

Ornament dawny i nowoczesny w niderlandzkiej teorii sztuki drugiej połowy XVI i pierwszej połowy XVII wieku

*

MICHAŁ KURZEJ

Institut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego

W praktyce badań nad architekturą i sztukami stosowanymi ornament jest przede wszystkim traktowany jako część tzw. kostiumu stylowego dzieła, na równi z jego strukturą, a czasem nawet w opozycji do niej. Zjawisko to szczegółowo przeanalizowała Anne-Marie Sankovitch na przykładzie paryskiego kościoła St-Eustache, dochodząc do wniosku, że w tej dychotomii tylko ornament jest konkretny i dostrzegalny, natomiast czysta konstrukcja pozostaje bytem abstrakcyjnym¹. W przypadku skromnych budowli o prostej strukturze ornament jest czasem jedynym elementem, który można poddać analizie. W architekturze polskiej często jedynie dekoracje sklepień i szczytów, budowli mają ozdobne formy, które mogą być poddane interpretacji. W tym działaniu pojęcie ornamentu – stosunkowo łatwe do zdefiniowania w charakterze ogólnym jak i w wybranych przykładach – spleta się z pojęciem stylu, które samo w sobie – jak zauważył James Elkins – im dłużej jest badane, tym bardziej okazuje się chaotyczne i niemożliwe do analizy². Robert Suckale stwierdził, że analizy dzieł sztuki w kontekście pojęć stylowych muszą zniknąć, albo stać się analizami historycznymi³. W kontekście badań nad historyzmem krytykę pojęcia stylu przedstawił Artur Kwaśniewski, który

¹ A. M. Sankovitch, *Structure/Ornament and the Modern Figuration of Architecture*, „The Art Bulletin”, t. 80: December 1998, nr 4, s. 706.

² J. Elkins, *Style*, [w:] *The Dictionary of Art*, red. J. Turner, t. 29, London 1996, s. 876. Philip Sohm, który wnikliwie przeanalizował użycie tego pojęcia przez nowożytnych autorów włoskich piszących o malarstwie, wykazał że również wtedy nie miało ono ustalonego znaczenia i funkcjonowało przeważnie jako metafora nawiązująca do literatury i retoryki (P. Sohm, *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge 2001.)

³ R. Suckale, *Historia stylu u początku XXI wieku. Problemy i możliwości*, „Quart” 2009, nr 1 (11), s. 64.

bardzo wnikliwie przeanalizował perspektywy badań nad dekoracją architektoniczną jako nośnikami treści, kładąc nacisk na różnorodność znaczeń, które mogły być z nią związane⁴.

Badania nad sztuką XVI i XVII wieku prowadzone są często w oderwaniu od refleksji metodologicznej, niejednokrotnie w ograniczeniu do interpretacji poszczególnych ornamentów i rozwiązań dekoracyjnych jako cech nowego stylu antycznego i dawnego stylu średniowiecznego, nazywanego gotykiem, ewentualnie po- lub postgotykiem czy neogotykiem (Nachgotik, Neugotik). Znakomitym przykładem takich analiz jest książka Michaela Schmidta⁵, a literaturze Polskiej – Piotra Gryglewskiego⁶. Badacze ci zwrócili wprawdzie uwagę, na fakt że warunkiem świadomego podejmowania rozwiązań retrospektywnych jest zdefiniowanie pojęcia „stare” i byli świadomi konieczności interpretacji form stylowych w perspektywie historycznej⁷, ale ich rozważania zupełnie rozminęły się z wypowiedziami, które dla omawianego okresu można by uznać za normatywne, mimo że zostały one już jakiś czas temu wprowadzone do literatury naukowej⁸. Celem niniejszego tekstu jest więc ponowne zwrócenie uwagi na owe wypowiedzi i przeanalizowanie wyrażonego w nich definiowania dawnego i nowego sposobu budowania oraz charakterystycznych dla nich ornamentów.

Dotychczas w architekturze XVI i XVII wieku formy „średniowieczne” czy też „neośredniowieczne” powszechnie uważano więc za przejaw swoistego historyzmu. Działo się tak m. in. dlatego, że za najistotniejsze wypowiedzi na temat dziejów sztuki uznawano pisma włoskie, wskazując na wyrażoną przez Vasariego apologię *maniera moderna* jako antykizującej sztuki włoskiego cinquecenta z najświetniejszą kulminacją w twórczości Michała Anioła⁹.

⁴ A. Kwaśniewski, *Między „retrospektywą” a „progresją”: uwagi o komunikatywnych funkcjach architektury czyli o sensie historyzmu*, „Svorník” 2010, nr 8, s. 23-44. Zob. także: idem, *Translokacja portalu olbińskiego a nowożytny neoromanizm. Uwagi o retrospektywnych tendencjach w architekturze XV i XVI wieku*, [w:] *Śródmiejska katedra. Kościół Marii Magdaleny w dziejach i kulturze Wrocławia*, red. B. Czechowicz, Wrocław 2010, s. 395-427.

⁵ M. Schmidt, *Reverentia und Magnificentia. Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert*, Regensburg 1999.

⁶ P. Gryglewski, *De Sacra Antiquitate. Odwołania do przeszłości w polskiej architekturze sakralnej XVI wieku*, Warszawa 2012.

