

HENRYK SAMSONOWICZ
Warszawa

UWAGI NAD GENEZĄ MECENATU I JEGO SKUTKAMI GOSPODARCZYMI (PRZEŁOM ŚREDNIOWIECZA I CZASÓW NOWOŻYTNÝCH)

Definicja pojęcia mecenatu nie jest prosta¹. Można sądzić, że zawsze istniały jednostki, dla których przeżycie estetyczne stanowiło cel działań i przedmiot nakładów majątkowych. Dla historyka ważne jednak wydaje się pytanie, kiedy inwestowanie w sztukę i kulturę niezbędne było dla różnych grup społecznych, kiedy piękno i wiedza stały się w odczuciu powszechnym wartościami cenniejszymi od złota. Nie ulega wątpliwości, że wiązało się to zjawisko z ogólnym rozwojem kultury, dlatego warto zwrócić na nie uwagę w czasach znaczącego przełomu – na schyłku wieków średnich i w początkach czasów nowożytnych². Wówczas to doszło do bardzo istotnych przemian społeczeństwa. Między innymi wiązały się one z tym, że coraz częściej ludzie komunikowali współczesnym o swym znaczeniu, o roli, jaką w ludzkiej zbiorowości odgrywali lub chcieli odgrywać poprzez otaczanie się cenioną, podziwianą, piękną i bogatą oprawą. Mecenat był drogą zdobycia prestiżu, uzyskania wyższego miejsca w hierarchii społecznej. Pozwala to na postawienie pytań badawczych m. in. dotyczących jego genezy, czyli rentowności przedsięwzięcia zwanego mecenatem. Inwestycje prestiżowe bowiem wymagały znacznych nakładów. W pojęciu ludzi ówczesnych (i dzisiejszych) opłacały się, przynosząc nie tylko zwrot poniesionych kosztów, ale dając możliwości zwiększenia autorytetu, dokonania korzystniejszych działań politycznych, zawodowych czy popierających wyznawaną ideologię. Oczywiście bardziej precyzyjne obliczenia – podobnie jak dzisiaj w zakresie propagandy państwowej czy reklamy handlowej – nie są możliwe do przeprowadzenia. Ale wnioski dotyczące ogólnych form zysku wyciągnąć można, obserwując jednocześnie uboczne skutki popierania twórczości artystycznej.

¹ Problem mecenatu był szeroko dyskutowany podczas 17 sesji Istituto Internazionale di Storia Economica „Francesco Datoni” (Prato 1985) poświęconej „Gli aspetti economici del mecenatismo in Europa”: M. Mollat, *Per una tipologia*; A. Esch, *Mäzenatentum im Rom des 15. Jhs. und seine politischen und wirtschaftlichen Bedingungen*; F. Irsigler, *Die wirtschaftliche Führungsschicht Kölns als Auftraggeber des Kunstgewerbes in 15 und frühen 16. Jht.*; H. Kellenbenz, *Le mécénat des grands marchands d'Augsbourg au XVI s.* Por. *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca*, Warszawa 1984; E. Śnieżyńska-Stolot, *Pojęcie mecenatu artystycznego*, „Folia Historiae Artium”, 17:1981; S. Łempicki, *Mecenat kulturalny w Polsce*, Studia Staropolskie 1938; J. Pelc, W. Tomkiewicz, *Rola mecenatu w rozwoju kultury w czasach renesansu oraz baroku*, w: *Problemy literatury staropolskiej*, ser. II, Wrocław 1973.

² J. Białostocki, *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca*, w: *Mecenas*, s. 11.

