

ZAGADNIENIE ORIENTALIZACJI ORNAMENTU
W ARCHITEKTURZE POLSKIEJ DOBY RENESANSU
(Próba syntezy z pogranicza dwu cywilizacji).

1

Gdy przed nie tak dawnym czasem prof. Ksawery Piwocki wydał swą pracę o genezie polskiej sztuki ludowej¹, zwrócił on uwagę na istnienie w sztuce polskiej doby Odrodzenia kierunku, który z jednej strony daje się określić mianem kierunku ludowego, a który „jest równocześnie nurtem narodowym”². Przy tym jego „uznaną cechą jest przecież kształtowanie obrazu plastycznego w oparciu o tradycyjną formę”. Piwocki zwrócił też uwagę na to, że czynność tych artystów ludowych, których utożsamić można z „mistrzami cechowymi”, „w sposób najbardziej rzucający się w oczy umiała przystosować nowe, napływające z zewnątrz wątki tematyczne i formalne do potrzeb naszego społeczeństwa i to największych jego mas”³.

Jak się przedstawiają te „wątki tematyczne i formalne” i jakie były „potrzeby naszego społeczeństwa”? Na to czeka-

¹ Ksawery Piwocki, *O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej*, Warszawa 1953.

² *Ibidem*, s. 2.

³ *Ibidem*, s. 3.

my odpowiedzi. Na razie, w ramach niniejszego studium porzeczaniemy na odpowiedzi w wąskich granicach zagadnień związanych z ornamentem architektonicznym.

Przy okazji omawiania dekoracji fasady kościoła w Radzynie Piwocki powiada: „warto... zwrócić uwagę na płaskość jego dekoracji architektonicznej, jakże dalekiej od mięsistości form italskich“⁴. A w innym miejscu swej rozprawy stwierdza odnośnie omawianych obiektów, że „wszystkie one... mają pewne wspólne cechy, przede wszystkim dążność do operowania płaską dekoracyjną formą, bogatą w rozwinięciu, ale uproszczoną w rysunku”⁵. W stosunku do pilastrów w kościele św. Ducha w Lublinie używa wprost wyrazu „zupełne rozluźnienie formy”⁶, a o epitafium Adama Drzewickiego w kościele parafialnym w Drzewicy (1609) powiada, że „zwraca tu uwagę nie tylko prymitywizm postaci ludzkiej, ale charakterystyczny dla ludowej sztuki popęd do zapełniania wolnych miejsc kompozycji dowolnie rozrzuconymi ornamentami”⁷. Wreszcie co do tematyki ornamentu, Piwocki sądzi, że „humanistyczna namiętność do operowania ludzkim motywem w wystroju architektonicznym równoważona jest płaskim skrępowaniem formy, nie spotykanym w tym wymierze ani w renesansie niderlandzkim ani włoskim. Jeszcze może wyraźniej prezentują te tendencje niektóre kanienice zamojskie przy ul. Ormiańskiej. Wśród ornamentyki roślinnej poczynają pojawiać się motywy znane z późniejszej sztuki ludowej: tulpiany, rozety, kosze kwiatów”⁸.

Piwocki uważa jednak, że ten „nurt narodowy” zjawia się w architekturze polskiej dopiero w XVI w., gdy zaczyna powstawać „narodowa świadomość”, a dalej pisze: „Materiał za-

⁴ *Ibidem*, s. 17.

⁵ *Ibidem*, s. 18.

⁶ *Ibidem*, s. 19.

⁷ *Ibidem*, s. 22.

⁸ *Ibidem*, s. 21.

bytkowy okresu protofeudalnego potwierdza w pełni tę tezę. Sztuka polskiej masy etnicznej ma zasięg o wiele szerszy niż późniejsze terytorium narodowe, a poszczególne jej elementy należą nie tylko do rezerwuaru form wspólnych dla całej słowiańszczyzny ale niejednokrotnie rozprzestrzenione są jeszcze szerzej, tonąc w morzu trydycyjnych procederów i motywów ludów Europy czy Eurazji. W pewnym sensie więc sztuka ta była sztuką kosmopolityczną, zbyt szeroko rozlaną, by można ją włączyć do naszych tradycji narodowych”⁹. Co do sztuki XVI w., obok „świadomości narodowej” wielką rolę grają, zdaniem Piwockiego i wielcy mecenasowie sztuki. „Nie należy”, powiada on; „zapominać, że zwycięstwo królewiat, szczególnie kresowych, tworzących własne ośrodki władzy, stwarza liczne, drobniejsze centra kulturalne i artystyczne. W tych warunkach łatwiej wytwarza się możliwość szukania rozproszonych twórców własnych, rodzimych form wypowiedzania się. Przyczyni się do tego jeszcze fakt, że kresowa magnateria, obca na ogół zachodniej ogładzie, forytuje smak wschodni i zamiłowanie do pompy, hieratyczności”¹⁰. Mówiąc wreszcie o genezie dekoracji architektonicznej, wyraża zdanie, że „tą wielką wyłęgarnią twórców, którzy rozbiegli się po całym kraju, transponując w sposób rodzimy podniety otrzymane”, był Zamość¹¹.

Takie jest stanowisko prof. Piwockiego. Interesują go, jak mogliśmy spostrzec, zarówno cechy istotne omawianego przez niego zjawiska, jak i jego zasięg terytorialny jako sztuki narodowej oraz proces stawania się. W tym cennym studium, poświęconym zresztą szerszym zagadnieniom niż te, które tu omawiamy, prof. Piwocki nie przeprowadzał analogii z podobnymi zjawiskami na terenach sąsiadujących z Polską i nie poruszał

⁹ *Ibidem*, s. 5/6.

¹⁰ *Ibidem*, s. 16, z powołaniem się na pracę Mańkowskiego, *Barok, orientalizm i sarmatyzm*. (p. dalej).

¹¹ *Ibidem*, s. 16.

zagadnień procesu twórczego. A wraz z tymi zagadnieniami wchodzimy na te wielkie drogi, którymi kroczy sztuka w swym rozwoju. Zjawiska, o których mówimy, przedstawiają się o wiele bardziej interesująco, a jednocześnie są o wiele bardziej skomplikowane, niż to wynika z książki Piwockiego. Jakkolwiek i po niniejszym studium, które początkami sięga 1951 r., zagadnienie pozostanie na razie bez definitywnego rozwiązania, wydaje się wskazanym, aby je poruszyć, chociażby w tym celu, by szukać odpowiedzi¹².

Systematyzacja zagadnień, które tu wchodzi w grę, a które narzucają nam i plan dalszych rozważań, zawarta jest niejako w tytule książki prof. Piwockiego. Zagadnienia te są następujące: 1) określenie cech istotnych badanego przez nas zjawiska, 2) ustalenie jego zasięgu terytorialnego, związane jednocześnie z zagadnieniem „narodowości” w sztuce, i naszkicowanie procesu rozwojowego, (topografia i chronologia), 3) odnalezienie źródeł inspiracji twórczej (zagadnienie genezy), 4) ustalenie podłoża, na którym ta ciekawa sztuka powstała. Tym czterem zagadnieniom poświęćmy kolejno naszą uwagę.

2

Analiza stylistyczna ornamentu architektonicznego będącego tematem naszych rozważań i cechującego dzieła powstałe mniej więcej od połowy XVI do połowy XVII w. powinna, ściśle mówiąc, być podzielona na analizę form i treści.

Co do pierwszej, rezygnując z dokładniejszej metody porównawczej stosowanej przez Fletchera¹³, ograniczamy się do ze-

¹² Poruszone w niniejszym studium zagadnienia były przez autora omawiane w r. 1951 i na wykładach z historii polskiej sztuki nowożytnej na KUL. Samo studium miało się z czasem ukazać jako jedna z rozpraw w zbiorze zatytułowanym: *Szkice syntetyczne do historii sztuki*.

¹³ Sir Banister Fletcher, *A History of architecture on the comparative method*, wyd. XIII, New-York-London 1946.