⁷ M. Schmidt, op. cit., s. 22-31; – P. Gryglewski, op. cit., s. 10, 29.

⁸ Zob. M. Gnehm, *Die „alte und neue manier” in Vredeman de Vries’ Perspektive*, [w:] *Hans Vredeman de Vries und die Folgen. Ergebnisse des in Kooperation mit dem Museum Historische Miasta Gdańska durchgeführten internationalen Symposium am Weserrenaissance – Museum Schloß Brake (30. Januar bis 1. Februar 2004)*, red. H. Borggrefe, V. Lüpkes, Marburg 2005, s. 190-197.

⁹ P. Lee Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New-Haven-London 1995, s. 234-252; – P. Sohm, op. cit., s. 105-108. Wcześniej taka koncepcja dziejów sztuki została wyrażona w liście do papieża Leona X, wzywającym do objęcia ochroną zabytków antycznych w Rzymie, którego autorstwo przypisuje się Rafaelowi (tamże, s. 248). Por. także *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, wybrał i oprac. Jan Białostocki, Warszawa 1985, s. 35-43, 303-372.

Pomijano natomiast książki niderlandzkie, które muszą mieć większe znaczenie dla interpretacji zjawisk zachodzących w sztuce Europy środkowej, chociażby dlatego, że powstały w regionie o bardzo silnej i wciąż żywej tradycji architektury późnośredniowiecznej, w czym był on znacznie bliższy Polsce niż Italia.

Już dawno zauważono, że wśród niderlandzkich teoretyków sztuki szczególnie rolę odegrał Hans Vredeman de Vries, twórca praktycznych zasad posługiwania się sztuką antyczną, które wprawdzie często znacznie odbiegały od starożytnych, ale za to łatwo dawały się zastosować w czasach mu współczesnych. Dzięki rozpowszechnieniu się druku i mistrzowskiemu wykorzystaniu grafiki, twórczość architekta z Leeuwarden wywarła ogromny wpływ na sztukę całej Europy, stając się – jak stwierdził Heiner Borggreffe – jednym z wyznaczników jej tożsamości kulturowej¹⁰. Definiowanie „starej i nowej manieri” w pismach de Vriesa stało się przedmiotem wnikliwego studium Michaela Gnehma, które wykazało że poglądy tego architekta zasadniczo różniły się w tym punkcie od wyrażanych przez teoretyków włoskich¹¹. Spostrzeżenia te warto rozwinąć o analizę ornamentyki i innych rozwiązań formalnych, opartą o ich kwalifikację do jednej z dwóch wyróżnionych manier, ponieważ jej wyniki mogą stanowić klucz do interpretacji poszczególnych dzieł sztuki, powstałych wszędzie tam, gdzie powszechnie odwoływano się do wzorców artystycznych wypracowanych w Niderlandach. W rycinach de Vriesa kryją się często skomplikowane koncepty ikonograficzne, ale doskonale wiadomo, że jego prace traktowano przede wszystkim jako wzorniki ornamentów, czerpiąc z nich gotowe rozwiązania formalne. Można przy tym założyć, że skoro w Polsce powszechnie inspirowano się ornamentami propagowanymi przez de Vriesa, to przejęto również ich skojarzenie z architekturą nową i dawną.

Rozróżnienie sztuki dawnej i nowej pojawia się już w I wydaniu najśłynniejszej książki de Vriesa z 1577 roku i jest zawarte w samym tytule dzieła – „Architactura oder bavng der Antiquen auss dem Vitruvius”¹² – który wyraźnie wskazuje, że jego autor za sztukę dawną uważał antyk rzymski. Nie należy się więc dziwić, że ukazana na k. 21. budowla z maswerkową

¹⁰ H. Borggreffe, *Hans Vredeman de Vries – der industrialisierte Vitruv*, [w:] *Hans Vredeman de Vries und die Folgen...* op. cit., s. 9-12. Podsumowanie wcześniejszych badań nad twórczością de Vriesa przedstawił Thomas da Costa Kaufmann, *Vredeman de Vries: State of Study and Suggestions for Research*, ibidem, s. 28-36. Christopher Heuer zaliczył traktaty de Vriesa do najbardziej wpływowych jakie kiedykolwiek opublikowano i omówił funkcjonowanie ówczesnego rynku drukarskiego. Badacz ten poświęcił również obszerny fragment roli ornamentów w twórczości tego architekta. (C. P. Heuer, *The City Rehearsed: Object, architecture, and print in the worlds of Hans Vredeman de Vries*, Abingdon-on-Thames–New York 2009, s. 2, 31-39, 99-123).

¹¹ M. Gnehm, op. cit.