Zacząć należy od konstatacji, że na wszystkich szczeblach hierarchii społecznej otoczenie dziełami sztuki lub ich fundowanie podnosiło wartość człowieka. Władca uświetniał siebie, dodawał blasku swojemu królestwu „budową i zakładaniem zamków i miast błyszczących marmurowym lub kamiennym masywem”, „wysła-
wiał [...] fundowaniem kościołów, [...] wspaniałymi budowlami [...] rzeźbami [...] malowidłami”³. Tak według Długosza zdobywał prestiż i sławę Kazimierz Wielki w gronie monarchów. Fundacje artystyczne biskupów pozwalały na ich ocenę w gronie dostojników Kościoła⁴. Ale i chłop, mieszkaniec małego miasta, bogaty patrycjusz – każdy według swoich możliwości starał się wyróżnić we własnym kręgu. Fundacja rzeźby przydrożnej nie zawsze prowadziła do stworzenia dzieła sztuki, ale niejednokrotnie stanowiła formę mecenatu – „ludowego”⁵. Mało mamy danych do tego zagadnienia i dlatego większą uwagę musimy położyć na wielkie dzieła sztuki. Jakie grupy społeczne widziały w nich – w architekturze, malarstwie, rzeźbie – konieczny wyznacznik swej pozycji? Po pierwsze – przedstawiciele władzy – dwory książąt Burgundii i Urbino, króla Polski, Węgier, papieży w Rzymie i Awinionie. Po drugie – kler, szczególnie ci jego przedstawiciele (członkowie kapituł, profesorowie uniwersytetów), którzy uważali się – nie bez racji – za elitę intelektualną i kulturalną. Po trzecie – górne warstwy mieszczaństwa w Rzymie, w Kolonii, w Gandawie, w Krakowie w ten też sposób komunikowały się o swej wyższości nad pozostałymi mieszkańcami. Te grupy przede wszystkim miały odpowiednie możliwości finansowe do inwestowania w sztukę. Szczególnie od XIV w. działalność artystyczna w bardzo różnych dziedzinach stała się działalnością w niektórych krajach masową. Połączenie różnych form mecenatu, czego przykładem najlepszym może być Italia czy Flandria⁶, powodowało wytworzenie się terenu kultury artystycznej, przyciągającego tych wszystkich, których cechy charakteru, talenty, umiejętności kierowały na drogę artystyczną. W późnym średniowieczu jeszcze sztuka była rzemiosłem, lecz już – szczególnie we Włoszech a następnie we Flandrii, wreszcie w Polsce⁷ – pojawiały się pierwsze oznaki innego traktowania artystów i rzemieślników. Na pewno wiązało się to z umasowieniem poczucia piękna, z coraz powszechniejszą akceptacją dzieł wybitnych. W XV w. zaczęły powstawać dzieła malarskie, architektoniczne coraz bardziej związane z treścią, z fundatorem, mecenasem sztuki. Rozwinęła się forma portretowa, masowo pojawiały się rodowe kaplice grobowe. Wzmianki *pro sepultura* – dla siebie, rodziców, ojca, matki – pojawiały się coraz częściej także w krajach dotychczas bardziej

³ Joannis Dlugossi, *Annales seu Cronicae Incliti Regni Poloniae*, t. IX, Warszawa 1979 s. 307,309 *Historiae Polonicae libri XII*, 1361, 1370, *Opera Omnia* t. IX, Cracoviae 1878.

⁴ Tenże, *Vita episcoporum Cracoviensium, Opera Omnia*, t. I. Cracoviae 1887 (życiorysy Zbigniewa Oleśnickiego i Jana Lutka z Brzezia).

⁵ Z. Kruszelnicki, *Z dziejów postaci „Frasobliwej” w sztuce*, Toruń 1961; A. Witkowska, *Kulty pątnicze piętnastowiecznego Krakowa*, Lublin 1984, s. 30; H. Samsonowicz, *Złota jesień polskiego średniowiecza*, Warszawa 1971, s. 220.

⁶ W. Blockmans, *Geschiedenis de Nederlanden*, Rotterdam 1985 (w druku), B. Guillemain, *Le mécénat à la cour pontificale d'Avignon*, w: *Gli aspetti economici*.

⁷ Jw. oraz T. Chrzanowski, *Uwagi o intelektualizmie kolekcjonera w Polsce na przełomie renesansu i baroku*, w: *Mecenas*, s. 132.

peryferyjnych⁸. W Poznaniu w testamentach mieszczkańskich pojawiały się legaty na ozdabianie kościołów lub *pro edificanda capelle*. W I poł. XV w. nieco częściej niż raz na 3 lata, w drugiej połowie stulecia występowały już mniej więcej co roku, wreszcie w pierwszych latach XVI w.⁹ ukazywały się prawie trzykrotnie w roku.

