

Geografia niderlandyzmu polskiego (XV–XVII w.)

*

TADEUSZ CHRZANOWSKI

Nie jest pewne (choć wysoce prawdopodobne), czy to Fenicjanie wynaleźli pieniądze, niewątpliwie jest natomiast to, że pieniądz — wiążąc się bezpośrednio z wymianą handlową — wspomagał sztukę w jej rozprzestrzenianiu się w świecie, gdyż wyroby ozdobne i kosztowne odgrywały w tym zakresie rolę bardzo ważną. W ten sposób rozwijać się zaczynała geografia sztuki, ustalająca rozmieszczenie centrów twórczych (czy wytwórczych) i szlaki rozprzestrzeniania się dzieł czy inspiracji¹. Wyróżnia się trzy zasadnicze sposoby owych transmisji: eksport bezpośredni — osobowy, a więc migracje artystów poszukujących zamówień i kariery², eksport bezpośredni rzeczowy — a więc wędrówki dzieł sztuki produkowanych na eksport³ i wreszcie eksport pośredni poprzez rozprzestrzenianie mód, idei, teorii, a przede wszystkim wzorców⁴.

Osobne zagadnienie to tworzenie się i powstawanie centrów artystycznych, a więc niejednokrotnie także eksportowych. Występują tu sprzężenia rozmaitych czynników: materialnego (występowanie odpowiednich tworzyw: kruszców, marmurów, szkła, wełny), społecznego (rozwój urbanizacji zawsze

¹ F. Braudel *Kultura materialna, gospodarka i kapitalizm, XV–XVIII wiek*. T. I–III. Warszawa 1992; przykładem pracy ukazującej terytorialne rozprzestrzenianie się dzieł sztuki to np. W. Paatz *Verflechtung in der Kunst der Spätgotik zwischen 1360 und 1530*, Heidelberg 1967.

² Znów przykładowo chciałbym wymienić dwie polskie prace dotyczące migracji artystycznych z pogranicza włosko-szwajcarskiego: S. Kozakiewicz *Początek działalności Komasków, Tessińczyków i Gryzończyków w Polsce. Okres renesansu (1520–1580)*, „Biuletyn Historii Sztuki” XXI; 1959, s. 3–29; — M. Karpowicz *Artisti ticinesi in Polonia nel’600*, Bellinzona 1983. Dla interesującego nas zagadnienia brak syntetycznego opracowania, np. gdy chodzi o Gdańsk, można wspomnieć studium J. Baszanowskiego *Statistics of Religious Denomination and Ethnic Problems in Gdańsk in XVII–XVIII Centuries*, „Studia Maritima” VII; 1988, s. 49–71.

³ Znów tylko przykładowo cytuję: J. Roosval *Retables d’origine néerlandaise dans les pays nordique*, „Revue Belge d’Archéologie” III; 1933; — H. Eichler *Flandrische gravierte Metallplatten des XIV Jahrhunderts*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen” LIV; 1933, s. 189–240; warto też wspomnieć o pracy ukazującej odwrotny kierunek handlu: A. Tesdorf *Gewinnung, Verarbeitung und Handel des Bernsteins in Preussen von Ordenszeit bis zur Gegenwart*, Jena 1887.

⁴ Ogromne zainteresowanie źródłami graficznymi przyniosło w polskiej historii sztuki liczne rozprawy szczegółowe. Jako przykład bardziej syntetycznej obserwacji wpływu teorii i wzorników na sztukę przyniosły dwie podstawowe prace J. Kowalczyka: *Sebastiano Serlio a sztuka polska. O roli włoskich traktatów architektonicznych w dobie nowożytnej*, Wrocław i in. 1973 oraz *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” XXXVII; 1975, cz. I, nr 2, s. 162–178 i cz. II nr 4, s. 335–150.

sprzyjającej stymulująco na powstawanie artystycznych środowisk), ekonomicznego i odbiorczego (tu przede wszystkim mecenat i komercjalizacja produkcji). Niemniej nigdy nie da się do końca i drogą najczęściej zideologizowanych metod wyjaśnić w pełni dlaczego w jakimś określonym czasie i miejscu wystąpił urodzaj na twórców, a niejednokrotnie geniuszów. Napisałem powyżej, że elementem pobudzającym rozwój sztuki były silne urbanizacje, czego przykładem najklasycyjszym to miasta-republiki włoskie. Ale materiału ludzkiego, więc właśnie wielkich twórców, czy nawet geniuszy, dostarczała prowincja, czasem małe miasteczka, czasem także wsie. Co nam dziś mówią takie nazwy geograficzne jak Colle di Vespignano, Jàtiba czy Horb? ⁵ Tymczasem nazwy innych prowincjonalnych miejscowości zrobiły karierę, dzięki temu, że weszły w skład nazwiska artysty, jak Vinci, Caravaggio czy młyn w Rijn pod Delftami, a u nas Urzędów.

Niewątpliwie Niderlandy z rozmaitych przyczyn stały się ogromnym zbiornikiem potencji artystycznych, gdy równocześnie ich urbano-handlowa struktura społeczna predysponowała do artystycznej ekspansji. Bardzo istotną rolę odgrywały czynniki polityczne: najpierw związki z Burgundią, następnie z cesarstwem, udział w Hanzie, własny wkład w rozwój handlu transkontynentalnego: to wszystko były czynniki stymulujące rozwój środowisk lokalnych ⁶. W 2 poł. XVI w. zaczęła się długotrwała wojna, w której spod władzy Habsburgów wyzwoliły się Prowincje Północne (Holandia). Pomijając fakt, jak bardzo miała się odtąd różnić sztuka północnych i południowych Niderlandów, uderzy nas okresowe zahamowanie i kurczenie się rynków wewnętrznych, co spowodowało liczną emigrację artystów, szukających dla siebie nowych miejsc pracy. Mieszkańcy Niderlandów, już siłą rzeczy ich nadmorskiego statusu, byli zawołanymi wędrowcami i na długo przed wybuchem niepokojów religijnych wędrowki do Italii stały się niejako obowiązkowym elementem wykształcenia, zwłaszcza malarzy i rzeźbiarzy ⁷, ale dopiero podczas zmagañ wojennych i jeszcze długo po ich zakończeniu „lata wędrowek” przeobraziły się w emigrację.

Tylko, że wszystko to można „obiektywnie” wyjaśnić; niewyjaśnialne w gruncie rzeczy pozostaje to, że na stosunkowo niewielkim, choć gęsto zaludnionym obszarze, mogła się rozwinąć sztuka tak odrębna od tego, co się działo w innych krajach Europy, tak bardzo własna, że przyznawać to musieli nawet Włosi, z natury rzeczy raczej szowinistycznie nastawieni do nie-italskich artystów ⁸.

⁵ Gwoli przypomnienia: Colle di Vespignano — miejsce urodzenia Fra Angelico, Jàtiba koło Walencji — Giuseppe Ribery, zaś odkrycie przez ks. prof. B. Przybyszewskiego, że Wit Stwosz pochodził ze szwabskiej miejsciny Horb rozstrzygnęło długoletni spór o to, czy rzeźbiarz był Krakowianinem czy Norymberczykkiem.

⁶ H. van der Wee *The Growth of the Antwerp Market and the European Economy (14th–16th Centuries)*, I–II, Antwerp 1963; — H. Samsonowicz *Les liens culturels entre les bourgeois du littoral baltique dans le bas Moyen Age*, „Studia maritima” I: 1981, s. 10 nn.

⁷ A. Bertolotti *Artisti belgi ed olandesi a Roma nel secoli XVI e XVIII*, Firenze 1880.

⁸ O pełnym podziwu stosunku Vasariego do van Eycków pisałem we *Wstępie* (s. 8), warto jednak podkreślić, że artystami niderlandzkimi zainteresowano się w Italii znacznie wcześniej: o Janie van Eyck i Rogierze van der Weyden pisał

Początków relacji pomiędzy Polską a obszarami Niderlandów, ściślej zaś: ziemią nadmozańską szukać można jeszcze w dobie romanizmu i u źródeł owych kontaktów natrafiamy przede wszystkim na ekspansję kościelną, zarówno w dziedzinie monastycznej, jak i kleru świeckiego. Wystarczy przypomnieć dwóch braci, którzy w dziejach naszej sztuki odegrali rolę zupełnie wyjątkową: Aleksandra i Waltera (Wauthier) z Malonne⁹. Wiadomo, że byli oni promotorami wielu inicjatyw architektonicznych i artystycznych, nie ma natomiast pewności kim byli wykonawcy tych dzieł¹⁰. Ponadto pojawia się pytanie o zasadniczym znaczeniu: czy mówiąc „sztuka nadmozańska” możemy stawiać znak równania pomiędzy działalnością południowych czyli wallońskich obszarów dzisiejszej Belgii a sztuką niderlandzką w pełnym tego słowa znaczeniu? Nie chodzi tu zresztą o francuskojęzyczną ludność tych obszarów, ale powiązania kulturowe (i kościelne) z centrami północno-wschodniej (Laon) i środkowej Francji (Ils-de-France, Burgundia)¹¹. Tylko że sztuka niderlandzka (czy raczej to, co my dziś pod tym terminem rozumiemy) wykształcić się miała później, w apogeum stylu międzynarodowego, a na tę sytuację nie bez wpływu był właśnie mecenas książąt burgundzkich (Claus Sluter, Bracia Limbourg)¹². A więc u narodzin sztuki niderlandzkiej stał jeszcze mecenas feudalny, by później krok po kroku ustępować mecenasowi mieszczaństwa, czy powiedzmy wyraźniej: pierwszej wielkiej finansjery formującej się burżuazji.