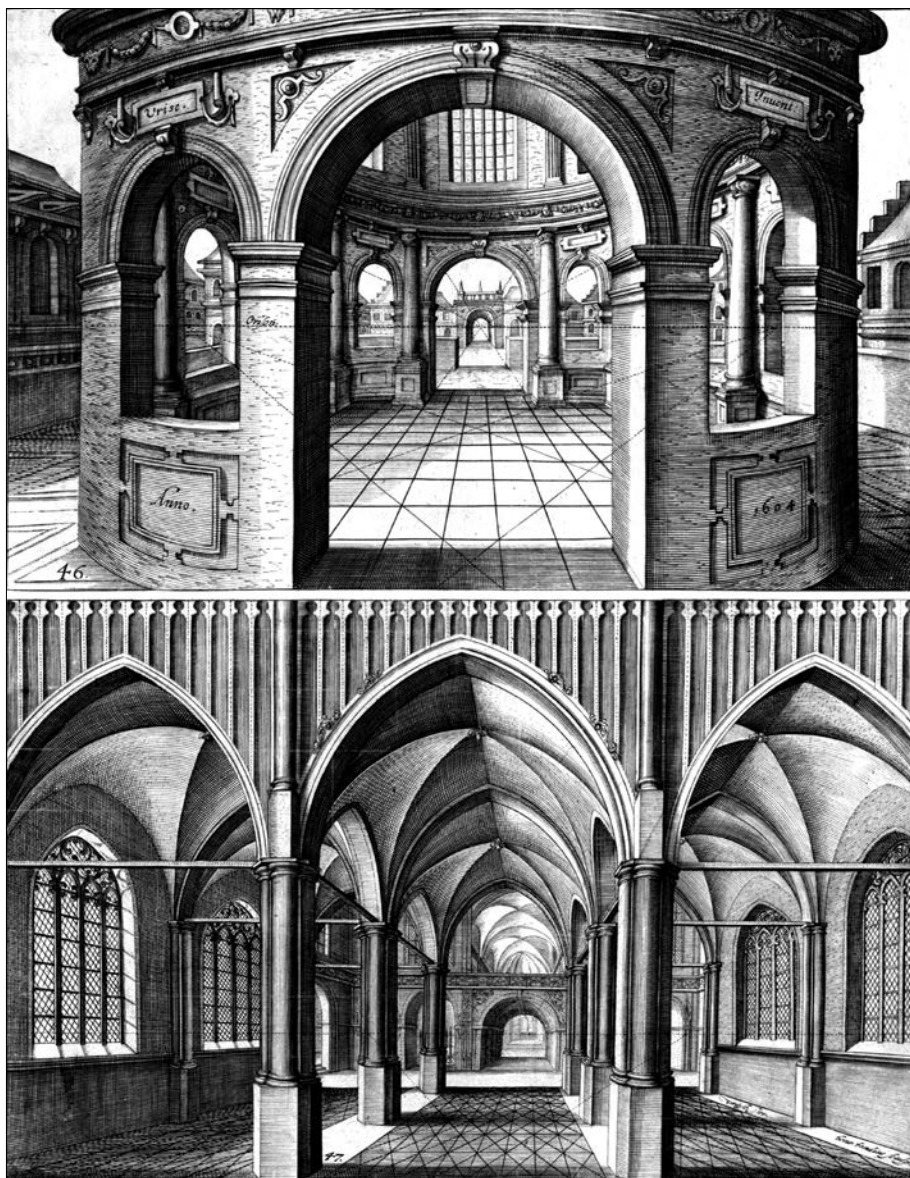
¹² H. Vredeman de Vries, *Architectura oder bavng der Antiquen auss dem Vitruuius...*, Antverpiæ 1577; – P.S. Zimmermann, *Die Architectura von Hans Vredeman de Vries*, München-Berlin 2002.

dekoracją okien to kościół nowoczesny, a monumentalna oprawa wejścia złożona z elementów porządkowych i ozdobiona ornamentem okuciowym – to dostawiony do niego portal starożytny¹³. Autor tłumaczy też, że takie zestawienia zdarzają się w jego rodzinnych Niderlandach, wskazując na przykład kościoła Saint-Jacques-le-Mineur w Liège, którego antykizujący portal jest niewiele późniejszy od tradycyjnej bazylikowej bryły¹⁴. Przeciwwstawienie architektury dawnej i współczesnej stało się jednak ważnym tematem dopiero w późnych pracach architekta – „Perspektywie” z 1604 roku i drugiej wersji „Architektury”, przygotowanej wraz z synem i opublikowanej w 1606 roku. Prace te nie cieszyły się większym zainteresowaniem, ponieważ zawarte w nich ryciny często były negatywnie oceniane przez badaczy. Ich wpływ na sztukę początku XVII wieku był jednak bardzo znaczny i obie były wielokrotnie wznawiane po łacinie, francusku, niemiecku i niderlandzku. Porównanie architektury dawnej i nowej zostało zresztą zaznaczone w obu tytułach: w perspektywie przedstawiono „quaedam tam antiqua quam nova aedificia”, a architektura to „Antiquische Edifitien, wie dann auch ettliche Modernsche Gebewden”¹⁵. W pierwszej z tych książek złożone kompozycje architektoniczne służą za przykład zastosowania perspektywy wykreślnej. Kilka z nich zestawiono w pary, pokazujące najważniejsze typy budowli – pałac, świątynię i plac miejski – wzniesione według dawnego oraz nowego sposobu budowania i ozdobione właściwymi dla nich ornamentami. W pierwszej z nich ukazano „antiquum palatium cum suis ornamentis”, do których należą architrawy, fryzy i gzymsy „ornati ut decet” czyli kojarzonym przez autora z antykiem ornamentem okuciowym, a także kolumny, które „habent basin inferius, et superius suas coronas”. Jego odpowiednikiem jest „palatium novum” (w wersji francuskiej „un Palais, selon la maniere nouvelle et moderne”) z kolumnami na wielobocznych bębnach, które podtrzymują ostrołukowe sklepienia krzyżowo-żebrowe („une voute croisée, sur des arcs, fornix innitens arcubus”). Elewacja pałacu ozdobiona jest laskowaniem i fryzem arkadkowym, a balustrada ma prześwity w kształcie czworoliścia. Na kolejnej rycinie (il. 1) ukazano „aedificium rotundi templi, antiqua forma constructum, cum suis ornamentis”, na które składa się artykulacja porządkowa, fryz z girlandami i bukranionami oraz okuciowe kartusze. W przeciwieństwie do niej „templum nova forma constructum” składa się z halowego korpusu – „cum tribus columnis ab utroque latere”,

