresowani analizą samych dzieł sztuki, ani historycy, nie zawsze doceniający historyczne znaczenie dóbr kultury.

Andrzej Wyrobisz
Uniwersytet Warszawski
Instytut Historii Sztuki

Census and Identity. The Politics of Race, Ethnicity and Language in National Censuses,
ed. David I. Kertzer, Dominique Aréol, Cambridge University Press 2002, s. XI, 1, 210.

Każdy historyk zajmujący się problematyką XIX i XX w. spotkać się musi prędzej czy później z danymi pochodzącymi ze spisów ludności. Najczęściej traktuje te liczby jako mniej więcej ściśle oddające rzeczywistość, niezastanawiając się nad sposobem ich uzyskania ani nad czynnikami, które mogły wpłynąć na wyniki spisu. Odnosi się to również do danych dotyczących struktury etnicznej i wyznaniowej, aczkolwiek te właśnie dziedziny wywoływały u współczesnych (i wywołują nadal) najwięcej polemik o charakterze politycznym. Bezskrytyczne podejście charakteryzuje również bardzo często (przynajmniej w Polsce) autorów prac geograficznych, a nawet demograficznych, choć zwłaszcza ci ostatni — podobnie jak historycy — powinni zdawać sobie sprawę z tego, że spisy ludności, jak każde inne źródło, wymagają krytycznej oceny. Często nie jest do tego potrzebna znajomość matematyki, natomiast ważna jest orientacja w kontekście historycznym spisów i w zagadnieniach socjologicznych. Z tych właśnie względów uważam, że recenzowana książka, owoc dyskusji w gronie specjalistów, powinna znaleźć się w rękach historyków. Tym bardziej że są w niej godne uwagi porównania międzynarodowe, uwzględniające spisy ludności w Rosji i Niemczech w XIX w. oraz w państwach Europy Środkowej, powstałych po 1918 r.

Książka składa się z siedmiu studiów, dotyczących różnych krajów. Artykuły łączą się zarówno problematyką, jak też porównawczym traktowaniem przedmiotu analizy. Otwiera ją syntetyczne spojrzenie na problematykę tomu pióra Davida I. Kertzera i Dominique Aréol pt. „Spisy ludności, kształtowanie tożsamości oraz walka o wpływy polityczne” („Censuses, identity formation, and the struggle for political power”). Autorzy formułują tezę, która przewija się też w następnych artykułach, że klasyfikacja etniczna lub rasowa, niezbędna dla potrzeb spisu, wynika wprawdzie z konkretnych potrzeb państwa oraz ze współczesnych spisowi koncepcji socjologicznych, demograficznych i antropologicznych, a także ideologii politycznych, lecz ze swej strony kształtuje rzeczywistość. Narzuca bowiem społeczeństwu konkretną klasyfikację grup etnicznych (rasowych), utrwała i zaostrza istniejące podziały (a nieraz je tworzy, czego przykładem są dzieje spisów w Uzbekistanie), pobudza rywalizację na tle etnicznym, wpływa na kształtowanie etnicznych tożsamości. Innymi słowy, spisy ludności nie są jedynie rejestracją istniejącego układu stosunków, lecz mają wpływ, nieraz istotny, na ich kształtowanie. Teza: „spis ludności jest czymś więcej niż prostym odzwierciedleniem rzeczywistości społecznej, raczej odgrywa kluczową rolę w konstruowaniu tej rzeczywistości” (s. 2) jest zapewne zbyt daleko idąca — spis jest bowiem tylko jednym z elementów kształtujących rzeczywistość społeczną — lecz zawiera racjonalne jądro. Sądzę zarazem, że autorzy w tym i następnych artykułach, koncentrując się na problemach współczesnych, nieraz zbyt pobieżnie potraktowali antecedencje spisów, a zwłaszcza cele i metody działania państw, usiłujących narzucić własne koncepcje poddanym (obywatelom), dążąc do uniformizacji języka (i nauczania w szkołach), kultury, obyczaju (absurdalne zakazy dotyczące ludności żydowskiej: bokobrody Habsburgów lub bródki Romanowów były „cywilizowane”, ale brody i pejsy chasydów miały świadczyć o „prymitywizmie”), nieraz także religii. Można się zgodzić z poglądem, że procesy asymilacyjne są zjawiskiem w tym sensie naturalnym, że zachodzą w każdym