Najpierwszą i najwytrwalszą „stacją przekąźnikową” impulsów niderlandzkich na obszary obecnej Polski upatrywać należy w Gdańsku, a także innych ważnych miastach pruskich (Elbląg, Toruń, Braniewo), ale owo formowanie się sztuki niderlandzkiej jako odrębnego artystycznie zjawiska przypada właśnie na ten okres stylowy, w którym uniwersalizacja stylistyczna uzyskuje wyjątkowo wysoki stopień. Styl międzynarodowy wywiera wpływ nawet na tak zawsze odrębne od reszty Europy Włochy¹³, zaś w północnej

już w 1456 Bartolomeo Fazio, O. Morisani *Gli artisti nel „De viris” di Bartolomeo Fazio*, „Archivio Storico per le Provincie Napoletane” LXXIII: 1955, s. 107 n.

⁹ Spośród bardzo licznej literatury poświęconej tej problematyce chciałbym przywołać świetną rozprawę M. Gębarowicza *Mogilno — Płock — Czerwińsk. Studia nad organizacją kościoła na Mazowszu w XI i XII w.*, [w:] *Prace historyczne w 30-lecie działalności profesorskiej Stanisława Zakrzewskiego*, Lwów 1934, s. 113–175. Tenże opracował hasło *Aleksander* (1156) w *Polskim Słowniku Biograficznym* t. I, s. v.

¹⁰ Przykładem niejasności, są odmienne poglądy na pochodzenie Riquina (francuskie? północnowłoskie?), jednego z dwu twórców drzwi brązowych dla Płocka (obecnie w Nowogrodzie Wielkim). Stan badań został omówiony w: *Sztuka polska przedromańska i romańska od schyłku XIII wieku*, pod red. M. Walickiego, t. II, Warszawa 1971, s. 744, a podobnie ma się rzecz z inną fundacją biskupa Aleksandra: opactwem w Czerwińsku, gdzie rzeźbę portalową przypisywano różnym kręgom artystycznym, ostatecznie zaś chyba szale na rzecz Lombardii przeważała T. Mroczko *Czerwiński uczeń Wilgelma*, „Biuletyn Historii Sztuki” XXXIII: 1971, nr 3, s. 215–226.

¹¹ Głównym promotorem podkreślenia związków sztuki polskiej z nadmozańską w epoce romańskiej był M. Morelowski, który swe rozliczne wystąpienia podsumował w książce: *Związki artystyczne i kulturalne między Polską a krajami położonymi między Mozą a Sekwaną od XI do XIV wieku*, Wrocław 1963. Spośród licznych zwłaszcza w okresie powojennym publikacji na temat sztuki mozańskiej zacytujemy: *L'Art mosan. Recueil de travaux publiés par P. Francastel*, Paris 1953.

¹² O. Cartellieri *Am Hofe der Herzöge von Burgund. Kulturhistorische Bilder*, Basel 1926; A. Germain *Les Néerlandais en Bourgogne*, Bruxelles 1909.

¹³ L. Castelfranchi *Vegas International Gothic Art in Italy*, trans. by B.D. Phillips, Leipzig 1966. Problematykę tę w odniesieniu do Niderlandów i ich związków ze sztuką europejską omawia E. Panořky *Early Netherlandish Painting — its Origins and Character*, t. I, New York — Hagerstown — London 1971, s. 51–74.

Europie mamy tak bardzo szczątkowo zachowany materiał porównawczy, że wątpliwości piętrzą się od samego początku. Właściwie nikt nie dał jeszcze wyraźnej odpowiedzi, czy Państwo Zakonne w Prusach miało rozległe stosunki artystyczno-handlowe z Niderlandami, chociaż można bez wątplenia wskazać na niektóre dzieła, być może powiązane z tym obszarem¹⁴. Ale dwa najważniejsze wczesne dzieła malarstwa tablicowego z tego obszaru: poliptyk grudziądzki i ołtarzyk relikwiarzowy św. Doroty z Kwidzyna zostały od dawna powiązane z malarstwem czeskim, a konkretniej: z Mistrzem Trzebońskim¹⁵. I chociaż datowanie poliptyku grudziądzkiego na ok. 1390 r. i jego wiązanie z Mistrzem Trzebońskim jest aktualne do chwili obecnej¹⁶, powstaje pytanie, czy rzeczywiście były to tylko i wyłącznie wpływy czeskie, skoro w Górnej Nadrenii i Niderlandach spośród nielicznie zachowanych zabytków tej epoki można wymienić również takie, których stylistyka jest zbliżona do dzieła pomorskiego¹⁷.

To dopiero w momencie przełomu pomiędzy „stylem Pięknych Madonn” a „stylem łamanym” daje się dostrzec wyraźniejsze zainspirowanie konkretnymi dziełami i artystami, na co wskazał Jerzy Gadomski omawiając dalekie echa sztuki Rogera Campin w *Oplakiwaniu Chrystusa z Chomranic* (il. 1)¹⁸. W 2 poł. XV w. wyostrza się wyraźnie wpływ wielkich mistrzów malarstwa niderlandzkiego na twórców działających w Polsce¹⁹. Ciekawe jest jednak to, że owe wpływy, jak o tym świadczy konstatacja dotycząca obrazu z Chomranic, pojawiają się niejako równoległe na terenie Małopolski i zwróciła na to uwagę jeszcze przed wojną Karola Gutmanówna w odrębnym studium²⁰.

¹⁴ Eichler op. cit.; — Z. Kruszelnicki *XIV-wieczna płyta nagrobna małżonków von Soest w Toruniu*, „Studia Pomorskie” I: 1957, s. 103–151; — K. Wróblewska *Gotycka płyta nagrobna Kunona von Liebensteina w Nowym Mieście nad Drwęcą*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” z. 3: 1961, s. 324–347.

¹⁵ O wpływach czeskich w związku z poliptykiem grudziądzkim wspominał już C. Steinbrecht *Flügelaltar aus der ehemaligen Schlosskapelle zu Graudenz, zur Zeit in der Marienburger St. Lorenzkapelle*, [w:] *Nachrichten der Königlichen Schlossbauverwaltung zu Marienburg Westpr. über die Tätigkeit in den Baujahren 1912 bis 1916*, Danzig 1916; konkretnie na wpływ Mistra z Trzeboni wskazał J. Neuwirth *Die Beziehungen des Graudener Altarwerkes der Marienburg zur Altböhmischen Malerei*, [w:] *Mitteilungen des Vereins für Geschichte des Deutschen in Böhmen*, LVI, Prag 1918, s. 81–113.

¹⁶ Podtrzymują tę atrybucję i datowanie T. Dobrzeński *Malarstwo tablicowe. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1972, s. 87–100 oraz M. Otto-Michałowska *Gotyckie malarstwo tablicowe w Polsce*, Warszawa 1972, poz. 2.

¹⁷ Wątpliwości przedstawił K.H. Clasen *Der Graudener Altar der Marienburg*, „Magdeburg Jahrbuch für Kunstgeschichte” XIII: 1944, s. 111–128, m.in. zwracając uwagę na szczątkowość zachowania malarstwa tablicowego w Prusach i na Pomorzu oraz na niepewność datowania dzieła Mistra z Trzeboni. Należałoby przypomnieć, że w gruncie rzeczy elementy budowania obrazów, formułowania płytkiej przestrzeni i umownego krajobrazu, kanon postaci i cechy fizjognomiczne pojawiają się w dość zbliżonym ujęciu np. w obrazach Melchiora Broederlama (po 1390), Mistra z Geldrii (ok. 1400–1410) czy Mistra z Liège (ok. 1400): zob. Panořsky, op. cit., il. 104–5, 108–9 i 135. Oczywiście nie sugeruję bezpośrednich związków pomiędzy poliptykiem grudziądzkim, wykonanym zapewne przez lokalnego mistrza a sztuką flamandzką, zwracam jedynie uwagę na owe uniwersalistyczne elementy „stylu międzynarodowego”. A podobnie ma się rzecz w okresie „stylu Pięknych Madonn”, czego świadectwem jest warmińskie epitafium kanonika Boeschowa (M. Otto *Obraz epitafijny kanonika Bartłomieja Boeschowa*, „Rocznik Olsztyński” I: 1965, s. 53–72), dla którego odległymi analogiami są tonda Jean Malouela (jednego z braci Limbourg), *Trójca Święta z Matką Boską i św. Janem z Luwru* i Mistra Koronacji NPMarii w Berlinie (Panořsky op. cit. il. 101–102).