¹³ M. Gnehm, op. cit., s. 190.

¹⁴ Zasadnicza część kościoła powstała do 1538 roku, portal ukończono w 1558 roku. Zob. R. Forgeur, *L'église Saint-Jacques a Liège*, „Feuillets archéologiques de la Société royale Le Vieux Liège”, 1997, nr 2, s. 5.

¹⁵ M. Gnehm, op. cit., s. 190-191. Wcześniejsi badacze skupiali się na wartościach artystycznych rycin, często zestawiając je z pracami dwudziestowiecznych surrealistów (zob. C. P. Heuer, op. cit., s. 6, 51, 169-180).



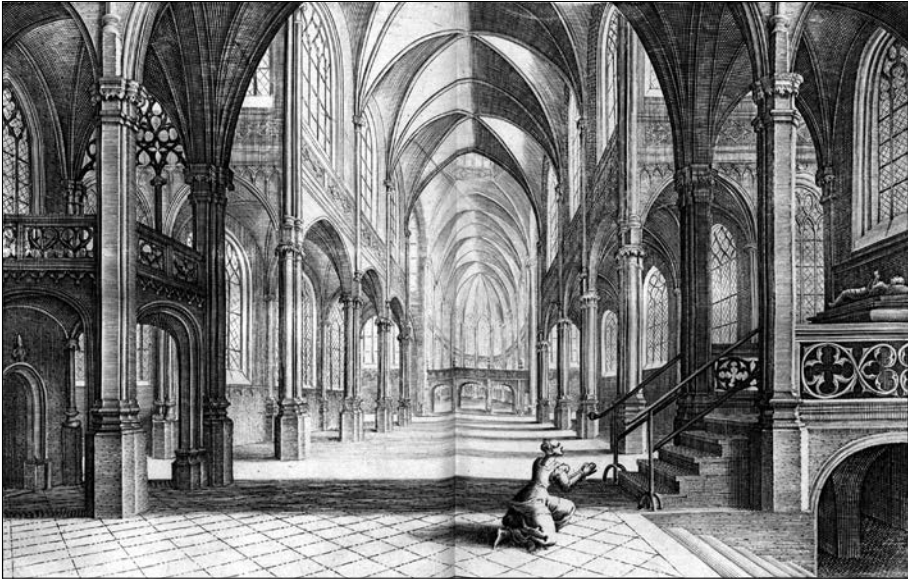
1. Świątynia dawna (u góry) i nowoczesna (na dole), ryt. H. Hondius
wg rys. H. Vredemana de Vriesa

transeptu i wielobocznie zamkniętego prezbiterium. Krzyżowo-żebrowe sklepienia wsparte są na wiązkowych filarach. Elewację zdobi laskowanie, na archiwoltach zaznaczono żabki, a w oknach maswerki. Chór oddziela przegroda, którą zdobią ostrołukowe nisze zwieńczone pinaklami. Weduty



2. Plac dawny (u góry) i nowoczesny (na dole), ryt. H. Hondius
wg rys. H. Vredemana de Vriesa

miejskie znalazły się w drugiej części traktatu (il. 2). Plac nowoczesny otaczają budynki o wiązkowych kolumnach i krzyżowo-żebrowych sklepieniach zwracając uwagę bogatą dekoracją, złożoną z maswerków, arkadowań, pinakli i rozet, podczas gdy przy dawnym stoją fasady z klasyczną artykulacją,



3. Wnętrze nowoczesnego kościoła, ryt. H. Hondius wg rys. H. Vredemana de Vriesa

ozdobione boniowaniem lub otoczone kolumnadą w superpozycji. Te zestawienia sugerują, że de Vries traktował oba sposoby budowania jako wtórne w stosunku do funkcji budynku, a zależne jedynie od upodobań fundatora czy architekta.