Ryc. 1. Ornament na pilastrze w kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu
(wg Bochnaka, *Kapl. Zyg.*)



Ryc. 2. Pilaster w nawie kościoła parafialnego w Radzynie
(fot. PIS)



Ryc. 3. Dekoracja na fasadzie kamienicy przy ul. Ormiańskiej
w Zamościu (wg Herbst, *Zamość*)



Ryc. 4. Nagrobek Barbary z Różnowa Tarnowskiej w katedrze
w Tarnowie

(fot. PIS)



Ryc. 5. Portal pałacu Gorków w Poznaniu (fragment)
(fot. PIS)



Ryc. 6. Kominek z budynku wagi miejskiej, ob. na ratuszu w Poznaniu
(*fol. PIS*)



Ryc. 7. Ornament na fasadzie kamienicy „Pod lwami“ w Zamościu
(fot. Jerzy Żurawski)



Ryc. 8. Fragment dekoracji na fasadzie kamienicy na Rynku Solnym
w Zamościu (wg *Herbst, Zamość*)



Ryc. 9. Ornament na pasie podokiennym na fasadzie kamienicy
„Pod Madonną“ w Zamościu
(fot. Jerzy Żurawski)

stawienia ornamentu — z kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu (ryc. 1) i pilastru z nawy kościoła św. Trójcy w Radzynie (ryc. 2) Zgodnie ze spostrzeżeniem Piwockiego, stwierdzamy w tym drugim wypadku wyraźną tendencję do spłaszczenia. Nie jest to jednak pełne spłaszczenie, jakie zna sztuka dekoracyjna, ale tylko pewne zniekształcenie, powstałe jak gdyby na skutek przyciśnięcia ornamentu wykonanego w materiale plastycznym do tła przy pomocy deski czy szyby szklanej. W wyniku tego zjawily się te cechy, które Piwocki określa jako „uproszczenie w rysunku” i „rozluźnienie formy”, połączone z „popędem do zapełnienia wolnych miejsc w kompozycji” i wreszcie jako „płaskie skrępowanie formy”¹⁴. Bardziej konsekwentne zastosowanie tej tendencji do „płaskiego skrępowania formy” daje nam ornament na paśmie ściany fasady frontowej kamienicy „Pod Madonną” w Zamościu (rys. 3), między łukami arkad a oknami pierwszego piętra.

Należy jednak zastrzec się, że podane przed chwilą przykłady reprezentują nam tylko jedną z „odmian” ornamentu w „ludowym” kierunku polskiej architektury epoki Odrodzenia. Na przykładzie ornamentu zdobiącego fasadę kamienicy „Szafrkowej” w Zamościu (ryc. 9) spotykamy się z procesem spłaszczenia przeprowadzonym już w pełni. Tu ornament nie został „płaskoskrępowany” czy „przyciśnięty” do muru, ale jak gdyby ścięty przy pomocy płaskiej piły, równoległej do płaszczyzny tła. Te dwa style w dekoracji, a ściślej w ornamencie architektonicznym musimy wyraźnie odróżniać, jakkolwiek łączenie ich w całość przez zastosowanie obok siebie ma nieraz w sztuce swe miejsce.

I te dwa „style” nie wyczerpują wszak wszystkich odmian, jakie wykazuje kierunek „ludowy” polskiego ornamentu renesansowego w architekturze. Wymienić tu możemy np. dekora-

¹⁴ Piwocki, *op. cit.*, s. 18, 19, 21.

cję „portalu” ambony w kościele parafialnym w Kraśniku¹⁵, przypominającą motyw nakładania jednej deski na drugą w budownictwie drzewnym. Podobny, ale jeszcze bardziej zaawansowany w kierunku stylizacji motyw spotykamy na nagrobku Firlejów w kaplicy kościoła w Bejscach, gdzie już bezpośrednio naśladowano deskę wypilowaną z brzegu. Jeżeli jednocześnie weźmiemy pod uwagę, że motywu tego użyto obok plastycznie ujętego liścia akantu oraz jakoś „po hindusku” wystylizowanych figur ludzkich, to dojdziemy do wniosku, że to już nie styl, ale wyraźna barbaryzacja, a jeżeli już o „stylu” tu może być mowa, to tylko w sensie stałości w połączeniu tak zasadniczo wykluczających się form i tendencji artystycznych¹⁶. Do przykładów wykazujących nie tyle „styl”, ile barbaryzację zaliczyć należy i ornament zdobiący znany nagrobek Barbary z Rożnowa w katedrze w Tarnowie (ryc. 4), jakkolwiek jeden z motywów tam zastosowanych ma walory stylu i stał się niewątpliwie wzorem dla Jana Michałowicza z Urzędowa (rozety o silnym podkreśleniu trzeciego wymiaru). Jasne też, że już całkowicie usuwa się spod naszych badań ornament zapożyczony ze sztuki Jana Vredemana de Vries — i to nie dlatego, że jest „nieludowy”, ale z tej racji, że jest to styl, a raczej nawet „maniera”, wywodząca się z zupełnie innego poczucia formy, niż ten kierunek w ornamentyce renesansu polskiego, który jest przedmiotem naszych rozważań a którego przykłady podaliśmy wyżej.

Bardzo ciekawy przykład połączenia na jednym i, jak to się wydaje, przez jednego autora wykonanym obiekcie dwu różnych „stylów” — pełnoplastycznego i „płaszczyznowego” w sensie płaskiego skrępowania formy — przedstawia dekoracja

¹⁵ Reprod. p. u Piwockiego, *op. cit.*, rys. 6.

¹⁶ Reprod. m in. w pracy Kozakiewiczów, *Polskie nagrobki renesansowe* (B.H.S.R. XV, nr 1. Warszawa 1953). Takie łączenie form — ale tym razem o wysokim poziomie — wykazuje zresztą i dekoracja architektoniczna, a szczególnie mebli w tzw. „stylu Ludwika XIV” we Francji.

portalu dawnego pałacu Gurków w Poznaniu (ryc. 5). Podczas bowiem gdy listki na archiwolcie wykonane są jeszcze zupełnie w duchu dekoracji kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu, ornament wypełniający ówkie między pilastrami, belkowaniem i archiwoltą, wykazuje wyraźną tendencję do przestylizowania formy.

Dotychczasowa analiza nasza dotyczyła, jak można było zauważyć, wyłącznie stosunku artysty do trzeciego wymiaru oraz „plastyczności” formy. Obok tego jednak musimy zanalizować badany przez nas materiał i pod względem kompozycji we dwu innych wymiarach, tzn. na płaszczyźnie tła. Niezmiernie ciekawy pod tym względem — jak zresztą i w sensie dotychczasowej naszej analizy — przykład znajdujemy również w Poznaniu w postaci dekoracji kominka obecnie znajdującego się w ratuszu a pochodzącego z dawnego budynku wagi miejskiej w Poznaniu. Data tego kominka, przedstawionego u nas na ryc. 6 (1541), wyryta jest na samym kominku, wobec czego nie wzbudza wątpliwości. Otóż kompozycja zarówno całości tej dekoracji, jak i poszczególnych jej części (gzyms, słupki, płyta środkowa) oparta jest wyraźnie na zasadzie symetrii, tworząc motyw tzw. „heraldyczny”. Z tym układem w płaszczyźnie, jak i z wyraźnie „płaszczyznowym” ujęciem poszczególnych motywów łączy się to, co Piwocki określił jako formę „uproszczoną w rysunku” jako „rozluźnienie” kształtu. Ten zarzut rozluźnienia kształtu odnosi się jednak — i to zarówno dla całości jak i dla poszczególnych fragmentów — tylko do ich roli „odtwórczej”, jako wyobrazicieli kształtów przedmiotów rzeczywistych. Pod względem formalnym bowiem żadnego rozluźnienia nie spostrzegamy, a rzucająca się w oczy cezura w układzie daje się łatwo wytłumaczyć możliwością wypadnięcia pewnych fragmentów podczas przenoszenia kominka z jednego budynku do drugiego. Można by wręcz przyjąć, że kompozycja jest wyraźnie „zamknięta”.

Najciekawszy jest tu sam sposób plastycznego ujęcia każdego poszczególnego motywu. Sprawiają one na nas wrażenie, że zostały wykonane, czy „narysowane” na płaszczyźnie przy pomocy sznura odpowiednio ułożonego na ścianie, który następnie wraz ze ścianą zachlapano ciekłą masą. Powstałe stąd zakłócenia między liniami „rysunku” wywołują odpowiedni rozkład światła i cieni, osłabiających zbyt linearny charakter całej tej dekoracji. Tak przeprowadzona stylizacja realnego, co do swej genezy, kształtu, połączona z heraldycznym układem całości, stwarza z tego kominka zupełnie nieprzeciętne dzieło sztuki, reprezentujące tendencję do deformacji płaszczyznowej kształtu, jakkolwiek w sposób nieco odmienny niż to się stało na kamienicy „Pod Madonną” w Zamościu.

Układ „heraldyczny” nie stanowi jednak ani wyłącznej własności „stylu płaszczyznowego” — zna go bowiem i sztuka antyczna — ani jedynej w tym „stylu” zasady komponowania płaskorzeźby. Przekonywa nas o tym chociażby płaskorzeźba na fasadzie kamienicy „Pod lwami” w Zamościu (ryc. 7). Zasada asymetrii jest jednak w naszej grupie rzadziej stosowana. Zastosowanie obu zasad — w tym wypadku co do rozmieszczenia dekoracji na ścianie — znajdujemy na fasadzie kamienicy Zamoyckich w Zamościu. Co do charakteru ornamentacji na tej fasadzie zwracamy uwagę na szczególne podkreślenie linii zarysu, przy potraktowaniu powierzchni otoczonej tym zarysem jako wklęsłości. Jeszcze bardziej ciekawy pod tym względem przykład znajdujemy na fasadzie jednej z kamienic na Rynku Solnym w Zamościu (ryc. 8).