Mecenat – fundacje w dzieła sztuki – wiązał się coraz bardziej z rozwojem poczucia własnej wartości, budową pomnika dla siebie samego. Łączył się tu z troską o zbawienie własne czy swych przodków. Stąd w miastach – Rzymie, Kolonii, Poznaniu, a także w Pułtusk i Woźnikach – dbałość o nagrobki, o bogate dary dawane Kościołowi¹⁰. Dawało to optymalne, acz trudno wymierne skutki w zakresie przygotowania do życia pozagrobowego. Dawało też reklamę własnej możliwości działania, budziło zapewne zaufanie w kontaktach politycznych i handlowych, stanowiło zabezpieczenie kredytu i u kupców, i u królów. To wiązało się z wielką polityką.

Maciej Korwin przedstawiciel nowej rodziny na tronie, wielki mecenas kultury, widział w dziełach sztuki – pałacach, rzeźbach, manuskryptach – dowód poświadczający jego przynależność do rodziny monarchów¹¹. Książęta Burgundii ukazywali swój rodowód sięgający jakoby Trojańczyków, Aleksandra Wielkiego, Juliusza Cezara czy Karola Wielkiego¹². Wzorem dla Federico da Montefeltro był Rzym cesarski, a jego sukces militarny – zdobycie Voltery – dał podstawę do treści propagandowej tkaniny przedstawiającej oblężenie Troi (za 10 tys. dukatów)¹³. Młodszy o jedno pokolenie Maksymilian Habsburg nie musiał w ten sposób potwierdzać swego miejsca w gronie władców. Tym bardziej jego wnuk – Karol V cesarz, król, władca imperium, w którym nigdy nie zachodziło słońce. Ale obaj Habsburgowie – jak przedstawił Hugh Trevor-Roper¹⁴ – byli zainteresowani w korzystaniu z usług wielkich artystów swego czasu. Albrecht Dürer malował triumf Maksymiliana – ostatniego rycerza średniowiecza i pierwszego renesansowego cesarza. Bernart von Orley, Lucas Cranach pozostawili potomności portrety Karola, jego łowy (zajęcie królewskie); Tycjan namalował go po zwycięskiej bitwie pod Mühlberg. Propaganda dworska lub cesarska była ściśle związana – dla ludzi XV–XVI w. – z językiem sztuki. Karol V i jego brat Ferdynand niosący w

⁸ *Akta radzieckie poznańskie*, wyd. K. Kaczmarczyk, t. I–IV, Poznań 1934–48, nr 468, 578, 668, 1441 n.; *Cracovia artificum*, t. I–IV, wyd. J. Ptaśnik, t. V Kraków 1936–37, do druku przygotował M. Friedberg, V., s. 21, 126, 268, 553, 628 n.; T. Dobrowolski, *Życie, twórczość i znaczenie społeczne artystów polskich i w Polsce pracujących w okresie późnego gotyku. (1440–1520)*, Wrocław 1956; A. Bochnak, J. Pagaczewski, *Polskie rzemiosło artystyczne wieków średnich*, Kraków 1959.

⁹ Na podstawie wpisów do ksiąg radzieckich. *Akta radzieckie*, t. I–III.

¹⁰ Por. przypis 1; Archiwum Główne Akt Dawnych (dalej: AGAD), Konsystorskie Pułtuskie 1, 2, 5 n, Wrocław 1972. Protokolarz miasta Woźnik, opr. L. Musiol i St. Rospond nr 3, 14, 16, 29, 110, 143; *Akta radzieckie*, nr 2167, 2197, 400, 669, 1531, 1943, 2167, 2197; *Księga ławnicza 1445–1452 (Przemysła)*, wyd. J. Smolka i Z. Tymieńska, Przemysł 1936, nr 472, 958, 1072, 1090n.

¹¹ F. Szakaly, *Mecenatura regale e finanze pubbliche in Ungheria sotto Mattia Corvino, 1458–1490*, w: *Gli aspetti economici*.

¹² W. Blockmans, *Les investissements en projets artistique des ducs de Bourgogne* (tamże).

¹³ H. Crough, *Economic documents relating to the decoration, 1472–1482, of Federico da Montefeltro's Palaces at Urbino and Gubbio* (tamże).