W „Architekturze” nie ma objaśnień do poszczególnych rycin, a uwagi o historii tej sztuki zawarte w krótkim wstępie, odnoszą się wyłącznie do starożytności. Dlatego zamieszczone na końcu książki ryciny z kompozycjami architektonicznymi zachęcają czytelnika do ich samodzielnej interpretacji. Pięć z nich łączy poszczególne porządki antyczne ze zmysłami (np. kompozytowy to dotyk), co przypomina wcześniejsze próby nadania formom architektonicznym znaczenia symbolicznego. Już w 1577 roku (a więc współcześnie z I wydaniem „Architektury”) Hans Vredeman wydał cykl rycin zatytułowany „Theatrum vitae humanae”, w którym skojarzył antyczne porządki ze okresami życia ludzkiego. Zamknięcie tej serii stanowi ruina – potraktowana jako porządek ostateczny, którym jest śmierć¹⁶. W ostatniej ilustracji jego najpóźniejszego traktatu (il. 3) również obecny jest wątek śmierci. Ukazuje ona wnętrze świątyni nowoczesnej, która jest transeptową bazyliką o wielobocznie zamkniętym prezbiterium, krzyżowo-żebrowych sklepieniach wspartych na wiązkowych filarach i oknach zdobionych maswerkami. Po prawej stronie kościoła widoczna jest krypta, a nad nią nagrobek z leżącą figurą zmarłego,

¹⁶ M. Gnehm, op. cit., s. 191; – C. P. Heuer, op. cit., s. 127-129.



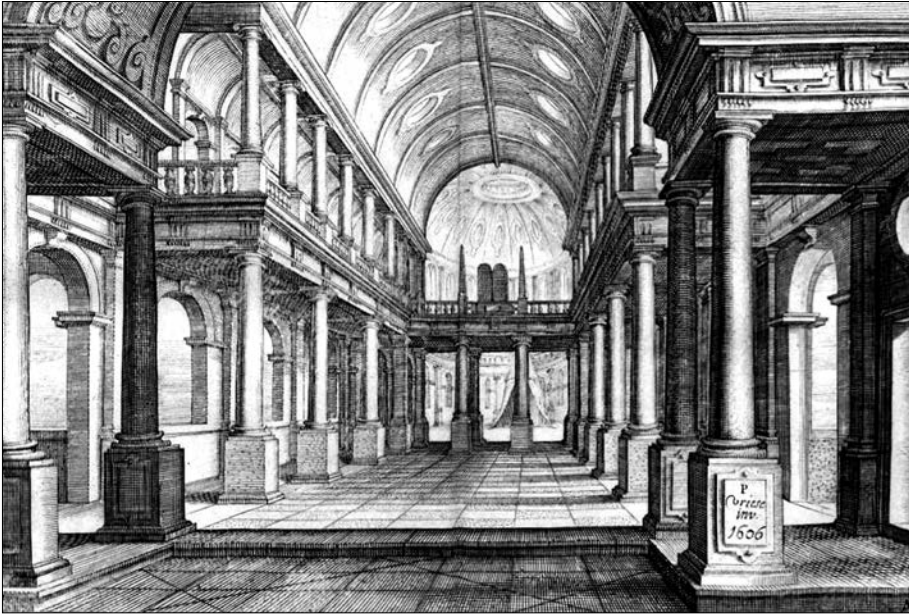
4. Wnętrze nowoczesnego kościoła, ryt. H. Hondius wg rys. H. Vredemana de Vriesa

przed którym klęczy kobieta – przypuszczalnie modląca się za jego duszę. Czyżby była to sugestia, że porządek nowoczesny odnosi się do rzeczywistości duchowej, a więc niepoznawalnej konwencjonalnymi zmysłami? Wtedy byłby to pierwszy ślad postrzegania form późnośredniowiecznych jako najwłaściwszych do wznoszenia świątyń, stojącego u początku uznania gotyku za styl kościelny. Ukazana na rycinie scena jest też czytelną afirmacją katolickiej eschatologii, a zarazem sugestią że architekt nie opuścił Antwerpii z przyczyn religijnych – co sugerowano z starszej literaturze¹⁷.

Tematyki konfesyjnej można się też dopatrzeć w przedostatniej rycinie „Architektury”¹⁸ (il. 4) Ukazuje ona bazylikowe, ozdobione charakterystycznymi ornamentami wnętrze nowoczesnego kościoła z którego dwóch kapła-

¹⁷ Wyznanie Hansa Vredemana de Vriesa było przedmiotem spekulacji wielu badaczy. Dawniej uważano, że był on kalwinistą, ponieważ opuścił Antwerpię wkrótce po jej zajęciu przez wojska hiszpańskie i udał się do krajów protestanckich. Przed wyjazdem architekt został jednak odnotowany w spisie mieszkańców jako katolik i wynagrodzony za przechowanie ołtarza zdemontowanego podczas działań ikonoklastów. (C. P. Heuer, op. cit., s. 7, 140-144, badacz ten wyraził przypuszczenie, że de Vries należał do sekty familistów). Thomas da Costa Kaufmann stwierdził, że nic nie wiadomo o wyznaniu de Vriesa i jego sympatiach politycznych (T. da Costa Kaufmann, op. cit., s. 33).

¹⁸ Zauważył to Gnehm, ale jego interpretacja poszła w innym kierunku i została oparta o mało przekonującą identyfikację bezskrzydłego dziecka jako amora (M. Gnehm, op. cit., s. 196).