By jeszcze pogłębić analizę formalną ornamentu z omawianej przez nas grupy, należało by porównać stosowany w nim dukt linii z linią w ornamencie kaplicy Zygmuntońskiej. Rezygnując na razie z tego, możemy tylko stwierdzić w sposób ogólnikowy, że czystość i piękno linii niewątpliwie zostały częściowo utracone; na pytanie jednak, czy wzamian za to została zdobyta

nowa wartość, np. ekspresja linii, również na razie nie mogliśmy odpowiedzieć.

Różnice w zestawieniu z ornamentem renesansowym włoskim, reprezentowanym u nas w formie najczystszej przez dekorację kaplicy Zygmunta na Wawelu wykazuje i analiza tematyki i treści wewnętrznej ornamentu omawianej przez nas grupy budowli. Ogólnikowo rzecz biorąc, co do tematyki nie zaszły większe różnice: i w jednej i w drugiej grupie mamy ornament i geometryczny i roślinny i zwierzęcy wraz z figurą ludzką. W szczegółach jednak, jak i w interpretacji treściowej motywów zachodzą dość daleko idące różnice. A więc zamiast meandra występuje plecionka, np. na fasadzie kamienicy „Szafirowej“ w Zamościu¹⁷. Liście akantu zastąpione zostają przez inne, i to mocno stylizowane rośliny, wśród których najważniejsze role grają: winne grona, tulipany, granaty względnie ananasy, stylizowane rozety. Gina putta i realistycznie przedstawione ptaki, a w miejsce ich zjawiają się smoki lub lwy. Figury Madonny lub świętych wypierają postacie bożków antycznych.

Nie mniej ważna jest zmiana, jaka zachodzi w treści wewnętrznej nawet takich samych motywów, a to na skutek nowej ich interpretacji. Zanika dawne umiłowanie dla przyrody a zaczerpnięty ze świata realnego motyw zniża się do roli ozdoby lub urasta do potęgi symbolu. Już sama skłonność do stosowania układu heraldycznego, która w architekturze świata antycznego miała na celu jedynie podkreślenie równomierności podpór, tu jest wyrazem chęci zaznaczenia wewnętrznej łączności wyobrażonych przedmiotów-symboli, w myśl pewnej, takiej czy innej idei. Hermy, które w sztuce włoskiej tak wyraźnie reprezentowały humanistyczne podejście do świata dekoracji, na fasadzie kamienicy „Szafirowej“ w Zamościu (ryc. 9) nie są już

¹⁷ Reprod. p. w pracy Marii Lewickiej, *Bernardo Morando* (w BHS 1953 nr. 2).

odbiciem świata rzeczywistego, a stały się tylko symbolami ludzi widzianych okiem bądź dekoratora bądź myśliciela-teoretyka.

Analiza zarówno formy, jak i treści wewnętrznej tej grupy fragmentów dekoracyjnych, jaka była tematem naszych rozważań, byłaby niepełna, gdybyśmy nie zdawali sobie sprawy z tego, czy mamy do czynienia jedynie ze sztuką zbarbaryzowaną, prymitywną, czy też z narodzinami jakiegoś nowego „stylu”. Czy to była tylko „niedbała i rzemieślnicza robota”, jak s^ę gdzieindziej wyraził Durm, omawiając dekorację pałacu w Splicie¹⁸, czy też mamy do czynienia ze świadomym siebie, a może i nie zupełnie świadomym — jak to było w Splicie — objawieniem się nowego poczucia formy i treści? Na tle zawyłych problemów określania stylów w ornamentyce odpowiedź nie jest łatwa, gdyż przejście od jednego stylu do drugiego bywa czasem zaledwie dostrzegalne. A do trudności czysto formalnych dochodzą czasem i trudności natury metodologicznej. Gdy np. Piwocki uważa za niewłaściwe stosowanie do sztuki ludowej — a w grę wchodzi tu i omawiane przez nas obiekty — wyrazu „barok” czy „renesans”, Kazimierz Malinowski w recenzji cytowanej pracy Piwockiego pisze: „Z tym stanowiskiem trudno się zgodzić, bo nasuwało by ono konieczność stworzenia odrębnej periodyzacji dla „sztuki ludowej”, co wobec jednolitości procesów historycznych jest niemożliwe”¹⁹.

Mimo trudności, jakie powstają, można jednak stwierdzić wyraźną różnicę tendencji artystycznych w dwu grupach dekoracji, a ściśle ornamentu — włosko-renesansowej i polsko- (nazwijmy ją na razie tak) renesansowej. Jeżeli już nawet nie biorąc w tej chwili pod uwagę przykładów bardziej zaawansowanych w obu kierunkach, porównamy ornament na archiwolcie i w ćwiłkach portalu pałacu Gurdów w Poznaniu (ryc. 5),

¹⁸ J. Durm, *Die Baukunst der Etrusker und Romer* (w serii *Handbuch der Architektur*). Idzie o pałac Dioklecjana.

¹⁹ BHS, XV (1953) 122.

czujemy, że jesteśmy w dwu zupełnie innych światach myśli artystycznej. Plastyka liści na archiwolcie, jak i ornamentu w płycinach pilastrów w kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu, wynika z funkcji wewnętrznych, jakie wyobrażony przedmiot ze świata realnego spełnia w jego rzeczywistości naturalnej. W liściach roślin na ćwikłach poznańskiego portalu tego życia „biologicznego“ nie znać wcale; to, co widzimy jest jak gdyby wyróżnione w drzewie lub kamieniu i wyraźnie zapowiada — jeżeli idzie o ducha — dekorację Szczepkowskiego na przybudówce wejściowej do przedwojennego gmachu Banku Gospodarstwa Krajowego w Warszawie (ryc. 10). Źródło, skąd zaczerpnięto motyw, mogło być to samo, ale podejście do niego było wręcz przeciwne. W pierwszym wypadku mamy do czynienia z realizmem, w drugim z wyraźną stylizacją. Same cele artysty są więc tu wręcz odmienne²⁰.

3.

Zapoznanie się z cechami istotnymi każdego zjawiska historycznego — a więc i w naszym wypadku — należy uzupełnić danymi co do jego rozprzestrzenienia się w terenie i dokładnego ustalenia dat dotyczących poszczególnych obiektów. Poza topo-

²⁰ Portal pałacu Gurków w Poznaniu stanowi wyjątkowo ciekawy przykład w badaniach nad psychologią twórczości artystycznej. Trudno przypuścić, by wykonało go kilku mistrzów, a z drugiej strony epoka Odrodzenia nie była epoką eklektyzmu, stosującego bez zastanowienia obok siebie formy zasadniczo ze sobą niezgodne. Umieszczenie więc w jednym obiekcie tak z ducha sobie przeciwnych fragmentów wskazywałoby na to, że artysta rozumiał lub wyczuwał różnicę podejścia do formy w poszczególnych fragmentach tego samego dzieła, nie zdawał jednak sobie z całą świadomością sprawy z wagi dokonanej przez niego zmiany podejścia do zagadnień realizmu i stylu. Ciekawe najbardziej, że ornament na fryzie i ramce otaczającej ćwikle ma charakter nieco pośredni między realizmem listków na archiwolcie i geometryzującą stylizacją ornamentu w ćwikłach.

garfią i chronologią zjawiska musimy jednak dla pełnej jego oceny poznać podłoże społeczne, gospodarcze i ideologiczne, na którym ta sztuka wyrosła.

Przystępując w myśl tych uwag do naszkicowania topografii zjawiska, które nas interesują, w pierwszym momencie ograniczamy się do terenów Polski etnograficznej, z uwzględnieniem jednak Lwowa, którego sztuka w epoce Odrodzenia tak ściśle związana jest ze sztuką ogólnopolską. Z drugiej strony musimy, ze względu na szczupłość miejsca, zadowolnić się przytoczeniem tylko bardziej typowych, nielicznych jednak przykładów. A więc poza obiektami wymienionymi wyżej, możemy podać jeszcze: tablicę herbową na fasadzie kamienicy Lubomelskich na rynku w Lublinie (1540, ryc. 11), na której rzuca na siebie uwagę pokrewieństwo traktowania grzywy lwa z odpowiednimi motywami sztuki romańskiej. Następnie ornament na węgarach portalu kamienicy przy ul. Grodzkiej nr 74 w Jarosławiu, opisany przez J. S. Zubrzyckiego²¹. W tym wypadku jesteśmy na terenie południowo-wschodniej części zarówno ówczesnej Rzeczypospolitej, jak i dzisiejszej Polski. Co do datowania tej dekoracji, nie posiadamy ścisłych danych; Zubrzycki²² stwierdza tylko, ale jak się zdaje bez słuszności, że „rzeźba formą swą stylową przemawia za końcem XVII w. Raczej jest to pierwsza połowa tego stulecia. Przykład zamku w Bykach, pow. piotrkowskiego (ryc. 12), przebudowanego w r. 1604 przenosi nas na teren Mazowsza. W grę wchodzi tu przede wszystkim portal na elewacji zachodniej²³, jak i inne portale tego

²¹ Jan Sas-Zubrzycki, *Miasto Jarosław i jego zabytki* *Spraw. KHS PAU*, t. VII, s. 378/381. (Kraków).