¹⁴ H. Trevor-Roper, *Patronage and ideology Habsburg Courts 1517–1666*, New York 1976.

uroczystej procesji wizerunek Panny Marii, „radosne spotkania” książąt habsburskich, koronacja cesarska Karola pędzła Hogenberga czy największy triumf militarny, jakim była bitwa pod Pawią, ukazywały mit rodziny wspomaganej mocą Bożą, niepokonanej, symbolizującej władzę ziemską. Wydaje się jednak, że ta propaganda miała głębszy sens, zrozumiały dla wąskiej elity intelektualnej. Na obrazach H. Hana monarchowie przedstawieni byli w ramach porządku wszechświata. Bóg otoczony był chórami anielskimi, dalej umieszczeni byli święci, których krąg zamykał cesarz, papież i władcy ziemscy, oczywiście ci sprzymierzeni z domem Habsburgów¹⁵. Ta wizja naocznie była symboliczną syntezą programu społecznego i politycznego. Kiedy Leone Leoni przedstawiał cesarza w postaci alegorycznej – zwycięzcy zła – było to wyrażenie poglądu politycznego: działania cesarskie symbolizowało dobro, któremu trzeba się było podporządkować także w skomplikowanych grach dynastycznych.

Jakie były gospodarcze skutki działania mecenatu? Można je rozpatrywać na kilku płaszczyznach: wysokości środków przeznaczonych na powstawanie dzieł sztuki, ilości ludzi żyjących z pracy artystycznej, pobocznych skutków inwestycji kulturalnych.

Wydatki władców obejmowały płace artystów dworskich, zakup obrazów, wyrobów artystycznych z zagranicy, sprowadzanie materiałów niezbędnych dla powstania dzieła. W skali wydatków skarbu króla Węgier, księcia Burgundii Urbino, dworu papieskiego – dodajmy, że także wielu innych władców XIV–XV w. – były to sumy duże. Wydatki dworu węgierskiego na sztukę stanowiły ok. 30% sum przeznaczonych na zbrojenie – te ostatnie były duże w warunkach zagrożenia tureckiego i potrzeb związanych z wojną. Precjoza papieskie w Rzymie (tiara), pensje dla Cosimo Rossellego, Sandro Botticellego, Domenico Ghirlandaia czy Benvenuto Celliniego stanowiły bardzo znaczny procent dochodów papieskich, też sięgający 1/3 budżetu¹⁶. W Polsce sumy te kształtowały się – aż do XVI w. – na dużo niższym poziomie. Chyba dopiero od czasów Zygmunta Starego zaczęto inwestować na wielką skalę w dziedzinę sztuki. Jeszcze w XV w. wydatki na malarzy, złotników, budowę kaplic nie przekraczały 15% wszystkich sum wychodzących ze skarbu królewskiego czy książęcego. Od XVI w. wysokość ta wzrasta dochodząc niekiedy do 30%¹⁷. Artyści traktowani byli – z wyjątkami – jako dość nisko umieszczeni w społeczeństwie, nie najwyżej nawet w skali rzemiosł¹⁸. We Włoszech i we Flandrii wybitni twórcy byli umieszczeni wyżej w hierarchii społecznej. Byli też mistrzowie, którzy robili wielką karierę – zdarzało się to szczególnie wśród malarzy, wyżej cenionych niż rzeźbiarze. Dzieła sztuki były towarem. Kup-

¹⁵ W. Tomkiewicz, *Pędzlem rozmaitym. Malarstwo okresu Wazów w Polsce*, Warszawa 1970. S. Pasięrb, *Malarz Mistrz gdański Herman Han*, Warszawa 1974; Śnieżyńska-Stolot, op.cit., s. 13.

¹⁶ Szakaly, *Mecenatura*; Esch, *Mézenatentum*; D. C. Price, *Patrons and musicians of English Renaissance*, New York 1981.

¹⁷ AGAD, Rachunki Królewskie 17–20, 34 (XV w. i pocz. XVI); *Księga Skarbowa Janusza II ks. Mazowieckiego z lat 1477–1490*, wyd. J. Senkowski, Warszawa 1959; Zeszyt Dodatkowy „Kwartalnika Historii Kultury Materialnej” 7, s. 3.