¹⁸ J. Gadomski *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420–1470*, Warszawa 1981, s. 104 nn.

¹⁹ Na relacje niderlandzkie i północnoniemieckie wielokrotnie zwraca uwagę A.S. Labuda *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2 poł. XV w.*, Warszawa 1979.

²⁰ K. Gutmanówna *Wpływy niderlandzkie na średniowieczne malarstwo cechowe w środowisku krakowskim*, Kraków 1933; recenzja: M. Walićki *W kwestii flamizmu w malarstwie cechowym krakowskim XV i XVI w.*, „Przegląd Historii Sztuki” III: 1932–1933, s. 14–20.



1. Fragment obrazu *Oplakiwanie Chrystusa* z Chomranic. Tarnów, Muzeum Diecezjalne (głową niewiasty w kwefie J. Gadomski zestawia z wyobrażeniami niewiast Roberta Campin)

I znów pozbawione dotychczas odpowiedzi pytanie: czy wpływy te docierały do Krakowa *via* Gdańsk (sytuację taką ułatwiała znacznie inkorporacja Prus Królewskich do Polski), czy też inną drogą oraz czy wynikały z importu artystów, dzieł czy już może wówczas z rozprzestrzenianiem grafiki ulotnej²¹. Wyrazistym przykładem niderlandyzmu w Krakowie jest niewątpliwie wawelski ołtarz Matki Boskiej Bolesnej²², a na Śląsku działalność Mistrza ołtarza św. Barbary²³.

W tym samym czasie zaczyna się jednak uchwytny proces rozwijania importu dzieł sztuki z Flandrii. Co prawda dzieje *Sądu Ostatecznego* Memlinga — tyleż malownicze i burzliwe, co nietypowe — nie są przykładem rozpoczęcia ciągłego procesu²⁴, ale jest nim pojawienie się na naszym

²¹ A.M. Olszewski *Pierwowzory graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej*, Wrocław i in. 1975. Oczywiście to cenne dzieło, poszerzające znacznie wcześniejsze ustalenia Walickiego, obejmuje niemal wyłącznie grafikę niemiecką. Ale w czasokresie, który obejmuje ta praca, grafika niderlandzka stawiała dopiero pierwsze (choć już wspaniałe — Łukasz z Leydy) kroki.

²² M. Otto-Michałowska *Problem proveniencji ołtarza Matki Boskiej Bolesnej w katedrze na Wawelu*, „Biuletyn Historii Sztuki” XXXVI: 1974, nr 4, s. 373–386.

²³ M. Otto *Zagadnienie wrocławskiego polityku św. Barbary*, „Biuletyn Historii Sztuki” XVII: 1955, nr 4, s. 426–449; — A. Fedorowicz *Obraz Madonny w komnacie. Z zagadnień malarstwa śląskiego II połowy XV wieku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” III: 1965, s. 95–101.

²⁴ J. Białostocki „*Sąd Ostateczny*” Hansa Memlinga. *Spostrzeżenia i analizy w oparciu o badania technologiczne*, „Rocznik Historii Sztuki VIII: 1970, s. 7–46 (tamże obfita literatura przedmiotu).

gruncie tzw. tryptyków antwepskich, dzieł produkowanych (nie tylko zresztą w Antwerpii) w celach eksportowych, a także poszczególnych obrazów tablicowych²⁵. Tryptyki, niezwykle ozdobne i w swej drobiazgowości tłumnych scen figuralnych niejednokrotnie „szopkowe”, wykazywały biegłość rzemiosła przy nader ograniczonej tendencji nowatorskiej (il. 2). Przejawiało się to również w malowanych skrzydłach, gdzie do rzadkości należał udział któregoś z wybitnych twórców tej epoki przełomu średnio-wieczna i nowożytności. Takim wyjątkiem potwierdzającym regułę mogą być malowidła Joosa van Cleve na skrzydłach jednego z owych „antwepskich” tryptyków²⁶.

Drugą odmianą rozprzestrzenienia niderlandyzmu: poprzez migrację artystów można ukazać i na podstawie dokumentów archiwalnych, przynoszących już od schyłku XV w. liczne nazwiska artystów niderlandzkiego pochodzenia osiadających w naszym kraju, ale także na wyjątkowym wprost przykładzie: twórczości Wita Stworza. Dostrzeżono to już dawno, gdy chodzi o wpływ na kształtowanie się sztuki mistrza Wita w związku z praktyką u wybitnego artysty-wędrownika Mikołaja Gerhaerta z Lejdy²⁷, ale stosunkowo niedawno dostrzeżono wpływ także Rogiera van der Weyden²⁸, choć nierozwiązane zostaje pytanie: czy nasz mistrz znał te dzieła z autopsji (pobyt w Niderlandach?) czy tylko pośrednio (poszczególne dzieła, grafika). Tu zresztą pojawia się problem ponownej fali uniwersalizacji stylowej, bowiem dalsze echa niderlandyzującego baroku gotyckiego można też dostrzec u Hansa Brandta i innych twórców z obszaru Prus Królewskich (ale także Książęcych).

Zjawisko wpływów niderlandzkich w sztuce Wita Stwosza wskazuje na niejednorodność dróg, którymi niderlandyzm przenikał do innych krajów, w tym właśnie do Polski. Wiąże się to z rozpowszechnieniem grafiki, która ok. 1500 r. skutecznie wyparła dotychczasowe szkicowniki artystów i stała się pierwszorzędną pomocą w działalności artysty, zwłaszcza cechowego²⁹. Początkowo dominuje w polskich środowiskach niemiecka grafika Dürera, Cranacha St. i małych mistrzów norymberskich, ale prymat wkrótce

²⁵ R. Szmydki *Retables anversoises en Pologne. Contribution à l'étude des rapports artistiques entre les anciens Pays-Bas Méridionaux et la région de Gdańsk au début du XVIe siècle*, Brussel 1986; — M. Schuster-Gawłowska *Znaki cechowe na odwrociach flamandzkich obrazów na drewnie. Propozycje systematyki i dokumentacji*, [w:] *Studia i Materiały Wydziału Konserwacji Dziel Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, t. II, Kraków 1992.

²⁶ J. Białostocki *Gdańskie dzieło Joosa van Cleve. Z dziejów artystycznych stosunków Gdańska z Niderlandami*, „Studia Pomorskie” I: 1957, s. 170–226; — tenże *Les Musées de Pologne (Gdańsk — Kraków — Warszawa)*, [w:] *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XVIe siècle*, Bruxelles 1966, s. 120 n.

²⁷ L. Fischel *Nikolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik*, München 1944. Na wpływ tego twórcy na Stwosza zwracano wielokrotnie uwagę, a pierwszym był M. Lossnitzer *Veit Stoss, die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben*, Leipzig 1912, s. 27 nn.; — obszernie związki te w naszej literaturze omówił S. Dettloff *Wit Stwosz*, t. I, Wrocław 1961, s. 179 nn. i w wielu innych miejscach swej monografii.

²⁸ Zauważone już dawniej wpływy przede wszystkim Rogiera van der Weyden podkreślił ostatnio: P. Skubiszewski: *Der Stil des Veit Stoss*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” XLI: 1978, s. 112 n. Ale nadal pozostaje nie wyjaśniona sprawa: czy Mistrz Wit odwiedził Flandrię, czy też sztukę tego obszaru znał bezpośrednio?

²⁹ A.J.J. Delen *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les Provinces Belges des origines jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, zwłaszcza cz. I i II, Paris 1934 i 1935.



2. Dwie kwatery z tryptyku w zbiorach katedry w Kamieniu Pomorskim — import niderlandzki lub lokalne naśladownictwo

obejmuje grafika niderlandzka, co wiąże się — podobnie jak w przypadku „tryptyków antwerpskich” — z manufakturyzacją produkcji, czego doskonałymi przykładami są nieomal wytwórnie graficzne braci Gallée, Wierixów czy oficyny brukselskiej «Au Quattre Vents»³⁰. I merkantylny (ale także jakościowy) triumf owej produkcji potwierdzenie znajduje nie tylko w dziełach artystów wzorujących się na rycinach, ale także w pierwszych kolekcjach graficznych, gdzie dominuje kunszt mistrzów rylca z Niderlandów³¹.