²² *Ibidem*, s. 381.

²³ Ilustr. p. w *Zabytki sztuki w Polsce*. Inwentarz topograficzny, t. IV. Powiat Piotrkowski. Województwo Łódzkie. Warszawa, 1950, fig. 25. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. II (Województwo Łódzkie, zes. 4.

zamku prawdopodobnie z czasu przebudowy tegoż. Z przytoczonych wyżej przykładów z Poznania jeden (kominiek na ratuszu) pochodzi z r. 1541, a portal pałacu Gurków z r. 1548. Wymienione wyżej przykłady z Zamościa nie są ściśle datowane. O kamienicach zamojskich piszą Guerquin i Miłobędzki: „współcześnie dochowaną architekturę tych kamienic należy — zapewne oprócz podcieni — odnieść dopiero do wieku XVII. Wiele z nich nie istniało w momencie zdejmowania planu rynku w r. 1603/4, a nawet około połowy wieku XVII w okresie malowania tzw. obrazu bukowińskiego. Ich stiukowe prymitywne dekoracje o zbarbaryzowanych motywach renesansowo-barokowych i orientalnych niewiele mają wspólnego z arsenalem monumentalnych form wnętrza kolegiaty”²⁴.

W przeciwieństwie do Polski południowo-wschodniej oraz Poznania, województwo krakowskie nie przynosi nam dowodów rozprzestrzenienia się i na jego terenach tych form, jakie zaprzatają naszą uwagę.

Na podstawie przytoczonego materiału czasowo zjawisko nasze umieszczamy w latach 1540 — 1650, a może do najazdu szwedzkiego.

4

Przechodząc z kolei do zagadnienia genezy ornamentu grupy „orientalizującej”, mamy właściwie dwa pytania. Z jednej strony bowiem interesują nas źródła, z których artyści, twórcy tego ornamentu czerpali swoje natchnienie, i to w sensie zarówno motywów jak i ich interpretacji formalnej i treściowej, z drugiej zaś męczy nas pytanie, dla czego formy te znalazły u nas tak dobre przyjęcie, podczas gdy inne miały u nas tylko bardzo krótkotrwały żywot. Na drugie pytanie odpowiemy w na-

Powiat Łęczycki, s. 3) określa te portale jako „portale renesansowe pocz. w. XVII”.

²⁴ Bohdan Guerquin i Jerzy A. Miłobędzki: Recenzja pracy Marii Lewickiej „Bernardo Morando”, (w BHS 1953, N 2, s. 90—91).

stępnym punkcie naszego studium, w tej chwili zajmiemy się pierwszym.

Ponieważ znaczna część motywów, jakie poznaliśmy wyżej, zdradza wyraźnie pochodzenie ze Wschodu (winogrona, tulipan i in.), przy czym i pod względem ujęcia plastycznego udział Wschodu jest co najmniej wysoce prawdopodobny, musimy przede wszystkim wziąć pod uwagę istnienie u nas dość licznych w XVI/XVII w. kolonii Ormian. Wiemy już, że i Piwocki uważał Zamość za „wylegarnię twórców” tej gałęzi naszej sztuki²⁵. A i Zubrzycki o wspomnianym wyżej portalu w Jarosławiu wyraził się w ten sposób, że „ma w sobie coś z ormiańskich naleciałości”²⁶. Czego jednak — bliżej nie określili. Mańkowski²⁷ podkreślając wielką rolę, którą ormianie odegrali w sztuce południowo-wschodnich obszarów ówczesnej Rzeczypospolitej, wskazuje na stosunki artystyczne, jakie ich wiązały z Turcją oraz krajami chrześcijańskimi, kulturalnie zależnymi od Turcji, przy czym i tam Ormianie jako artyści odegrali rolę czynną. Piśze on: „Charakterystyczną dla nich dekorację o motywie winorośli znajdujemy w bardzo podobnym ujęciu na tureckim kamieniu grobowcowym na terenie Mołdawii (ryc. 13), a fakt ten stwierdza znów łączność form artystycznych Mołdawii i Lwowa, leżących w tym samym zasięgu wpływów sztuki, idących znad Morza Czarnego”. Jako przykład ilustrujący wspólność form dekoracyjnych Lwowa i „ziem rumuńskich” przytacza Mańkowski portal z katedry ormiańskiej we Lwowie od strony zakrystii (1661) i portal z budynku klasztornego w Brancoveni w Rumunii, z drugiej połowy XVII w.²⁸.

²⁵ Piwocki, *op. cit.*, s. 16.

²⁶ J. Sas-Zubrzycki, *op. cit.*, s. 382.

²⁷ T. Mańkowski, *Sztuka ormian lwowskich* (w *Pracach KHS PAU*, t. VI. Kraków 1935, s. 122).

²⁸ Ilustr. p. u Mańkowskiego, *op. cit.*, s. 116 i 117 Aby sobie uprzytomnić, jak wielkie nadzieje można pokładać w bliższym zapoznaniu się ze sztuką rumuńską, wystarczy dekoracja portyku cerkwi Sta-

Zwrócenie przez Mańkowskiego uwagi na Lwów nie może być zlekceważone, jeżeli mamy szukać ośrodka wpływów ormiańskich. Niezależnie od przejawów sztuki Ormian samych w tym mieście, nie możemy zapominać i o takich przykładach jak portal kaplicy „Trzech Świętych” („Światitëlej”), przy cerkwi Wołoskiej, wzniesionej na zamówienie hospodara wołoskiego w r. 1589 przez architekta Piotra Krasowskiego lub jak dekoracja kolumn przyokiennych we wnętrzu kamienicy Czarnej, będącej dziełem tego samego architekta²⁹. Zwracamy szczególną uwagę na to, że w obydwu tych wypadkach szczególnie wielką rolę gra motyw winorośli z jagodami (ryc. 14). Ciekawe, że nawet później, w połowie XVIII w. proces orientalizacji ornamentu jeszcze raz wystąpi na terenie Lwowa na wazonach zdobiących katedrę św. Jura³⁰. Najprawdopodobniej więc nie Zamość, jak to przypuszcza Piwocki, a Lwów był „wyłęgarnią” artystów tworzących nowy kierunek w dekoracji architektonicznej polskiego Odrodzenia.

Powołanie się na sztukę i rolę Ormian nie wyczerpuje jednak wszystkich możliwości. Należy też wziąć pod uwagę i istnienie podobnego zjawiska na Rusi Moskiewskiej. Piwocki słusznie zwrócił uwagę na możliwość twórczego współdziałania jako mecenasów sztuki magnatów kresowych, a w pewnym momencie nawet utrzymuje, że w polskiej sztuce ludowej — a więc i w tym ornamencie, który jest obiektem naszych rozważań — istnieją elementy wspólne „dla całej słowiańszczyzny”³¹. Poznanie więc tej sztuki innych narodów słowiańskich, a przede wszystkim, sztuki Rusi Moskiewskiej i Ukrainy staje się w naszych rozważaniach wręcz nieodzowne, i to tym bardziej, że na

vropoleos, łącząca w sobie elementy baroku i romańskie, z r. 1724. (p. *L'Architecture roumaine*, Bukareszt 1953, tabl. 79).

²⁹ p. Piotrowski, *Lemberg*. Lwów 1915, s. 51.

³⁰ *ibidem*, s. 95.

³¹ p. przypisy 9 i 10.

terenie moskiewskim spotykamy się z przykładami bardziej zaawansowanymi pod względem „orientalizacji”, niż te, z którymi mamy do czynienia na naszych ziemiach.