5. Wnętrze świątyni dawnej, ryt. H. Hondius wg rys. H. Vredemana de Vriesa

nów w infulach wygania mężczyzn niosących księgi – zapewne protestanckich kaznodziei. Całej scenie przypatruje się Chrystus ukryty za filarem. Pozostawiając na boku pytanie, po której stronie tego konfliktu opowiadał się autor ryciny, trzeba przyznać że ukazana przez niego scena dobrze oddaje klimat napięć panujący w jego czasach. Opisana ilustracja ma w książce swój odpowiednik w postaci niepodpisanej budowli (il. 5), będącej emporową bazyliką z kolumnami tokańskimi i jońskimi w superpozycji. Jest to najpewniej przykład świątyni dawnej, a konkretnie – Świątynia Jerozolimska – na co wskazują wyeksponowane na przegrodzie Tablice Przykazań i widoczny za nią Namiot Przybytku. Podobnie – czyli jako bazyliki kolumnowe z węższym sanktuarium – Vries często ukazywał świątynie dawne, przedstawiając tak zarówno miejsce obrzędów żydowskich, jak i pogańskich. Wracając zaś do ornamentów charakteryzujących architekturę współczesną w ostatnim wydaniu traktatu, trzeba jeszcze wskazać na widok miejskiego placu z kościołem, loggią, fontanną i wieżowym budynkiem ratusza. Budowle te są ozdobione maswerkami, pinaklami, fryzami arkadkowymi i krenelazem. Budynek po lewej ma wieloboczny wykusz, po prawej widnieje figura pod wieżyczkowym baldachimem, a zwieńczenie wieży kościelnej dźwigają łuki oporowe. Maswerkowe płyciny, pinaklowe szczyty i kolumny z guzami są też elementami dekoracji nowoczesnego wnętrza przedstawionego na ryc. 28.

Przykład de Vriesa pokazuje, że w szesnastowiecznej Europie wykształciły się dwa alternatywne systemy periodyzacji dziejów sztuki. Pierwszy z nich, wyrażony przez pisarzy środkowowłoskich¹⁹, został ukształtowany negatywnym stosunkiem do sztuki poklasycyzacyjnej, który przełożył się na ocenę dorobku artystycznego średniowiecza i budowaną w opozycji do niego aprecjacje nowej sztuki odrodzonego antyku. Drugi, typowy dla krajów zaalpejskich, nie miał wyraźnego charakteru wartościującego, a przede wszystkim chronologiczny i zamiast podziału na trzy epoki wprowadzał dychotomię, określającą antyk jako sztukę dawną, a formy charakterystyczne dla późnego średniowiecza, które wciąż zresztą często stosowano – jako nową. Jest on widoczny już u Philiberta de l'Orme'a, który w traktacie z 1567 roku formy francuskiej architektury średniowiecznej określał jako nowoczesne, w przeciwieństwie do wcześniejszej stylistyki antycznej²⁰. Takie postrzeganie architektury nowoczesnej znalazło później najpełniejszy wyraz w dziele Cornelisa Danckertsa i Salomona de Bray „Architectura Moderna ofte Bouwinghe van onsen tyt” z 1631 roku²¹, które już w samym tytule (Architektura nowoczesna, czyli budowle naszych czasów) wyraźnie odwołuje się do pierwszego traktatu de Vriesa. Gloryfikuje ona bardzo silnie osadzoną w tradycji lokalnej twórczość Hendricka de Keysera i jego współpracownika Cornelisa Danckertsa de Rij, (stryja jednego z autorów), którzy włączali antyczne elementy porządkowe do struktur o genezie późnośredniowiecznej – co jest charakterystyczne zwłaszcza w architekturze kościelnej. Jeden z autorów

¹⁹ Zob. przyp. 9.

²⁰ P. de l'Orme, *Le premier tome de l'architecture*, Paris 1567, k. 107 r; – zob. P. Poitè, *Philibert de l'Orme. Figures de la Pensée constructive*, Marseille 1996, s. 19; – J.-M. Pérouse de Montclos, *Philibert De l'Orme Architecte du Roi (1514-1570)*, Paris 2000, s. 120. W polskiej literaturze na wzmiankę tę zwrócił uwagę A. Kwaśniewski, *Retrospektywne tendencje architektury ziem królestwa czeskiego w dobie renesansu (1500-1650). Uwagi o sensie ideowym konwencji stylowych*, [w:] *Slezsko země Koruny České. Historie a kultura 1300-1740*, red. H. Dáňová, J. Klípa, L. Stolárová, Praha 2008, s. 639-650.