Natomiast w zakresie architektury w okresie schyłku średniowiecza i początkowo nowożytności niderlandyzm zakorzenia się mocno w kręgu półwyspu Bałtyku³² i niemal niewyczuwalny jest poza tym obszarem.

³⁰ W gruncie rzeczy brak opracowania owego zagadnienia. Główny wysiłek skierowany jest na inwentaryzację zasobów graficznych, czego monumentalnym świadectwem jest kilkadziesiąt tomów licząca już seria: F.W.H. Hollstein *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*, Amsterdam od 1949 r. Przykładem doskonale opracowanej monografii działalności całej rodziny grafików to: M. Mauquoy-Hendrickx *Les estampes des Wierix, I*, Bruxelles 1978.

³¹ T. Chrzanowski *Uwagi o intelektualistach-kolekcjonerze w Polsce na przełomie renesansu i baroku, [w:] Mecenas — kolekcjoner — odbiorca*. Warszawa 1984, s. 135 nn.

³² Nadal ważną rolę odgrywa pierwsza nowoczesna monografia kultury tego miasta: G. Cuny *Danzigs Kunst und Kultur*

Gdański ratusz Głównego Miasta i dwór św. Jerzego, a także ratusz toruński, nie mówiąc o rozwoju kamienicy mieszczańskiej, to świadectwa oczywiste³³. Ów gdański niderlandyzm dostrzeżono już dawno: pierwszy w zakresie szerokim ukazał go w swym do dziś bezcennym opracowaniu Cuny, a przed kilku laty ogólną perspektywę zagadnienia dał w zwięzłym artykule Lech Krzyżanowski³⁴.

Jedną z cech podstawowych niderlandyzmu w jego różnorodnej postaci w owym okresie to zjawisko przeskakowania jakby ponad renesansem: ten pojawiał się epizodycznie, choć triumfalnie, a pojawiając się będzie już zawierał elementy tego, co stało się istotą rozwoju sztuki tego północnego obszaru Europy: specyficzną, bo własną redakcją manieryzmu, zwanego później północnym³⁵. W przypadku niderlandyzmu w Polsce będziemy mieli do czynienia z charakterystycznym zwrotem w artystycznej orientacji dworu królewskiego. Zygmunt Stary wyraźnie jeszcze orientował się — zwłaszcza w architekturze i rzeźbie na Włochy, zwłaszcza na Toskanię, ale już następca — choć syn italskiej księżniczki — największe swe artystyczne zamówienie skierował właśnie do Flandrii, tam nabywając arrasy wawelskie³⁶. I już w tym fascynującym zespole, generalnie renesansowym, dostrzec przecież można zapowiedzi manieryzmu.

W gruncie rzeczy bowiem to wszystko, co pojawić się miało w naszym kraju po połowie XVI w. i aż po połowę następnego stulecia, określić można albo jako manieryzm i jeśli północny, to z przemożnym udziałem czynnika niderlandzkiego, albo jako lokalny derywat, ale posługujący się — wedle swej miary: „nieba i zwyczaju polskiego” — alfabetem ornamentalnym też niderlandyzującym³⁷.

Popularyzacja przez Hedickego twórczości Cornelisa Florisa wpłynęła, jeszcze w okresie przedwojennym, na urobienie pojęcia „stylu Florisowskiego”³⁸. Dziś wiemy, że Floris nie był ani najpierwszym, ani najbardziej znaczącym dla rozprzestrzenienia motywów niderlandzkich, ale z pewnością poprzez swą obfitą i różnorodną twórczość oddziałał w szerokim zakresie: z jednej strony poprzez dzieła przeznaczone dla odległych miejscowości (np. dla Królewca), następnie przez serie graficzne (il. 3), które rozprzestrzeniły i motywy (np. motyw „jeńców” w taśmowych strukturach, albo zestawienie

im 16. und 17. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1910; Najnowszą syntezą jest: J. Kowalski, R. Massalski i J. Stankiewicz *Rozwój urbanistyczny i architektoniczny Gdańska*, [w:] *Gdańsk jego dzieje i kultura*, Warszawa 1969, s. 129–166.

³³ J. Habela *Renesansowa kamienica gdańska*, [w:] *V Sesja Naukowa Politechniki Gdańskiej — Sekcja Architektury*, Gdańsk 1955.

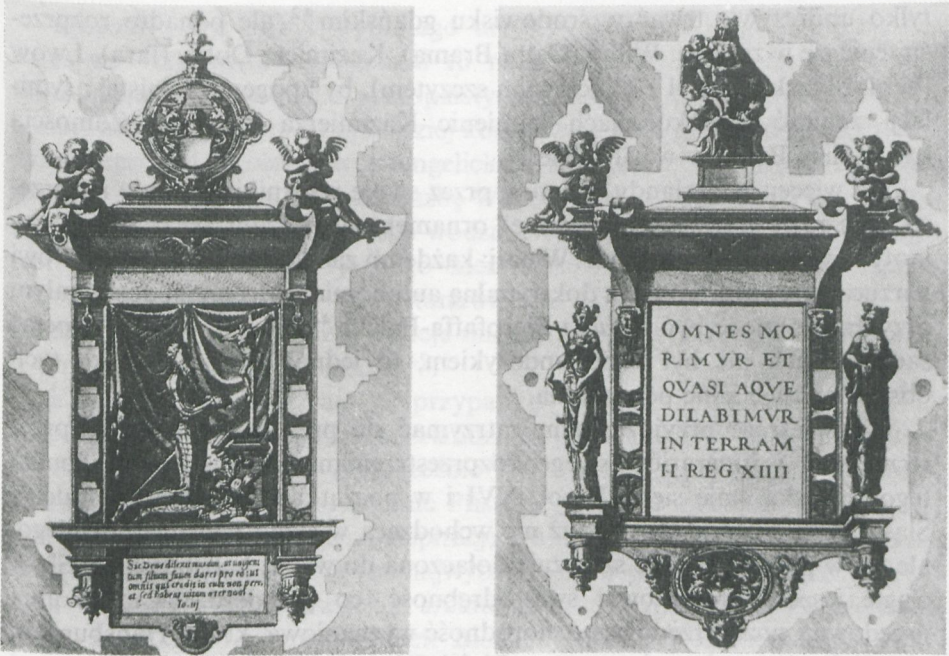
³⁴ L. Krzyżanowski *Niderlandyzm w Gdańsku*, [w:] *Sztuka Półwyspu Bałtyku, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, listopad 1976*, Warszawa 1978, s. 167–274.

³⁵ E. Forssman *Säule und Ornament. Studien zum Problems des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stockholm 1956; — J. Białostocki *Dwa typy międzynarodowego manieryzmu: włoski i północny*, [w:] tenże *Pięć wieków myśli o sztuce*, wyd. 2, Warszawa 1976, s. 212–219.

³⁶ J. Szablowski *De oorsprong en de geschiedenis van de verzameling. De koninklijke opdrachtgever*, [w:] *De Vlaamse wandtepijten van de Wavelburcht te Krakau*, Antwerpen 1972, s. 19–71.

³⁷ J. Białostocki *Pojęcie manieryzmu i sztuka polska*, [w:] tenże *Pięć wieków myśli o sztuce*, wyd. 1, Warszawa 1959.

³⁸ R. Hedicke *Cornelis Floris und die Florisdekoration*, Berlin 1913; — J. Eckhardtówna *Grupa nagrobków barokowych w stylu Florisa na Pomorzu i w Wielkopolsce*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” II: 1933–34, nr 1, s. 62–67.



3. Cornelis Floris, dwa z serii projektów nagrobków i epitafiów

tonda z obeliskiem) i modele (zwłaszcza w zakresie plastyki nagrobnej), popularne szczególnie na Śląsku³⁹. Należałoby też przestudiować związki z tym bardzo licznym warsztatem tych artystów, którzy przybywali i osiedlali się w Gdańsku i innych miastach.

Jednakże bodaj jeszcze większy wpływ na „udomowienie” manieryzmu miał Vredeman de Vries, bardziej od Florisa czy Bosa doktrynalny, bardziej w swym abstrakcyjnym kształtowaniu struktury ornamentu okuciowo-jubilerskiego wyrastający ze średniowiecznej gleby północnej⁴⁰. Czerwona Sala w gdańskim Ratuszu Miasta Głównego będzie niewątpliwie jeszcze długo kopalnią dla interpretacji⁴¹, ale choć pierwotny zamiar de Vriesa został tu przekształcony w duchu zwiększonej ornamentalizacji i alegoryzacji, to jednak on stał się twórcą pewnej koncepcji zdobniczej, która miała nie

³⁹ Wielokrotnie na elementy florisowskie zwracałem uwagę w: T. Chrzanowski *Rzeźba lat 1560–1650 na Śląsku Opolskim*, Warszawa 1974, np. omawiając twórczość Kramera (s. 46 n.) lub Mistrza Fundacji Sitscha (s. 62, il. 69 i 70). Zob. też: J. Skuratowicz *Początki nurtu niderlandzkiego w rzeźbie 2 połowy XVI w. na Śląsku*, [w:] *Sztuka około roku 1600, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki zorganizowanej przy współpracy Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie, Lublin, listopad 1972*, Warszawa 1974, s. 293–313; — J. Harasimowicz *Mors janua vitae. Śląskie epitafia i nagrobki wieku reformacji*, Wrocław 1992, rozdział: *Epitafia i nagrobki proveniencji niderlandzkiej (około 1650–około 1610)*, s. 81–89.