Najciekawszym może z przykładów moskiewskich jest ornament zdobiący tablicę nad portalem pałacyku carów, tzw. „Těřemka” na Kremlu moskiewskim (ryc. 15). Grabar³² wyraźnie odróżnia dekorację tego typu od dekoracji wykonanej w duchu Odrodzenia włoskiego, którą w Moskwie ówczesnej określano jako *friażską*³³. O ornamencie nad portalem wspomnianym przed chwilą wypowiada się w sposób następujący: „Rzeźba Těřemów znacznie odróżnia się od *friażskiej* rzeźby *Granowitej Pałaty*. Dochodzą w niej wyraźnie motywy „niemieckie”, skomplikowane ornamentacją wschodnią przy zachowaniu dawnego bizantyjskiego systemu plecionki. Wszystko to łączy się w sposób kapryśny z heraldycznie ujętymi wyobrażeniami orłów, zwierząt, masek i innymi ozdobami symbolicznymi, oddawna używanymi przez rzeźbiarzy w kamieniu i przez snycerzy. Cała ta rzeźba, wszystkie te *razmėtnyje trawy* pod porządkowane są motywom architektonicznym idącym z Zachodu”. Że ta uwaga co do zachodniego pochodzenia części motywów („form”), skombinowanych z motywami genetycznie wschodnimi nie jest u Grabara odosobniona, widzimy z następującego ustępu odnoszącego się do wejścia na strych pałacu carskiego w Kremlu moskiewskim: „... błyszczą tak kapryśną ornamentacją Europy Zachodniej, która kiedyś była zachwycona egzotyczną przyrodą i ornamentyką Wschodu i dalszych „Nowych Krajów”³⁴. Ustęp ten odnosi się do dekoracji przedstawionej u nas na ryc. 15. Określając charakter podobnej dekoracji jako „roślinno-perski” i zwracając uwagę na to, że de-

³² Igor Grabar, *Istoria russkago iskusstwa*, t. II, s. 277.

³³ Odpowiednik tureckiego wyrazu „Frankowie”, używanego dla oznaczenia osób pochodzenia zachodnio-europejskiego. Podobieństwo brzmienia nazwy nie może tu być uznane za przypadkowe.

³⁴ Grabar, *op. cit.*, s. 274.

koracja *Těrěmka* pochodzi z lat 1635—1636, Grabar zaznacza jednak, że jeszcze w XVI wieku „wschodnie” motywy były szeroko zastosowywane w rzeźbie tzw. „carskich wrót” w ikono-stasach.

Analiza tablicy przedstawionej na ryc. 15 nasuwa jednak wnioski może nieco inne niż u Grabara. Figury łuczników np. umieszczone w górnych kątach tablicy, zawierają żywe wspomnienia świata antycznego, siedząca w środku figura Hindusa, w typowej pozie i z typowym uczesaniem kieruje naszą fantazję ku Indiom, a pozostały ornament roślinny najbardziej przypomina to, co przyzwyczailiśmy się widzieć we Lwowie czy Zamościu. Określając zaś styl tej dekoracji pod względem traktowania plastycznego formy, możemy zastosować w pełni to określenie, jakie dał Piwocki dla naszych form: „dążność do operowania płaską dekoracyjną formą bogatą w rozwinięciu, ale uproszczoną w rysunku”³⁵.

Brak motywów pochodzenia tak bezsprzecznie orientalnego jak figura Hindusa na tablicy z *Těrěmka*, ale zasadnicza ten sam styl dekoracji wykazuje dekoracja zewnętrzna ścian soboru w klasztorze Mgarskim we Wschodniej Ukrainie na Połtawszczyźnie (pod Łubnami), wykonana w stiuku w l. 1682 — 1694. (ryc. 16). Mecenasem budowy w jej ostatnich latach był hetman Mazepa. Opisuje ją Pawłucki w sposób następujący: „Ozdoby oryginalne w stopniu najwyższym; składają się na nie głowy koni, baranów, lwów i orłów z koronami, trzymające w ustach bogaty stylizowany kwiat z liści i łodyg”³⁶. Zbliżony typ ornamentu spotykamy również na budowlach cerkiewnych, wzniesionych przez Mazepę, jak Wojenno-Nikolskij sobór (1694) w Kijowie lub wejście na chór wielkiej cerkwi Ławry Kijewo-Péczerskiej. Jak sądzi Pawłucki, przytoczone przed

³⁵ Piwocki, *op. cit.*, s. 19.

³⁶ Grabar, *op. cit.*, s. 394.

chwila przykłady „mogą być zestawione z cerkwią klasztoru Mgarskiego”³⁷.

Geneza podobnej dekoracji jest dla nas niezmiernie ważna ze względu na wyraźne pokrewieństwo z późno-renesansową dekoracją fasad kamienic Zamościa, a jednocześnie niektórych fragmentów dekoracji Têrémka, wykazującej tak bezsprzecznie wschodnie pochodzenie. Co do tej genezy form w klasztorze Mgarskim czy w Kijowie, Pawłucki³⁸ tak pisze: „Chyba nie można wątpić o tym, że zwyczaj pokrywania ścian dywanem rzeźbiarskich motywów wzorzystych³⁹ zanieiony został na Ukrainę przez mistrzów moskiewskich. Ci ostatni mieli w Moskwie wiele wzorów zarówno w postaci rzeźby wczesnych moskiewskich świątyń jak i we wspanialej rzeźbie têrémów na Kremlu”. Pawłucki nie ukrywa jednak faktu, że na Ukrainie ornament tego rodzaju wykonywany jest w stiuku, podczas gdy w Moskwie rzeźbiono go w kamieniu⁴⁰. To, co w innym miejscu pisze Pawłucki, brzmi jednak nieco inaczej. Omawiając dekorację kijowskich cerkwi z końca XVII w. fundowanych przez Mazepe, których twórcą był, jak wiadomo, sprowadzony z Moskwy Josif Starcew, Pawłucki wskazuje na pokrewieństwo dekoracji tych cerkwi z dekoracją klasztoru Mgarskiego (j. wyżej) i powiada: „Moskiewski budowniczy Josif syn Dymitra Starcew tylko czasem, zaledwie w detalach jakiegoś portalu wydaje się być mieszkańcem Moskwy, w większości zaś swych

³⁷ Ciekawe przykłady łączenia form późnobarokowych ze spłaszczo-
nym ornamentem w typie dekoracji kamienic zamojskich znajdujemy
na dzwonicy soboru Sofijskiego w Kijowie. (p. *Architektura Ukrain-
skiej S.S.R.*, wyd. Akad. Arch. Ukr. SSR, Instytut hist. i teorii archit.
t. I. Moskwa 1954).

³⁸ *ibidem*.

³⁹ W tekście rosyjskim: „skulpturnych uzorow”.

⁴⁰ Grabar, *op. cit.*, s. 277.

dział robi wrażenie Ukraińca wychowanego na tradycjach polskich”⁴¹.

My nie możemy jednak opierać się na samym przyznaniu się rosyjskiego badacza do polskiej genezy pokrewnej z naszą dekoracji cerkwi ukraińskich z końca XVII w., a to tym bardziej, że znana już nam dekoracja nad portalem *Těrémka* w Moskwie pochodzi bądź co bądź sprzed r. 1640, tzn. przed przyłączeniem się Ukrainy Wschodniej do Rusi Moskiewskiej.

Są w tej sprawie dwa zasadnicze odmienne stanowiska. Zgodnie z jednym z nich, reprezentowanym zarówno przez naukę polską jak i rosyjską, zjawienie się w Moskwie dekoracji łączącej pewne elementy wschodnie z wpływami Zachodu wiąże się z walkami na terenie Białorusi między Polską i Moskwą⁴². Szczególnie podkreśla się znaczenie pochodu Smoleńskiego (1654 — 1658), podczas którego większa ilość artystów i rzemieślników została przesiedlona względnie sama dobrowolnie przeniosła się z terenów Litwy i Białorusi do Moskwy. Potwierdzeniem tego byłoby określenie pewnego kierunku rzeźby dekoracyjnej w Moskwie w XVII w. jak *białorusskaja rież*⁴³. Nie należy jednak lekceważyć i faktu, że stosunki kulturalne mogły się rozpocząć jeszcze w pierwszej połowie XVII w. wraz ze stosunkami politycznymi, które jednak wówczas niewątpliwie przybierają na sile, niezależnie od tego, czy szły we wła-

⁴¹ *ibidem*, s. 399/400.

⁴² Józef Jodkowski, *Artyści Polacy na dworze moskiewskim w XVII w. (Problemy*, nr 5. Warszawa 1946, s. 39—46). p. też Marian Morelowski, *Artyści polscy na wychodźstwie w Rosji siedemnastego wieku*, w *Pracach KHS PAU*, (t. II, zesz. II. Kraków 1922, s. LXXIX—LXXXI). Obydwie te prace oparte są zresztą na dawniejszej literaturze rosyjskiej, m. in. na dziele Zabiellina, *Domasznij byt russkich carěj* i in.

⁴³ terminu tego używano w literaturze naukowej rosyjskiej w XIX w.