¹⁸ J. Wiesiołowski, *Pozycja społeczna artysty w polskim mieście średniowiecznym*, w: *Sztuka i ideologia XV w.*, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1978, s. 68.

no towaru wysokiej wartości określało pozycję nabywcy. Stąd wysoko ceniono tych artystów, którzy zapewniaли właściwą ocenę poziomu społecznego właściciela. Widoczna jest w całej Europie podwójna rola artystów: pracując na stałej pensji na dworze księcia czy papieża jednocześnie sprzedawali swe wyroby na zamówienie, na ogół po znacznie lepszej cenie. Ceny w Niderlandach – jak w innych cechach – były reglamentowane, ale uznawano umiejętności najlepszych. Na przykład Jan van der Asselt zarobił na obrazie fundowanym do kościoła w Gandawie więcej, niż wynosiła jego roczna pensja na dworze Ludwika de Mâle. Jan van Eyck jako sługa książęcy zarabiał nieźle, był jednak wyjątkiem¹⁹. Tak wydatki władców, jak i przedstawicieli arystokracji, kleru, mieszczaństwa – jak zgodnie zauważają badacze tego zjawiska – nie stanowiły istotnej wyrwy w ich budżecie. Można zatem przypuszczać, że pochodziły one z części majątku odkładanej, zaoszczędzonej, czyli – inaczej mówiąc – przeznaczonej potencjalnie do tezauryzacji. Dzieło sztuki – szczególnie ruchome – też spełniało funkcję podobną do skarbów monet zakopanych w ziemi lub trzymanyh w najgłębszym schowku. W czasach kataklizmów miało wartość pieniężną. Pieniądze w przypadku finansowania dzieła sztuki wchodziły ponownie do obiegu. Może w XIV–XV w. nie było to jeszcze tak istotne jak w czasach późniejszych, ale na pewno przyspieszało cyrkulację monety, zwiększało zakres konsumpcji rozszerzonej. Na tym korzystali też ludzie pośrednio związani ze sztuką, w Krakowie np. działali złotnicy, malarze, hafciarze, muratorzy²⁰, dostarczyciele pędzli, dłut, płótna i barwników, kupcy, rzemieślnicy, pracownicy transportu. Podobnie było w Poznaniu, nie mówiąc o wielkich miastach Włoch, Francji czy Niderlandów. Nie ulega wątpliwości, że z inwestowania w sztukę korzystali także krawcy, piwowarzy, karczmarze, mający szczególnie spore zyski przy wielkich pracach budowlanych.

Nie budzi wątpliwości bardzo istotny wzrost liczby ludzi zatrudnionych przy działalności artystycznej przez tych, którzy mogli wyżyć z malarstwa, rzeźbiarstwa czy rzemiosła artystycznego. Maciej Korwin zatrudniał kilkuset rzeźbiarzy, kamieniarzy, kowali, malarzy (wśród nich takich jak Benedetto da Maiano czy Andrea Mantegna) podobnie jak papież Mikołaj V czy Filip Dobry. W Polsce w końcu XV w. przy wielkich budowlach murowanych pracowało zapewne około 10 tys. ludzi²¹. Było to związane z coraz bardziej masową konsumpcją dzieł sztuki, ze stworzeniem na nie w epoce odrodzenia szerokiego rynku. Wyroby artystyczne stały się towarem, który odgrywał rolę w wielkiej wymianie międzynarodowej. Krążyły na osi łączącej Niderlandy z Włochami, skupywane były w wielkich ośrodkach: Rzymie, Florencji, Paryżu, Gandawie. Tworzyły też rynek znacznie szerszy. Kiedy Maciej Korwin czy Zygmunt Stary sprowadzali mistrzów włoskich – Bartolomeo Berecci, Santi Gucci, Bernardo Fiorentino (nietypowe dla Węgier i Polski nazwiska mówią same za siebie) – stwarzali wielki obszar popytu na ludzi cyrkla, pędzla, dłuta²². Od końca XV w. powiększyli go magnaci budujący zamki, pałace

¹⁹ Blockmans, op. cit.

²⁰ *Cracovia Artificum*, t. V s. 6, 7, 11, 15, 21, 27, 29, 31, 35, 38, 39, 42, 50, 56, 118, 935, 936, 938, 939.