⁴⁰ Forssman op. cit. s. 119 i nn. — E. Iwanoyko *Gdański okres Hansa Vredemana de Vries*, Poznań 1963, passim; — T. Chrzanowski *„Nogotyk około roku 1600” — próba interpretacji*, [w:] *Sztuka około roku 1600...*, Warszawa 1974, s. 100 n.

⁴¹ E. Iwanoyko *Sala Czerwona ratusza gdańskiego*, Wrocław i in. 1986, passim.

tylko uporczywie trwać w środowisku gdańskim⁴², ale ponadto rozprze-strzenić się w zasięgu: Wilno (Ostra Brama), Kazimierz Dolny (fara), Lwów (bernardyński kościół z okuciovym szczytem), by apogeum swoistej asymilacji znaleźć w dekoracjach kamienic Kazimierza Dolnego, Zamościa i w kaplicy Boimów we Lwowie.

Co więcej: Niderlandy — znów przez swoje wzorniki — miały rozprze-strzenić gdzie indziej „wynalezione” ornamenty w rodzaju *Schweifwerk* czy motywów małżowinowych⁴³. Więcej: każdemu zaadaptowanemu motywowi narzucały pewnego rodzaju doktrynalną autonomiczność, czego doskonałym przykładem może być *Alfabet Bierpfaffa-Falcka*⁴⁴ (por. il. 12), bo chociaż żaden z nich nie był Niderlandczykiem, to jednak obaj ze sztuką tych obszarów mieli silne powiązania.

I raz jeszcze przyjdzie nam zatrzymać się przy zagadnieniu rozprze-strzelenia i itinerariów swego rozprze-strzelenia. Swoistym poligonem tego zjawiska staje się w 2 poł. XVI i w początkach następnego stulecia Śląsk: prowincja od dawna już nie wchodząca w skład państwa polskiego, ale też w pewnym sensie sztucznie dołączona do włości habsburskich. Śląsk ciągle jeszcze prezentował swą odrębność, co potwierdzała autonomia urzędowa i poza-urzędowa różnorodność wyznaniowa, której Habsburgom nie udało się przełamać nawet po Białej Górze i pacyfikacji Czech.

Otóż na Śląsku można wskazać na znamienne zjawisko: najwybitniejszy twórca doby manieryzmu w zakresie rzeźby: Gerhard Hendriksz z Amsterdamu przybył tu *via* Gdańsk⁴⁵, gdzie osiedlił się jego ojciec. Ale jeszcze przed przybyciem Gerharda działali we Wrocławiu bracia Fleiserowie i nie jest całkowicie pewne jaką drogą przybyli na Śląsk z rodzinnego Nimwegen, niewykluczone że przez Saksonię, której koneksje niderlandzkie były już wówczas ugruntowane⁴⁶. Wybitniejszy z nich Hans, zw. Gruyter, już od 1553 lub 1554 r. rozpowszechniał w epitafiach wrocławskich wzory Cornelisa Florisa i Cornelisa Bosa i być może był uczniem tego pierwszego. W każdym razie niderlandyzm wrocławski pojawił się wcześniej, niejako „na gorąco” transponując tu najnowsze propozycje stylowe. Z całą pewnością niderlandyzm uprawiał także Fryderyk Gross, pochodzący z Drezna, gdzie pobierał nauki u ojca-architekta i u swego wuja Hansa Waltera. Miał potem współpracować z Gerhardem Hendrikszem uprawiając klasycyzującą rzeźbę figuralną, typową dla środowiska antwerpskiego.

⁴² Krzyżanowski, op. cit. s. 272; zob. również tenże *Rozwój nowożytnego mecenatu mieszczańskiego w Gdańsku w XVI w.*, [w:] *Funkcja dzieła sztuki*, Warszawa 1972, s. 185–192.

⁴³ W.K. Zülch *Entstehung des Ohrmuschelstils*, Heidelberg 1933; — G. Irmscher *Das Schweifwerk. Untersuchung zu einem Ornamenttypus der Zeit um 1600 im Bereich ornamentaler Vorlageblätter (Dissertation)*, Köln 1978.

⁴⁴ M. Chrzanowski *Uniwersum maski — destrukcja symbolu*, „Rocznik Historii Sztuki” XVII: 1988, s. 187 n.

⁴⁵ A. Schultz *Gerhardt Heinrich von Amsterdam. Bildhauer in Breslau*, Breslau 1888; — M. Zlat *Pod panowaniem manieryzmu i Niderlandów: 1525–1650*, [w:] *Sztuka Wrocławia*, Wrocław — Warszawa — Kraków 1967, s. 241–245.

⁴⁶ W. Nickel *Zur Plastik des niederländischen Manierismus in Breslau*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift” X: 1933, s. 97 nn.; — K. Bimler *Die schlesische Renaissanceplastik*, Breslau 1934; — zob. też przyp. 39, Zlat, op. cit. oraz J. Harasimowicz *Typy i programy śląskich ołtarzy wieku Reformacji*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XII: 1979, s. 7–27.

Epizodem był pobyt wybitnego artysty niderlandzkiego Adriana de Vries we Wrocławiu⁴⁷. Wykonał tu relief brązowy z *Męczeństwem św. Wincentego* (w katedrze) i pełnoplastyczną figurę Chrystusa (do 1945 r. w Żórawinie — jednym z najbardziej konsekwentnych przykładów niderlandyzującego stylu kościołów ewangelickich na Śląsku⁴⁸). Rzeźbiarz został sprowadzony do Pragi, m.i. na służbę Wallensteina w pocz. XVII w. (rzeźby ogrodowe z pałacu tego słynnego wodza z okresu wojny trzydziestoletniej). Jest to przykład jeszcze jednego kierunku: praskiego czy może lepiej: rudolfskiego, bowiem — co zastanawiające — pomimo przynależności do jednego państwa artystyczne relacje między Śląskiem a Pragą były jeszcze w tym okresie dość ograniczone⁴⁹.

Z kolei, podobnie jak w przypadku Grossa, obserwować można rozpowszechnianie motywów niderlandzkich przez artystów śląskich, zarówno w malarstwie, grafice, jak i rzeźbie⁵⁰. Ta pośrednia ekspansja znajduje wybitnego przedstawiciela w Janie Pfisterze, który w zakresie kompozycji figuralnych wykazuje wyraźną inspirację grafiki niderlandzkiej, a w zakresie kompozycji powtarza w swym najwybitniejszym dziele: nagrobku Ostrogskich w Tarnowie (il. 9), schemat architektoniczny zapożyczony z królewieckiego nagrobka Willema van den Blocke⁵¹. Faktem jest jednak, że ów Ślązak przeszczepił na teren Lwowa, Brzeżan, Przemyśla i Rzeszowa już nieco po śląsku zredagowany niderlandyzm i w sposób istotny dopełnił środowisko, w którym rolę istotną zaczęli w 1 poł. XVI w. odgrywać przybysze z Holandii i Flandrii⁵². Tych ostatnich przyciągnęła w te okolice możliwość eksploatacji bogatych złóż kamienia, a przede wszystkim alabastru, który tak istotną rolę odgrywał zarówno w kręgu manieryzmu, jak też wczesnego baroku (il. 10). I co wydaje się szczególnie interesujące: ów „ruski marmur” doskonale wpisywał się w manierystyczną twórczość zarówno środowiska lwowskiego, jak i śląskiego (był tam dość licznie eksportowany), a więc współtworzył niderlandzki wariant sztuki lokalnej, jak też włączył się w krąg „czarnego marmuru” dębnickiego, który

⁴⁷ C. Buchwald *Zwei Bronzebildwerke des Adrian de Vries in Schlesien*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift” VI: 1896, s. 235–244; — L.O. Larsson *Adrian de Vries. Adrianus Fries Batavus 1545–1626*, Wien—München 1967.

⁴⁸ A. Wiesenhütter *Protestantischer Kirchenbau des deutschen Ostens in Geschichte und Gegenwart*, Leipzig 1936, s. 21 n.