ściwym czy w niewłaściwym kierunku⁴⁴. Nieco inaczej wyraża się Grabar. W rozdziale „Barok Moskwy“ swej *Historii Sztuki Rosyjskiej*⁴⁵ mówi o „powiewach”, które „szły z Zachodu przez Ukrainę od drugiej tercji XVII wieku”.

Zupełnie odmienne stanowisko zajęli niektórzy współcześni badacze radzieccy, którzy zjawienie się bogato rozwiniętego ornamentu w architekturze moskiewskiej XVII w. tłumaczą istnieniem dawnych tradycji miejscowych, sięgających wstecz aż czasów przedhistorycznych, po przez dekorację świątyń włodzimiersko-suzdalskich XII — XIII w.⁴⁶ Rzeźba włodzimiersko-suzdalska w jej późnym okresie, tzn. w pierwszej połowie XIII w. istotnie posiada te dwie cechy, które wystąpią później i w dekoracji Těrémka: zdecydowaną tendencję do spłaszczenia ornamentu i wyraźnie wschodnie, a czasem ściśle wiążące się ze sztuką Sasanidów motywy: palmetę sasanidzką i in. Szczególnie ciekawym przykładem tego rodzaju dekoracji jest ta, która pokrywa ściany soboru w Juriewie Polskim (ryc. 17). Czy taka dekoracja, wykazująca wpływy sztuki sasanidzkiej przyszła na Ruś jeszcze przed przyjęciem przez nią chrześcijaństwa z Bizancjum, a to za pośrednictwem Scytów, jak to sugeruje współczesna nauka radziecka, czy też stało się to w XI — XII w. poprzez Bułgarię, której sztuka ulegała wpływom sasanidzkim⁴⁷,

⁴⁴ p. Polska, *jej dzieje i kultura*, t. II, s. 46. Warszawa 1927.

⁴⁵ Grabar, *op. cit.*, s. 417.

⁴⁶ p. W. A. Rubakow, *Prıkladnoje iskusstwo i skulptura*, jako rozdział X w dziele *Istorija kultury drownej Rusi*, t. II. Moskwa 1951, s. 454, oraz Łazarëw, *Skulptura Władimirskoj Rusi w Istorija russkogo iskusstwa*, t. I. Moskwa 1953, s. 396. Na marginesie zaznaczyć można, że prac poświęconych specjalnie zagadnieniom ornamentyki, zjawiało się dotąd w literaturze radzieckiej nie tak wiele. A więc m. in. S. Alëksëëw, *Architëkturnyj ornamënt*, Moskwa 1954, oraz N. N. Sobolew, *Russkij ornamënt*, Moskwa 1948.

⁴⁷ p. Voj Molë, *Wczesnośredniowieczna sztuka prowincjonalna na Bałkanach*, w „Przeglądzie Historii Sztuki”, R. II. Kraków 1930/31, s. 133/4 i 136.



Ryc. 10. Ornament nad wejściem do gmachu d. Banku Gospodarstwa
Krajowego w Warszawie
(wg J. Warchałowskiego, *Jan Szczepkowski*)



Ryc. 11. Tablica erekcyjna na fasadzie kamienicy Lubomelskich
w Rynku Starego Miasta w Lublinie

(fot. PIS)



Ryc. 12. Portal na elewacji zachodniej zamku w Bykach
(fot. PIS)



Ryc. 13. Turecka stela nagrobna w Mangalii (Rumunia)
(wg Mańkowskiego, *Sztuka Ormian w Polsce*)



Ryc. 14. Okno na fasadzie kamienicy renesansowej we Lwowie
(fot. PIS)



Ryc. 15. Fragment dekoracji nad wschodnim wejściem do Têrêmka
na Kremlu w Moskwie (wg Grabar'a, *Ist. Russk. Isk.*)



Ryc. 16. Ornamentacja na zewnętrznej ścianie cerkwi klasztoru
Mgarskiego na Ukrainie (wg Grabar'a, *Ist. Russk. Isk.*)



Ryc. 17. Fragment dekoracji zewnętrznej na ścianie cerkwi
w Juriewie Polskim (Rosja) (wg *Sokr. Russkoj archit.*)

jest dla nas ostatecznie dość obojętne w danej chwili. Tak czy inaczej istnienie na miejscu możliwości pewnych tradycji w XVII w. jest faktem. Ale jest też faktem, że sztuka moskiewska XVI w. jej nie zna i że w „Renesansie” moskiewskim końca XV — początku XVI w. panują całkowicie wpływy włoskiego Odrodzenia. Pewne tendencje do spłaszczenia realistyczno-plastycznego dotąd ornamentu wykazuje dopiero ornament płycin (filung) pilastrów w obramieniach okiennych soboru Zwiastowania N.M.P. (*Błagowieszczenskij*) w Moskwie (ryc. 18) ⁴⁸. Dekoracja ta pochodzi jednak, jak się zdaje, dopiero z 50 lub nawet 60 lat XVI w., jakkolwiek sam sobór wzniesiono m. 1482 a 1490 r. ⁴⁹. Łukomskij stwierdza istnienie w tych portalach obok wyraźnie włosko-renesansowych, motywów oryginalnych ruskich, m. in. wymienia on „*ces étranges chapelets appelés „ananas” qui présentent des alternances de renflements (busy) et d'etranglements (pêrêchwaty)*” ⁵⁰. Trzeba jednak zaznaczyć, że stylizacja, poza wspólną cechą płaskości i uproszczenia, (dekonstrukcji realistycznego kształtu), jest tu inna niż w ornamente na ścianach soboru w Juriewie Polskim i że, na domiar tego, występuje w formie wyraźnie „początkującej”. To nie jest zakończenie, ale rozpoczęcie procesu stylizacji. Wyraźna zmiana w kierunku zbliżenia ornamentu w Moskwie z dekoracją ówczesną polską w duchu dekoracji fasad kamienic zamojskich następuje dopiero po 1654. Sobolew pisze o tym: „Sztukę drugiej połowy XVII stulecia charakteryzuje prawie zupełnie odejście od dawnych płaskich motywów desenia (*uzorow*), zamiast których zjawiają się nowe, o silnie podkreślonym reliefie. Po zwycięskich wojnach z Polską w latach

⁴⁸ Łukomskij, *op. cit.*, s. 59.

⁴⁹ Portale i okna po pożarze 1547 r. Jak sądzi Gornostajew (p. Grabar, *Ist. russk. isk. t.* II, s. 194) — przed dobudową do tego gmachu kaplic, tzn. przed r. 1563/64.

⁵⁰ *ibidem*, s. 59.

1654—1657 z odebranych miast i krajów — z Połocka, Witebska, Wiaźmy, Orszy, Smoleńska, Szkłowa i innych miejscowości — zaczęli przybywać do Moskwy doświadczeni, dobrze obznajmieni ze swoimi czynnościami rzemieślnicy różni specjaliści i artyści, przywożąc nowe wzory, które zaczęli wprowadzać do naszego zasobu w zakresie ornamentu... Zastosowanie wysokiego reliefu do rzeźby z drzewa lub kamienia spowodowało zjawienie się rzeźby figuralnej (*figurnoj*) czy też — jak ją wtedy nazywano — „flemskiej”. Ale obca rzeźba „flemska” wydawała się ludziom moskiewskim nie wystarczająco bogata, zaczęło się więc stopniowe jej komplikowanie, które doprowadziło do niezwykle wspaniałej dekoracji⁵¹, przekształcając ornament drugiej połowy XVII wieku w „azurowy deseń, złożony ze skombinowanych ornamentów roślinnych, wśród których były kwiaty, owoce, jagody, liście gronowe i grona winne. Co do form ornamentacyjnych, najczęściej spotykamy rozmaite co do charakteru ramki, tzw. „kartusze“... A ponieważ „gładkie części tych ran wydawały się rzemieślnikom rosyjskim zbyt proste, biedne, więc i na nie zaczęto dawać narośle w postaci grzebieni z perełkami. Liście otrzymały bardziej mocny relief i ruch”. Sobolew zaznacza wreszcie, że wśród kwiatów i owoców bardzo ważne miejsce zajmowała winna łoża, i to najczęściej na kolumnach⁵². Analizując wypowiedzi Sobolewa dochodzimy do wniosku, że nie jedno źródło wpłynęło na powstanie nowych form w dekoracji budowli moskiewskich drugiej połowy XVII w. Co do motywów „flemskich” — sądzić należy, że idzie tu o wpływy flamandzkie, które i bezpośrednio mogły z Europy zachodniej dostać się do Moskwy, szczególnie gdy się weźmie pod uwagę, że jako wzory dla motywów rzeźby „flemskiej” były drukowane karty oraz książki, ozdobione rytowanymi na miedzi lub na

⁵¹ N. N. Sobolew, *op.cit.*, s. 8.