²¹ S. de Bray, *Architectura moderna ofte bouwinghe van onsen tyt*, red. E. Taverne, Soest 1971; – K. Ottenheim, P. Rosenberg, N. Smit, *Hendrick de Keyser „Architectura Moderna” Moderne bouwkunst in Amsterdam 1600-1625*, Amsterdam 2008. Na frontysepisie książki umieszczono jedynie nazwisko wydawcy – Cornelisa Dankertsa van Seevenhoven, ale znaczną część tekstu napisał Salomon de Bray. Ponieważ nie wszystkie rozdziały są podpisane, w opracowaniach różnie określano autorstwo książki – wg Taverne'a jedynym autorem był de Bray, natomiast Ottenheim zasadniczą część tekstu wiązał z Dankertsem (por. E. Taverne, *Salomon De Bray's „Architectura Moderna”: Biography and Manifesto*, [w:] *S. de Bray*, op. cit., s. 1; – K. Ottenheim, *Tradycja a inwencja w ornamencie architektonicznym około roku 1600*, [w:] *Niderlandzcy artyści w Gdańsku w czasach Hansa Vredemana de Vriesa*, Gdańsk 2006, s. 45-50). „Architectura Moderna” zawiera też odmienną od witruwiańskiej koncepcję pochodzenia architektury, która została tam określona nie jako dzieło człowieka, ale jako wynik boskiej inspiracji. Koncepcja ta ma źródło w traktacie de l'Orme'a, który przedstawił teorię Boskich proporcji, bazującą na wymiarach świątyni Jerozolimskiej i Arki Noego. Konstrukcje te, stanowiły jego zdaniem najdoskonalszy pierwowzór architektury, ponieważ ich powstanie zostało zainspirowane przez architekta całego świata. (C. Fritsch-Hammes, *„Architectura Moderna” (1631) and the Formation of „Modern” Dutch Identity*, [w:] *Hans Vredeman de Vries and die Folgen...* op. cit., s. 199-207).

(prawdopodobnie Danckerts) chwalił architektów za projektowanie zgodne z narodowym charakterem, zwyczajem i tradycją, stosowne do prostoty tamtejszej doktryny chrześcijańskiej i skromności rodaków²². Co ciekawe, to chronologiczne rozróżnienie sztuki starej i nowej przetrwało negatywne skojarzenie drugiej z nich z gotykiem, które jako jeden z pierwszych sformułował Rubens w krótkiej przedmowie do albumu prezentującego budowlę Genui²³. Dlatego jezuicki architekt Étienne Martellange określił w 1630 roku kończoną przez siebie katedrę w Orleanie jako wzniesioną „à la Moderne et d'ordre gothique”²⁴.

Sposób definiowania sztuki dawnej i nowej wyraźnie zmienia się dopiero około połowy XVII wieku. Świadczy o tym wydana w 1650 roku książka Rolanda Fréarta de Chambray, w której tytułowa „Parallèle de l'architecture antique avec la moderne” jest porównaniem zastosowania form porządkowych w traktatach dziesięciu autorów, tworzących głównie w XVI wieku m. in. Palladia, Serlia, Vignolę, Catanea i de l'Orma. Autor krytykuje „mascarons, de vilains cartouches, et de semblables grotesques ridicule et impertinentes, dont l'Architecture moderne est toute infectée”²⁵, ale form późnośredniowiecznych zdaje się nie zauważać. W drugiej połowie XVII wieku pojawia się koncepcja włączenia tych form w system klasyczny jako szóstego porządku, stworzona przez Joachima von Sandrarta²⁶, a jednoznaczne skojarzenie gotyku z przeszłością można zauważyć w środkowej Europie dopiero na początku XVIII wieku²⁷.

Wydaje się bardzo prawdopodobne, że również w Rzeczypospolitej od końca XVI wieku lokalną tradycję budowlaną często postrzegano nie tyle jako wyraz „świętej dawności”, ale jako immanentny składnik architektury nowoczesnej, a formy o genezie antycznej przeszczepiane z Italii jawiły się nie tylko jako archaizm, ale też jako obcy eksperyment, który mimo głębokiej fascynacji starożytnością, w budownictwie kościelnym długo uznawano

²² E. Taverne, op. cit., s. 1; – K. Ottenheim, op. cit., s. 47.

²³ P. P. Rubens, *Palazzi di Genova*, Antverpiae 1622. Malarz zauważył, że w jego ojczyźnie stopniowo odchodzi się od „maniera d'Architettura, che si chiama Barbara o Gothica”, a w jej miejsce niektóre światłe umysły wprowadzają „la vera simmetria di quella, conforme le regole de gli antichi”, czego przykładem są kościoły jezuitów w Brukseli i Antwerpii. Rubens chwalił więc również samego siebie, gdyż był jednym ze współtwórców tej ostatniej budowli. Zob. J. R. Martin, *The Ceiling Paintings for the Jesuit Church in Antwerp*, Brussels 1968, s. 25-28. Warto zaznaczyć, że jej wnętrze z dwiema kondygnacjami kolumnad dźwigających beczkowe sklepienie jest wyraźnie zależne od rycin de Vriesa ukazujących świątynie dawne.

²⁴ Zob. M. Gnehm, op. cit., s. 191.

²⁵ R. Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, Paris 1650, s. 3.

²⁶ Zob. M. Gnehm, op. cit., s. 191.