⁴⁹ *Prag um 1600. Die Kunst und Kultur am Hofe Rudolphs II*, Freren 1988, s. 131–138; — D. Frey *Schlesiens künstlerisches Antlitz*, „Hohe Strasse” I: 1938, s. 36.

⁵⁰ B. Steinborn *Malowane epitafia mieszczkańskie na Śląsku w latach 1520–1620*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” IV: 1967, s. 7–139; na rozpowszechnienie rozmaitych motywów, także niderlandyzujących (*vide frontispis*) nie miały wpływu dzieła Seyfrieda Rybischa i Tobiasza Fendta *Monumenta Sepulcorum cum Epigraphis*, o którym pisał S. Michalski w tomie zbiorowym: *O ikonografii świeckiej doby humanizmu. Tematy — symbole — problemy*, Warszawa 1977, s. 77–159.

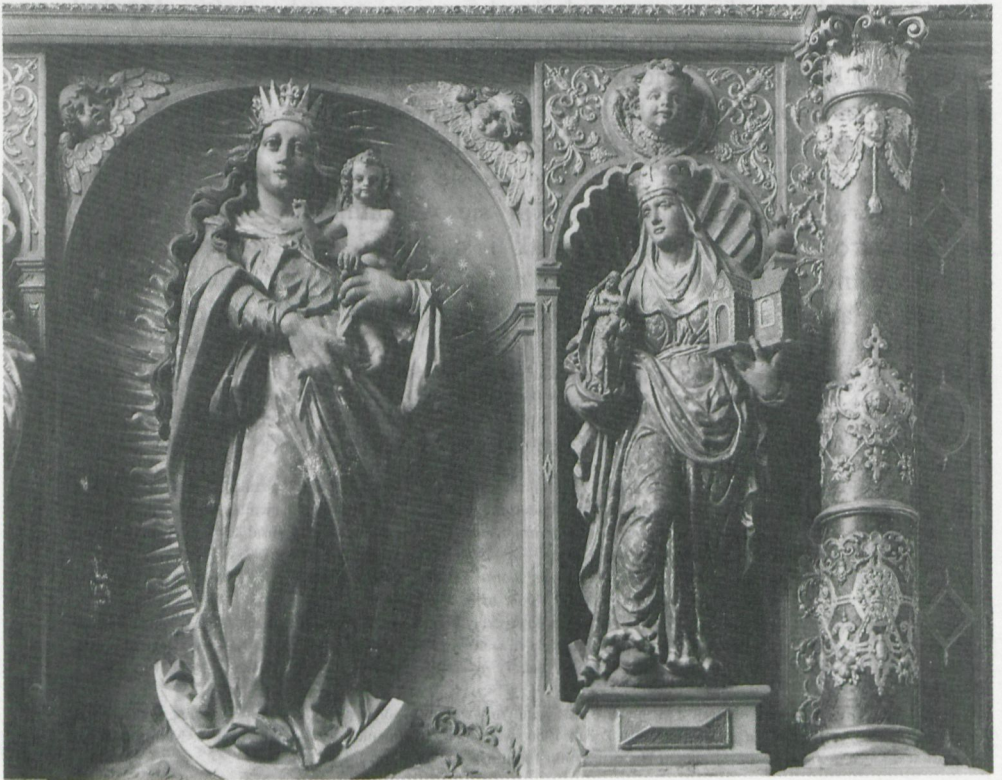
⁵¹ L. Krzyżanowski *Plastyka nagrobna Wilhelma van den Blocke*, „Biuletyn Historii Sztuki” XX: 1958, nr 3, s. 270–298; — tenże *Gdańskie nagrobki Kosów i Bahrów*, tamże XXX: 1968, nr 4, s. 445–462; — P. Krakowski *Pomnik nagrobny ks. Ostrogskich*, [w:] *Studia renesansowe* II: 1957; s. 263–302; krytyczne stanowisko i próba atrybucji zabytku tarnowskiego Wilhelmowi van den Blocke (nie przyjęta w nauce polskiej), ale również wnikliwe uwagi o twórczości śląskiego mistrza podaje M. Gębarowicz *Jan Pfister*, [w:] tenże *Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego renesansu w Polsce*, Toruń 1962, s. 266–375.

⁵² Tematykę tę podejmuje obszernie M. Gębarowicz w całym wzmiankowanym powyżej tomie, jako też w następnym zbiorze studiów: *Szkice z historii sztuki XVII w.*, Toruń 1966; wcześniej zagadnienie to zasygnalizował T. Mańkowski *Od renesansu włoskiego do północnego*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” X: 1948, nr 3/4, s. 257–284.



4. Brzeg, kościół parafialny, epitafium Kerberów z ok. 1570 — wykorzystanie motywów niderlandzkich (kanefory)

5. Nysa, kościół św. Jakuba, fragment ołtarza fundacji biskupa Sitscha — ornamentalne motywy niderlandzkie i lokalne typy ikonograficzne



6. Brzeg, kamienica w Rynku z 1621 (stan sprzed 1945) — przykład osobliwego zastosowania ornamentyki niderlandzkiej w architekturze

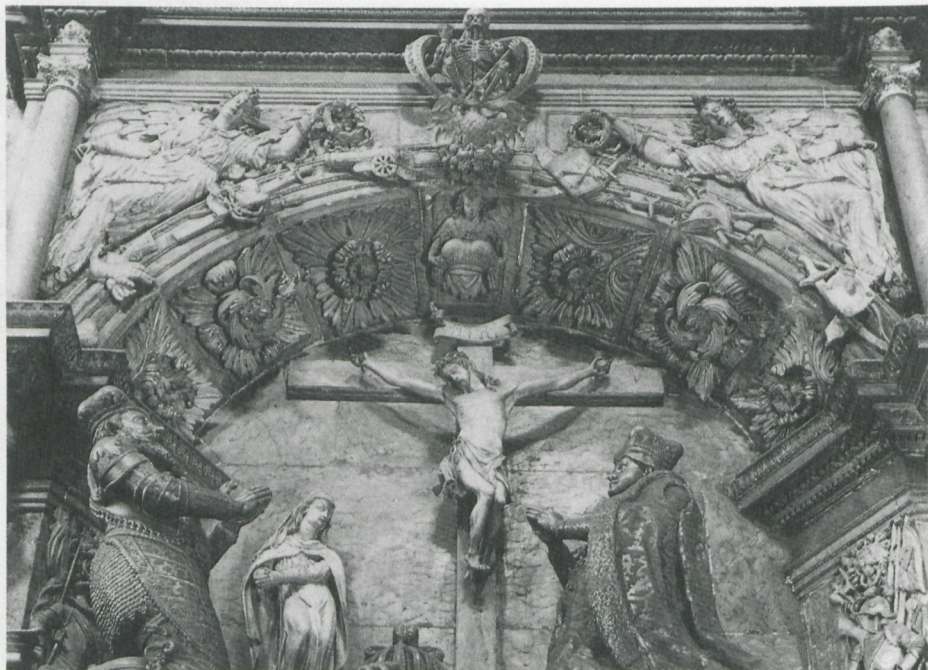




7. Czersk, kościół parafialny, ołtarz główny z obrazem Bartłomieja Strobla — niderlandzka ornamentyka i gotycyzująca stylistyka rzeźb



8. Lipno, kościół parafialny, fragment ołtarza głównego — oryginalne wykorzystanie
zdobnictwa niderlandzkiego



9. Tarnów, katedra, fragment nagrobka Ostrogskich — wykorzystanie przez Jana Pfistera motywów zapożyczonych od Willema van den Blocke

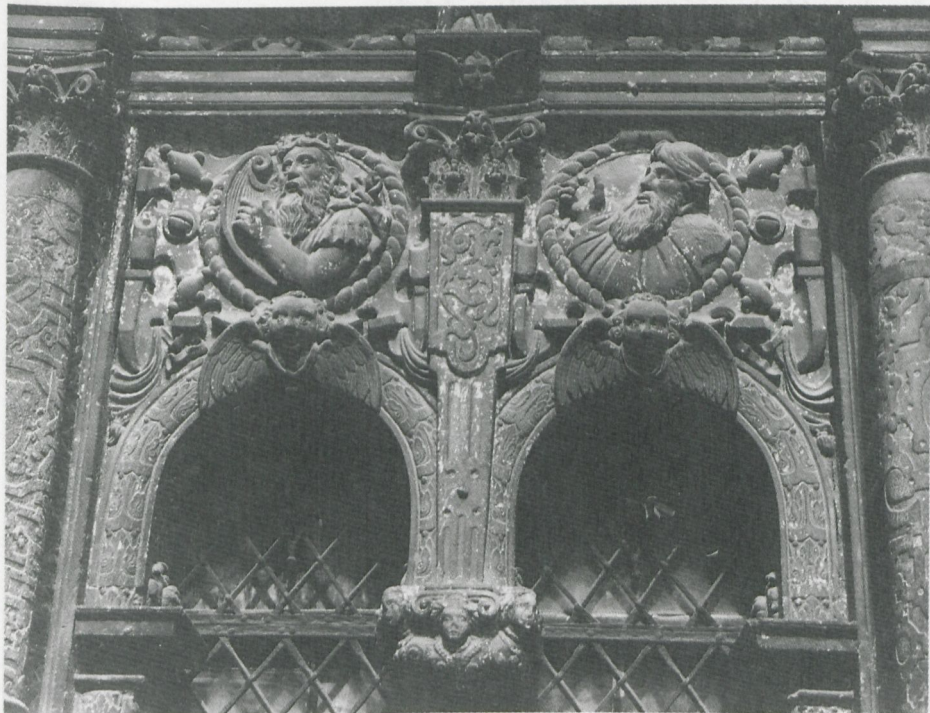
współuczestnicząc w tworzenie się „stylu Wazów” wykazywał w swych realizacjach wyraźnie italianizujący kierunek⁵³.