²¹ H. Samsonowicz, *Przemysł budowlany w Polsce na schyłku wieków średnich* (Księga Pamiątkowa prof. A. Miłobędzkiego, w druku)

²² Por. przypis 1. A. M. Olszewski, Niektóre zagadnienia stylu międzynarodowego w Polsce, w: *Sztuka i*

i miasta oraz patrycjat miejski, który sprowadzał do Krakowa mistrzów z Norymbergi z Veitem Stossem na czele. Mieszczanie gdańscy z kolei zatrudniali Holendra Opbergena i zamawiali wyroby mistrza Bertrama²³. Oczywiście proces ten nie przebiegał równomiernie na obszarze całej Europy. Polska – mimo cytowanej pozytywnej oceny Długosza – jeszcze w XIV w. nie była krajem mecenatu. Dopiero w XV w. sytuacja zaczęła się zmieniać i w XVI w. chyba zmniejszyliśmy w tym zakresie dystans dzielący nas od bliższych i dalszych sąsiadów. Działalność Andrzeja Krzyckiego, Stanisława Karnkowskiego, Jana Wężyka stanowi przykład klasycznego mecenatu²⁴, dzięki któremu Klemens Janicki czy Jakub, budowniczy z Łowicza, wielbiąc swych dobroczyńców mogli rozwijać pisarstwo i architekturę w Polsce.

Konkluzją tych wstępnych rozważań byłoby stwierdzenie następujące. Poczynając od XV/XVI w. mecenat stał się ważną działalnością również na polu gospodarczym. Stanowił transakcję przynoszącą korzyści obu stronom: artyście i mecenasowi. Był możliwy zapewne dlatego, że rozwijało się renesansowe poczucie piękna, artyzmu, perfekcji. Zaspokajał potrzeby estetyczne ludzi. Ale stworzył też wielki rynek na sztukę jako na towar, zorganizował cech rzemiosł artystycznych, stworzył możliwości awansu majątkowego dla wybitnych twórców i dał zatrudnienie tysiącom prostych wykonawców.

LES RECHERCHES SUR LA GENÈSE ET LES ASPECTS ÉCONOMIQUES DU MÉCÉNAT (LE BAS MOYEN ÂGE – LA VEILLE DE L'ÉPOQUE MODERNE)

Résumé

D'après l'examen des sources polonaises l'auteur constate que le développement du mécénat était fonction des transformations très diversifiées de la société. C'était attaché à l'apparition d'hommes qui communiquaient à leurs contemporains leur signification, le rôle qu'il jouaient ou voulaient jouer dans la société, cela en s'entourant d'un décor apprécié, admiré, beau et riche. Le mécénat était une manière d'obtenir le prestige, de parvenir à une détermination de leur position il faut citer les représentants du pouvoir le clergé et les couches supérieurs de la bourgeoisie. Les investissements de prestige réclamaient d'importantes dépenses, mais ils étaient rentables. Ils permettaient le remboursement des frais supportés et en plus ils donnaient une possibilité d'accroître l'autorité, d'entreprendre des actions plus avantageuses au plan politique ou commerciale. On peut constater l'accroissement très considérable du nombre des gens employés du fait de l'activité artistique de ceux qui pouvaient vivre de l'art. Vers le fin du Moyen Âge le mécénat créait des possibilités de promotion de fortune aux éminents créateurs et donnait un emploi à des milliers de simples exécutants.

ideologia, s. 271; M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans, wczesny manieryzm*, Warszawa 1961; *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. I, Wrocław 1971; H. Kozakiewiczowa, *Rzeźba polska XVI w.*, Warszawa 1984; A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII w.*, Warszawa 1980.

²³ T. Dobrowolski, *Wit Stwosch. Ołtarz mariacki. Epoka i środowisko*, Kraków 1980; L. Krzyżanowski, *Rozwój nowożytnego mecenatu mieszczańskiego w Gdańsku w XVI w. Funkcje dzieła sztuki*, Warszawa 1972, s. 185.

²⁴ M. Kornecki, *Mecenas artystyczny biskupa chełmińskiego Mikołaja III Capritza*, „Biblioteka Historii Sztuki” 34:1972, s. 16; Z. Skielczyński, *Szkice z dziejów sztuki o Łowiczu*, Łowicz 1981; J. Gajewski, *Sztuka Łowicza*, w: *Dzieje Łowicza* (w druku).