²⁷ Zob. P. Krasny, *Po starém způsobu vel opere gotico. O roli středníevěcných zakonůw w podtržymování středníevěcné tradicej architektónicnéj w Europie Srodkovéj*, [w:] *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. W. Bałus, W. Walanus, M. Walczak, t. 1, Kraków 2007, s. 294-295.

za niestosowny. Na tym tle można dostrzec niezwykłą fantazję Jana Zamoy-skiego, który jako jedyny odważył się odwołać do antyku, wznosząc okazałą świątynię w stylu dawnym, też zresztą wykazującą zbieżność z rycinami ni-derlandzkim²⁸. W świetle powyższych ustaleń, należy podkreślić, że inter-pretowanie przykładów użycia form charakterystycznych dla średniowiecza w sztuce około 1600 jako świadomych nawiązań do przeszłości, przy braku wyraźnych wskazań źródłowych jest po prostu nieporozumieniem. Wobec pluralizmu rozwiązań stylowych wyraźnie widocznego zarówno w praktyce jak i teorii architektonicznej przynajmniej od XVI wieku, trzeba też stwier-dzić, że pojmowanie stylu jako syntezy ideałów epoki wyabstrahowanej z dzieł jest czystym anachronizmem.

Źródła ilustracji: 1, 2 - wg rys. H. Vredemana de Vriesa (il. w *Perspective id est...*, Lugduni 1604); 3, 4, 5 - wg rys. H. Vredemana de Vriesa (il. w *Architectura*, 1606).

Ancient and Modern Ornament in Dutch Art Theory in the Second Half of the 16th and the First Half of the 17th Century

*

Research into the art of the 16th and 17th centuries is often conducted without sufficient methodological reflection, and frequently limited to interpretations of particular elements and decorative solutions as features of the new antiquity style and the old mediaeval style, called Gothic, or sometimes post-Gothic (Nachgothik or Neugothik). To date, the “mediaeval” or “neo-mediaeval” forms in the architecture of the 16th and 17th centuries were commonly regarded as a sign of a peculiar historicism. This was partly because Italian writings were considered the most important statements on the history of art, while the Dutch books, which are necessarily of higher importance for the interpretation of phenomena occurring in mid-European art, were ignored. It was noticed long ago that Hans Vredeman de Vries played a particular role amongst Dutch art theoreticians. We can assume – considering that the ornaments he advocated found a popular following within Poland – that also the association of these ornaments with old and new architecture was adopted. The distinction between old and new art appears already in the first edition of the most

212 ²⁸ Zob. M. Kurzej, *Collegiate church in Zamość in the Context of European architecture*, [w:] *Studienreihe der Polnischen Historischen Mission*, t. 2, Toruń 2015 (w druku).

famous book by de Vries, published in 1577, and it is contained in the very title of the work – which clearly indicated that the author defined old (ancient) art as Roman antiquity. Juxtaposition of old and new architecture, however, did not become a significant subject until the architect's later works: the *Perspective* of 1604 and the second version of *Architecture* of 1606. In the first of the two, complex architectural compositions serve as an example of applying descriptive geometry. Some of them were presented in pairs, exemplifying major types of structures – a palace, a temple, and a town square – raised according to the old and new manner of construction, and decorated with ornaments pertaining to each. The last illustration of the latest treaty shows the interior of a modern temple. On the right-hand side of the church, we see a crypt, and above it, a tomb with the figure of the dead, a woman kneeling in front of it – probably praying for the soul of the deceased. Could this be a suggestion, perhaps, that the modern order refers to spiritual reality, and therefore, unrecognisable with conventional senses? Then this would be the first instance of perceiving late-mediaeval forms as the most proper for the construction of temples, which informed the beginning of designating Gothic as the church style. The scene depicted in the drawing is also a clear affirmation of Catholic eschatology, all the while suggesting that the architect did not leave Antwerp for religious reasons. Confessional theme can also be found within the penultimate drawing in the book of *Architecture*. It shows an interior of a modern church, with two priests in mitres chasing away men who bear books – most likely Protestant preachers. The whole scene is observed by Christ, hidden behind a pillar. The example of de Vries demonstrates that in 16th-century Europe, two alternative systems developed for the periodization of art history. The first, expressed by mid-Italian writers, was moulded by negative attitudes towards post-classical art, which translated into evaluation of artistic heritage of the Middle Ages and – built in opposition thereto – the appreciation of the new art of reborn antiquity. The other, typical for the countries across the Alps, was not evaluative in character, but mostly chronological, and instead of the division into three periods, it introduced the dichotomy, which defined antiquity as old art, and the forms, which were characteristic for late Middle Ages and still often used, as new. This can be seen already in the work of Philibert de l'Orme and his treaty of 1567, where he described the forms of French mediaeval architecture as modern, in contrast with earlier antique stylistics. Such view of modern architecture later found its fullest expression in the work by Cornelis Dankerts and Salomon de Bray *Architectura Moderna ofte Bouwinghe van onsen tyt* of 1631. Interestingly, this chronological distinction between the old and the new art survived negative associations of the latter with Gothic (still absent from de Vries's work), which emerged and consolidated under the influence of Italian writings. This is why, in 1630, Jesuit architect Étienne Martellange described the cathedral he was finishing to build in Orleans as constructed *à la Moderne et d'ordre gothique*. Clear change in the manner of defining old and new art does not occur until approximately mid-17th century. In the light of the above, we should stress that interpreting examples of the use of

forms typical to the Middle Ages in the art around 1600 as conscious references to the past, without clear foundation in the sources, is nothing more than a misunderstanding. In the face of the diversity of stylistic solutions, clearly visible in both architectural practice and theory at least since the 16th century, it should also be stated that the concept of style as a synthesis of the given epoch's ideas, abstracted from the work, is purely anachronistic.