Kraków zresztą przez cały wiek XVI i następne stulecia wykazywał dominację inspiracji południowych, co jednak nie oznacza, by pozostawał obojętny na zjawisko niderlandyzmu. Problem zaczyna się komplikować, gdy chodzi o lokalnych artystów, w których twórczości niderlandyzm jest obecnie niejako w tle, ale brak pewności w jaki sposób został przyswojony. Najbardziej według mnie fascynującą sprawą jest owo tchnienie manieryzmu północnego w twórczości Jana Michałowicza z Urzędowa, o którym nic właściwie nie wiemy (np. czy odbywał jakieś zagraniczne wędrowki w okresie nauki kunsztu)⁵⁴. Wiemy natomiast o działalności twórców niderlandzkich, by zacytować tylko najbardziej znane przykłady: działalność Pawła Baudartha w Kalwarii Zebrzydowskiej i pobyt Jakuba Mertensa w Krakowie⁵⁵. Ciekawe, że inspiracjom niderlandzkim ulegali nawet włoscy artyści o wyraż-

⁵³ Z. Hornung *Materiały do dziejów stosunków artystycznych polsko-śląskich w XVI i XVII wieku*, Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego X: 1955, Dodatek 1, s. 3–26.

⁵⁴ J. Pagaczewski *Jan Michałowicz z Urzędowa*, „Rocznik Krakowski” XXVIII: 1937, s. 3–79; — E. Kozłowska-Tomczyk *Jan Michałowicz z Urzędowa*, Warszawa 1967, *passim*.

⁵⁵ J. Szablowski *Architektura Kalwarii Zebrzydowskiej*, „Rocznik Krakowski” XXIV: 1933, s. 1–118; — tenże *Baudarth Paweł*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, I s.v.



10. Fragment dekoracji kaplicy Boimów we Lwowie — jeśli rzeczywiście twórcą jej był Hanusz Scholz, to motywy niderlandzkie mógł poznać w czasie swej nauki w Królewcu, adaptował je jednak oryginalnie

nych indywidualnościach, skoro Tomasz Dolabella posługiwał się licznie rycinami pochodzenia przede wszystkim antweperskiego⁵⁶. Nie może więc dziwić fakt, że tym bardziej do tychże wzorów sięgali uczniowie czy następcy zarówno Tomasza Dollabelli⁵⁷, jako też kierownicy Warsztatów Pińczowskich po śmierci Santiago Gucciego⁵⁸.

I tu dochodzimy do zagadnienia o istotnym znaczeniu: w jaki sposób i przez jakie pośrednictwa niderlandyzm włączył się w zjawiska sztuki lokalnej, w ową rodzimość czyli — w proces sarmatyzacji sztuki Rzeczypospolitej Obojga Narodów? Wspominałem o „drodze pod strzechy” niderlandyzmu w przypadku architektury Kazimierza Dolnego, Zamościa, Lwowa i wielu, wielu innych przykładów. Pod tym kątem widzenia można by też ponownie spojrzeć na zjawisko z uporem, a bez najmniejszego uzasadnienia

⁵⁶ M. Macharska *Rola grafiki w twórczości Tomasza Dolabelli*, „Folia Historiae Artium” IX: 1973, s. 89–124.

⁵⁷ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, S.N. T. I: *Województwo krośnieńskie*, pod red. E. Śnieżyńskiej-Stolotowej i Franciszka Stolota, Z. 1: *Krosno — Dukla i okolice*, opr. ci sami oraz K. Kutrzebianka, M. Lemańska-Trepińska, J. Ross, Warszawa 1977, s. XIV–XVIII.

⁵⁸ A. Fischinger *Santi Gucci architekt i rzeźbiarz królewski XVI wieku*, Kraków 1969, s. 64–86; — J.Z. Łoziński *Grobowe kaplice kopolowe w Polsce 1520–1620*, Warszawa 1973, s. 125–184.



11. Fragment dekoracji sklepień kaplicy północnej kościoła parafialnego w Uchaniach — daleko idąca transpozycja motywów niderlandzkich w warsztacie Jana Wolffa

określane mianem „renesansu lubelskiego”⁵⁹. System dekoracji sklepiennych (il. 11), a w dalszej konsekwencji sztukaterii i kamieniarki wielu zabytków, od kościoła i domu Loretańskiego w Gołębiu aż po realizację dekoracji kościoła w Tarłowie, ukazuje pewien zlepek inspiracji rozlicznych i staje się przykładem eklektyzmu w dobrym rozumieniu tego zbyt spejoratywowanego terminu, a w eklektyzmie tym niderlandyzm jest nadal obecny⁶⁰.

Domeną szczególnie wyrazistego postępowania owej infiltracji niderlandyzmu w sztukę zwaną rodzimą jest działalność snycerska, tak bardzo bujna i tak niedostatecznie rozeznana w kraju, gdzie przecież marmur, a nawet kamień były tworzywem „od święta”, drewno zaś służyło wiernie najszerszemu mecenatowi szlachty, mieszczaństwa, a nawet chłopów. Wystarczy przypomnieć ile niderlandyzmu przejawia się w ogromnych snycerskich ołtarzach pocz. XVII w. i to nie tylko w Krakowie⁶¹, ale także na północnych obszarach, by chociażby wspomnieć ołtarze główne Pelplina i Oliwy (dawny — obecnie w północnym transepcie), a przede wszystkim niezwykłą grupę retabulów w Lipnie, Łomży, Domanowie i Łęgu-Probostwie⁶². Szczególnie interesujący, bowiem autoryzowany, jest przykład stall w kościele Mariackim w Krakowie z uwagi na autorstwo. Otóż ponad wcześniej wykonanymi siedziskami, Fabian Möller z Gdańska wykonał płaskorzeźbione zaplecki⁶³. Sam snycerz nie pochodził zapewne z Niderlandów, ale jego twórczość przejmowała spadek po snycerstwie zapoczątkowanym w kręgu Hansa de Vriesa i rozwiniętym przez Szymona Herle w Sali Czerwonej Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku. Z kolei zaś jego dzieło zainspirowało Salomona Steinhoffa (lub Steinhoffera) do realizacji jeszcze okazalszych w farze w Raciborzu w latach 1648–1649)⁶⁴.

Zniszczony niestety w czasie wojny wspaniały ikonostas w Supraślu miał być, w swej arcybogatej strukturze snycerskiej, wykonany „jakoby przez artystów gdańskich”⁶⁵, co z kolei inspirowało snycerzy wykonujących analogiczne ikonostasy w Mohylewie i Smoleńsku⁶⁶. Sztuka cerkiewna zarówno stojąca na usługach obrządku prawosławnego jako też greko-katolickiego wyjątkowo trwale absorbowała i kontynuowała swoisty *volapük*

⁵⁹ Dotychczas, pomimo rozlicznych prac, miarodajne pozostaje studium: W. Tatarkiewicz *Typ lubelski i typ kaliski w architekturze XVII wieku*, [w:] *tenże O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku, architektura — rzeźba*, Warszawa 1966, s. 108–149.

⁶⁰ A. Miłobędzki *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980, s. 290–309; — M. Leśniakowska *Tarłów — Sarmata ars moriendi*, „Biuletyn Historii Sztuki” XLVI: 1984, nr 2/3, s. 155–186.

⁶¹ F. Stolit *Główne typy kompozycyjne drewnianych ołtarzy w Małopolsce po roku 1600*, [w:] *Sztuka około roku 1600...*, s. 339–353.