⁵² *ibidem*, s. 10.

drzewie winietami⁵³. Do motywów tych, jak można sądzić, należał i kartusz. Ale to nie wyjaśnia wszystkiego. Zainteresowanie nasze wzbudza wspomniane przez Sobolewa szerokie rozpowszechnienie motywu winorośli z jagodami oraz grzebienia z paciorkami („busy”), a to z tego powodu, że te dwa motywy notowaliśmy już kilkakrotnie w Zamościu, np. na fasadzie kamienicy „Pod Madonną“ (ryc. 3). Pawlucki⁵⁴ stwierdza zmiany w ornamente ukraińskim zachodzące wraz z XVII w.: „Czasem zresztą okna otacza ornament wykonany w gipsie⁵⁵ i przedstawiający kwiaty. Nie jest trudne prześledzić zarówno same początki tej dekoracji jak i jej stopniowy rozwój. Pierwsze ślady jej dają się zauważyć w gmachach z początku XVII w., gdy formy roślinnych postaci desenia z liści jeszcze brak; od tego czasu zamiłowanie do tych ozdób stopniowo wzrasta, bogactwo ozdób się zwiększa. W końcu XVII w. gipsatury są już szeroko stosowane, a na początku XVIII tworzą nawet na ścianach nieprzerwaną masę desenia”.

Uwagi Sobolewa i Pawluckiego nie rozstrzygają jednak pewnych spraw. Idąc nawet drogą tych rozważań, nie możemy nie pamiętać o płycie nad portalem *Tērēmka* w Kremlu moskiewskim. Nie może ona nie absorbować naszej uwagi, gdyż przy wielu cechach wspólnych z dekoracją kamienic zamojskich ma jednak pewne wspólne cechy i z ornamentem na ścianach soboru w Juriewie Polskim. Ta płyta to cały świat z wielu stron idących wpływów, a jednak tak doskonale stopionych w jedną nową, oryginalną całość, godną specjalnej rozprawy. Jeżeli jednak stwierdzamy tu styczność ze sztuką antyku (figury centaurów) i renesansu (wić roślinna), to zostały one mocno przefiltrowane przez średniowieczne w isto-

⁵³ *ibidem*, s. 9. W brzmieniu rosyjskim: „zastawkami i końcówkami”.

⁵⁴ Grabar, *op. cit.*, s. 385.

⁵⁵ W tekście rosyjskim: *lěpnoj ornament*.

cie poczucie kształtu i treści wewnętrznej przedstawionej w ornamentcie rzeczywistości realnej.

Zestawiając nasze rozważania na temat charakteru i genezy ornamentu w architekturze Moskwy i Ukrainy w drugiej połowie XVI i w XVII wieku, stwierdzamy ostatecznie następujące fakty: 1) że jeszcze w epoce romańskiej istnieje na terenach Rusi, a szczególnie w księstwie Włodzimiersko-Suzdańskim ornament wykazujący wyraźną tendencję do stylizacji w duchu ornamentyki wschodniej, łączącej deformację kształtu realnego z płaskim „skrępowaniem“ formy; 2) że po dłuższej przerwie tendencja ta zjawia się ponownie na terenie moskiewskim w połowie XVI wieku, ale w formie zaledwo początkowej, a ściślej — początkującej; 3) że w pierwszej połowie XVII w. stwierdzamy tamże istnienie dekoracji nawiązującej wprawdzie pod pewnymi względami do dawniejszych tradycji, ale jednocześnie wykazujące wyraźne rysy pokrewieństwa z tym ornamentem typu również orientalizującego, który od połowy XVI w. zjawia się i stopniowo rozwija na ziemiach polskich etnograficznie lub co najmniej wchodzących w skład ówczesnego państwa polsko-litewskiego, czyli Rzeczypospolitej; 4) że zjawisko orientalizacji rozpoczyna się w obu sąsiadujących krajach — na Rusi Moskiewskiej i na ziemiach ówczesnej Rzeczypospolitej — około połowy XVI wieku, przy czym przykłady polskie, jak się wydaje, powstają nieco wcześniej i są od razu bardziej zaawansowane w ich stylizacji i że zjawisko to w pierwszej połowie XVII stulecia na terenie Moskwy występuje w formie bardziej rozwiniętej, aby w drugiej połowie tego wieku ustąpić pierwszego miejsca Polsce i Ukrainie. Do tych spostrzeżeń należy dodać wreszcie, że w sztuce zachodnio-europejskiej drugiej połowy XVI i całego XVII wieku podobnego kierunku nie spotykamy, względnie występuje on tam w postaci sporadycznych i mało zaawansowanych przykładów. Bardzo ciekawy dla nas wyjątek stanowi

ornament wypełniający płyciny pilastrów i ćwikle portalu kamienicy w Pradze czeskiej, tzw. „Pod dwoma złotymi niedźwiadkami”, pochodzącego z drugiej połowy XVI w.⁵⁶ Proces stylizacji jest tu już wyraźny, jakkolwiek nie jest jeszcze na tyle zaawansowany, jak w ornamencie ćwikłów portalu pałacu Gurków w Poznaniu. Zwraca na siebie uwagę zastąpienie wici roślinnej z liśćmi akantu przez wieńce z liśćmi i gronami winnymi. Wyjątek ten jednak raczej potwierdza naszą tezę, skoro weźmie się pod uwagę, że Czechy wprawdzie utraciły już po r. 1526 bliższe związki z Polską polityczne (dynastyczne), niemniej pozostały ożywione stosunki kulturalne, czego wyrazem są chociażby attyki polskie w Polsce i w Czechach stosowane. Co do Rosji, zadomowienie motywów i stylu tej ornamentyki, która jest tematem naszych rozważań, jest na tyle silne, że jeszcze w XIX w. spotykamy się niejednokrotnie z zastosowaniem jego (i to czasem w połączeniu z motywami epoki romańskiej z budowli Włodzimiersko-Suzdalskich) w budownictwie ludowym (drzewnym) na obszarach górnego biegu Wołgi. Może najciekawszy dla nas okaz stanowi ornament zdobiący fryz domu Zolina we wsi Sołogubowo w obszarze miasta Gorkija, wykonany w drzewie, a tak bliźniaczo podobny do dekoracji fryzu kamienicy „Pod Madonną“ w Zamościu⁵⁷.

Szukanie pokrewieństw w sztuce innych narodów nie może być jednak jedyną drogą do wytłumaczenia zjawiska w naszym ornamencie architektonicznym doby Odrodzenia, które określiliśmy jako zjawisko orientalizacji. Są i inne jeszcze drogi.

Jedną z nich, to zwrócenie się do dekoracji architektonicznej w naszej architekturze poprzednich okresów stylowych,

⁵⁶ Ilustr. p. Karel Plicka, *Praga w obrazach*. Praha 1954, wydanie albumowe, fig 173. Datowanie p. Karl M. Swoboda, *Prag*, Berlin 1941, s. 72.

⁵⁷ I. W. Makowieckij, *Pamiętniki narodnego zодчества wѣrchnego Pwowlżja*, Moskwa 1952, ryc. 72.

a przede wszystkim gotyku. Nie pozbawiony naprzykład — jako wzór — wartości jest dla nas portal południowy kościoła Cystersów w Mogile pod Krakowem, wykonany przez Macieja Mączkę w r. 1466⁵⁸. Nie można też wyeliminować z naszych rozważań i ocalałych szczątków ornamentyki z epoki romańszczyzny, skoro pewne wpływy romańszczyzny na naszych terenach stwierdziliśmy. Kazimierz Malinowski pisze w tej sprawie przy okazji omawiania głowic z Janowca i z kamienicy Celejowskiej w Kazimierzu nad Wisłą: „Podany przykład... nasuwa nawet pewne analogie ze sztuką romańską. Czyżby izolacja od głównych europejskich prądów stwarzała warunki analogiczne do czasów po wędrówkach ludów i skłaniała do prymitywizacji form renesansowych?”⁵⁹. Pytanie to warte jest zastanowienia się nad nim. W przytoczonym przez Malinowskiego wypadku jednak stylizacja ornamentu nie jest przeprowadzona w duchu romańskim, ale sposób ustawienia kolumny na osi okna podwójnego może nasuwać myśl o wpływach sztuki romańskiej. Ciekawsza jest dla nas głowa lwa z pierwszej połowy XIII w. w kościele w Zawichoście, potraktowana jako mocno spłaszczony relief, który doskonale nadawałby się do udekorowania ściany kamienicy renesansowej w Zamościu czy Kazimierzu. Sposób stylizacji niektórych fragmentów na fasadach kamienic w Zamościu przypomina nam wreszcie i ornament roślinny z portalu kościoła cysterskiego z pierwszej połowy XIII wieku w Trzebnicy na Śląsku. Nie można zresztą zapominać i o tym, że w stosunku do gotyku powrót do romańszczyzny był jednak powrotem do form Rzymu antycznego.