⁶² J. Ciemnołoński i J.S. Pasierb *Pelplin (Pomorze w zabytkach sztuki)*, Wrocław i in. 1978, s. 180 n.; — M. Puciata *Retabulum z Domanowa*, [w:] *Sztuka Półwyspu Bałtyku*, Warszawa 1978, s. 403–409; — T. Chrzanowski *Zabytki ziemi dobrzyńskiej*, „Ziemia” 1981, s. 150 n.; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, T. X; Dawne województwo warszawskie*, pod red. I. Galickiej i H. Sygietyńskiej, Z. 15: *Okolice Płocka*, opr. j.w. i D. Kaczmarczyk, Warszawa 1992, s. XII i 51.

⁶³ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, T. IV: Miasto Kraków, cz. II, Kościoły i klasztory śródmieścia*, pod red. A. Bochnaka i J. Samka, T. 1 opr. zbiorowe, Warszawa 1971, s. 17, il. 216, 593–6.

⁶⁴ T. Chrzanowski, M. Kornecki *Sztuka Śląska opolskiego od średniowiecza do końca w. XIX*, Kraków 1971, s. 276 n.

⁶⁵ A. Szyszko-Bohusz *Warowne zabytki architektury kościelnej w Polsce i na Litwie*, „Sprawozdania Komisji Historii Sztuki PAU” t. IX: 1915, s. 366.

⁶⁶ *Plastika Białarusi XII–XVIII stahoddiu*, Mińsk 1983, tabl. 93–97 i 98–102.



12. Piersza rycina z *Alfabetu Bierpfaffa i Falcka* — motywy małżowinowe wypracowane w południowych Niemczech zostały wykorzystane przez złotników (rodzina van Vianen) i rytowników niderlandzkich, a z kolei zaadaptowana przez artystów gdańskich

ornamentalny: taśmowo-okuciowo-jubilerski i nierzadkie są przykłady jego aktualności w zabytkach z XVIII w.⁶⁷

Oczywiście ukazałem tylko nieliczne przykłady, wspomniałem o najważniejszych zabytkach, ową eksplorację wędrówek i rozmaitych form niderlandyzmu można mnożyć i niepomiernie wzbogacać. Mnie jednak nie chodziło

o korpus, ale o przegląd zagadnień, a przede wszystkim o to, by w miarę przybliżyć złożoność zagadnienia, jego różnokierunkowe występowanie i wreszcie — jego „wejście pod strzechy” rodzimości, co aż do pogranicza sztuki ludowej doprowadził w swym studium Marian Kornecki (zob. s. 303). Świadomie pominąłem też całe obszary, gdzie niderlandyzm wystąpił ze szczególną wyrazistością: a więc domenę *architectura militaris* i rozmaite gałęzie rzemiosła artystycznego z tak charakterystycznymi przejawami, jak import kurdybanów⁶⁸ oraz ceramiki delfckiej, którą następnie imitowano już w Gdańsku.

Należałoby jednak, skoro tak wiele powiedziane zostało o manieryzmie, wskazać na rolę niderlandyzmu w inicjowaniu i rozwijaniu baroku w Polsce. Mamy więc do czynienia z niderlandzką orientacją Wazów, szczególnie zaś Władysława IV, który — jeszcze jako książę — odbył tak brzemienne w artystyczne następstwa wędrowkę do Niderlandów, by tam znaleźć się w gronie najdostojniejszych gości pracowni Rubensa⁶⁹. Natrafiamy też na fenomen malującego bernardyna niderlandystę: O. Franciszka Lekszyckiego, który nigdy w Niderlandach nie był, ale całą swą twórczość oparł na rycinach z dzieł Rubensa, Van Dycka i innych twórców barokowej Flandrii. Były też przykłady zainteresowania zarówno dziełami Rembrandta jak i próbami wzorowania się na jego twórczości poprzez grafikę. Można wszelako stwierdzić, że dynamika i urok niderlandyzmu zaczyna się — im bliżej ku XVII stuleciu — nieustannie kurczyć. Jeszcze ciągle jeździ się tam po naukę i po dzieła, jeszcze ciągle sprowadza luksusowe wyroby, ale sarmatyzm szuka sobie już nowych źródeł, nowych mód i nowego widzenia świata. Gdańsk nadal będzie propagatorem sztuki związanym z dawnymi źródłami, ale też — w miarę upływu czasu — zaczyna się orientować ku innym centrom. Niderlandyzm zaczyna się z jednej strony ograniczać do kręgu szczególnie wyrafinowanego mecenatu i kolekcjonerstwa, z drugiej — do towarów raczej niż wyrobów luksusowych. I właśnie zmienia się też kierunek wędrowek: z Gdańska poprzez Niderlandy wędruje Karol Ruthart do Włoch by przeobrazić się tam we Fra Andrea di Danzica⁷⁰, a z Królewca — także przez Niderlandy — Michał Willman przybywa na Śląsk⁷¹, a przykładów podobnych można by jeszcze wyliczyć sporo.

I niebagatelnym czynnikiem w tym procesie jest zjawisko powolnego wysychania niderlandzkich źródeł artystycznych. A także owa zmiana orientacji, którą najdobitniej sformułował Wespazjan Kochowski w tak dobrze znanej pochwalie własnego, nowego domu:

⁶⁸ A. Bender *Złoczone kurdybany w Polsce. Z problematyki importu wyrobów artystycznych*, Lublin 1992., autorka odrzuca hipotezę produkcji kurdybanów gdańskich i twierdzi, że wszystkie importowano z zagranicy, a przede wszystkim z Niderlandów.

⁶⁹ J.A. Chrościcki *Rubens w Polsce*, „Rocznik Historii Sztuki” XII: 1981, s. 133–215.

⁷⁰ T. Chrzanowski *Fra Andrea di Danzica i jego zwierzęta*, „Roczniki Humanistyczne, Historia Sztuki; Księga ku czci prof. Andrzeja Ryszkiewicza” XXXV: 1987, z. 4, s. 93–111.

⁷¹ E. Kloss *Michael Willmann. Leben und Werke*, Breslau [1934].

Choć nie wisi lanczoft nowy
 Na mej ścianie Rubensowy,
 Konterfektów też niewiele
 I nie żadne Dolabele,
 Lecz szpalery na me ściany,
 Zawsze umysł niestroskany...

(Budynek)

Powoli, ale nieuchronnie następowało rozszczepienie pomiędzy niderlandyzmem a sarmatyzmem, ten ostatni potrzebował bowiem bardziej blichtru niż sztuki, a jeżeli sztuki pragnął, to chciał ją mieć możliwie modną, choć uformowaną „podług nieba i zwyczaju polskiego”.

Tu pojawia się, jako klamra spinająca epokę niderlandyzmu wspaniałym rozblaskiem sztuki, nazwisko Tylmana van Gameren, który został przez Stanisława Herakliusza Lubomirskiego sprowadzony z Wenecji. Ale tu o niderlandyzmie w pełnym tego słowa rozumieniu może być mowa w sposób bardzo pośredni, genetyczny, z uwagi na pochodzenie tego świetnego architekta, ale czy ideowy? To prawda, że Tylman realizował najchętniej z niderlandzka klasycyzujący barok kościołów Sakramentek czy Pałacu Rzeczypospolitej, ale przecież — gdy tego wymagano — potrafił przyozdobić Kraków najbardziej włoskim (przed Bażanką!) kościołem św. Anny⁷². Więc czy w końcu był to jeszcze niderlandyzm?

W ten sposób zamykają się dzieje i geografia niderlandyzmu w Polsce, choć miały się pojawić jego „odzyskane” elementy zarówno w architekturze historyzmu, zwłaszcza w gdańskiej wersji „renesansu północnego”, jak też miały się wyciszonymi echemi odbić fascynacje sztuką Ensora i Van Gogha, Pieta Mondriana i grupy «De Stijl». Były to jednak zjawiska efemeryczne lub pojedyncze epizody przygód artystycznych poszczególnych twórców. Niemniej geografia dawniejszego niderlandyzmu pozostała faktem o niezatarłym znaczeniu dla dziejów naszej sztuki, która chętnie rozglądała się za tym co nowe i modne, a owe nowinki konsumowała na najrozmaitsze sposoby wśród chóralnych utyskiwań na cudzoziemszczyznę⁷³.

⁷² S. Mossakowski *Tylman z Gameren — architektura polskiego baroku*, Wrocław i in. 1973, s. 7 nn. i 94–109; — Mitobędzki op. cit. s. 349–395.

⁷³ Problem ten, omawiany przez znakomitych uczonych zainteresowanych kulturą staropolską, jak Brückner, Bystron, Ignacy Chrzanowski i in. stał się tematem osobnej konferencji: *Swojskość i cudzoziemszczyzna w dziejach kultury polskiej*, Warszawa 1973 (tu zwłaszcza referaty Wyczańskiego i Tazbira).

Ilustracje wykonał: T. Chrzanowski — 2, 4, 5, 7–11.