⁵⁸ *Katalog zabytków w Polsce*, t. I. Województwo Krakowskie. Zesz. 6: Powiat Krakowski, s. 15. Reprod. tamże, s. 10.

⁵⁹ Kazimierz Malinowski, *op. cit.*, s. 120.

⁶⁰ Ryc. p. w artykule J. J a m r o z a. *Kościół pofranciszkański w Zawichoście*, (*Biul. Hist. Szt. i Kult.*, t. X, 1948).

Ale i takie poszukiwania nie byłyby wystarczające dla wytłumaczenia zjawiska powstawania naszego ornamentu orientalizacyjnego w dobie Odrodzenia. Rola rycin na ogół jest doceniana, w danym jednak wypadku może nieco zawieść, gdyż tą drogą przychodziły do nas raczej wpływy sztuki zachodniej, operującej zasobem form w guście antycznym lub co najmniej antykizującym. O wiele prawdopodobniejsze natomiast jest sięganie dekoratorów ówczesnych po wzór do wyrobów przemysłu artystycznego, jako tej gałęzi sztuki, która więcej niż architektura potrafiła zachować dawniejszych tradycji, sięgających jeszcze średniowiecza, i to nawet czasem romańskiego.

Szczególną rolę mógł tu odegrać haft dawniejszy i to przede wszystkim na aparatach kościelnych, gdzie wysoko-reliefowa stylizacja łączy się z tradycyjnymi, pełnymi jednocześnie treści wewnętrznej symbolicznej motywami pochodzenia orientalnego. Przeglądając zachowane obiekty haftu kościelnego z XVI w., jesteśmy wprost uderzeni z jednej strony tak bliskim pokrewieństwem z ornamentem architektonicznym późno-renesansowym, z drugiej zaś tak szerokim zastosowaniem podobnej dekoracji w hafcie kościelnym tej epoki. Warto też zaznaczyć wyjątkową żywotność tego typu ornamentu właśnie w hafcie kościelnym, gdzie trzyma się on aż do końca epoki saskiej bez żadnych istotnych zmian. Jako przykład podajemy piękną dalmatykę ze skarbca Fary w Poznaniu (ryc. 19), którą Pajzderski określa w sposób następujący: „dalmatyka z XVI wieku z późno-renesansowym wzorem liści, charakterystycznym dla sztuki wschodniej”⁶¹. Genezę wręcz już „hafciarską” zdradza reprodukowany przez Piwockiego w cytowanej przez nas pracy portal z domu Kremera w Bieczu⁶².

⁶¹ Nikodem Pajzderski, *Poznań*, Lwów — Warszawa 1922, s. 58.

⁶² Piwocki, *op. cit.*, s. 21.

Poza haftem pewną rolę mogły odegrać i argenteria względnie snycerka, i to szczególnie w sztuce sakralnej, jakkolwiek mógł tu być i odwrotny kierunek wpływów, tzn. od architektury do przemysłu artystycznego. W każdym razie reprodukowany przez Piwockiego fragment z cyborium srebrnego w ołtarzu M. B. w kościele Dominikanów w Gidlach, z r. 1637⁶³, wykazuje wiele analogii z ornamentem architektonicznym grupy „ludowej”. Czy nie odegrała tu pewnej roli sztuka sakralna wschodnio-chrześcijańska (mamy na myśli Lwów) lub nawet żydowska (w bożnicach) — trudno powiedzieć. W każdym razie symboliczna treść winnej latorośli niewątpliwie musiała odegrać rolę we wprowadzeniu tego motywu do dekoracji architektonicznej również i w świeckich budowlach.

Jest rzeczą wysoce zastanawiającą, że i w malarstwie te dwa nurty — realistyczny i stylizatorski — biegną w okresie Renesansu obok siebie równolegle. W zakresie malarstwa miniaturowego szczególnie daje się to zauważyć w rękopisach szkoły augustiańskiej w Krakowie i to jeszcze w pierwszej połowie XVI w., to znaczy bez wpływów ze strony architektury. Jako przykład przytaczamy na ryc. 20 miniaturę z Graduału pochodzącego z klasztoru augustianów w Krakowie a ukończonego w r. 1528⁶⁴. Miniatura ta przedstawia Madonę z Dzieciątkiem na rękach, ale na tle litery S i dwu olbrzymich spłaszczonych i mocno stylizowanych kwiatów, które w ogólnym wyrazie miniatury grają nie mniejszą rolę niż względnie realistycznie (co do formy) potraktowana figura Madonny. Jeszcze może ciekawszy — bo złożony z samych

⁶³ *ibidem*, s. 22. reprodukcja tamże, ryc. 50. p. też *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. II, zes. 8.

⁶⁴ Feliks Koper, *Miniatury rękopisów polskiego pochodzenia w Bibliotece Publicznej w Petersburgu* (w *Spraw. Kom. Hist. Sztuki PAU*, t. VI. s. 565) i in. oraz tegoż autora *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. II, ilustr. na s. 49.

liści stylizowanych — ornament występuje w innej miniaturze w tym samym rękopisie (ryc. 20) ⁶⁵.

Motywy roślin stylizowanych spotykamy i w polichromii polskich kościołków drewnianych, np. w Libuszy oraz w złożonych tłach obrazów cechowych, i to aż do połowy XVII w.

Przytoczenie przez nas powyższych analogii z zakresu dekoracji nie miało na celu wykazania, że ten czy inny podany przykład odegrał rolę wzoru. Chodziło tylko o wykazanie, że te wzory z dawniejszej architektury, czy z dziedziny innych gałęzi sztuki mogły, a w niektórych wypadkach musiały wpłynąć i na zjawienie się podobnych objawów w ornamentyce architektonicznej. Nie należy przy tym zapominać jeszcze o jednym zjawisku, które zwykle uchodzi uwagi historyków sztuki, a które w twórczości artystycznej niemniej gra bardzo znaczną rolę. Zjawisko to — analogicznie do podobnego zjawiska w zakresie fizyki — nazwiemy katalizacją. W świecie zjawisk fizycznych polega ono na tym, że pewne połączenia dwu pierwiastków *a* i *b* następują tylko w obecności trzeciego — *c*, które w skład nowego połączenia jednak nie wchodzi. Rolę katalizatora może odegrać i ten czy inny rodzaj energii. W dziedzinie twórczości artystycznej rola takiego „katalizatora” polega na tym, że w pewnym wypadku, ściśle określonym, znajomość pewnego motywu względnie pewnego sposobu jego traktowania może spowodować oparcie się artysty na wzorze, który by bez tamtego uszedł jego

⁶⁵ Reprod. p. u Koper, p. przyp. 64. Warto tu przypomnieć przy okazji, że właśnie miniatury tego rękopisu zawierają m. in. wyobrażenie figury ludzkiej na tle kobierca — motyw charakterystyczny dla północnych szkół malarstwa włoskiego epoki *Quattrocenta*, a przede wszystkim paduańskiej, w odróżnieniu od szkół Włoch środkowych, stojących mocno na gruncie realizmu. Zagadnieniu wpływów paduańskich (bezpośrednich lub pośrednich) w malarstwie polskim drugiej połowy XV i pierwszej połowy XVI w. autor niniejszego studium ma zamiar poświęcić specjalną rozprawę.

uwagi, a który do tego pierwszego, czyli „katalizatora” jest podobny. Zadanie historyka sztuki jest w tym wypadku niezmiernie trudne i zachodzić może obawa, że właśnie ten „katalizator” zostanie przez historyka sztuki uznany za bezpośredni wzór dla artysty. Taka sytuacja zachodzi i w naszym wypadku, powodując to, że na stojące przed nami pytanie co do genezy orientalizującego kierunku ornamentu architektonicznego w naszej architekturze późno-renesansowej w tej chwili jeszcze nie możemy dać ostatecznej odpowiedzi.

Drugie zastrzeżenie, jakie stawiamy na końcu naszych rozważań na temat genezy omawianych przez nas zjawisk, polega na tym, że podobieństwo stylistyczne niekoniecznie jeszcze świadczy o zapożyczeniu: te same bowiem zjawiska mogą w pewnych okolicznościach powstać niezależnie od siebie w dwu środowiskach jako odbicie jednakowych warunków podłoża, na którym wchodzące w grę zjawiska powstały.

Sprawie tego podłoża — ze względu na jej ważność i skomplikowanie — poświęcamy następną — i ostatnią — punkt naszej rozprawy.

5

Gdy stawiamy obok siebie płycinę pilastru czy pola ściany z kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu i tablicę z Têrémka na Kremlu w Moskwie, nie możemy powstrzymać się od pytania, czy w tym drugim wypadku mamy do czynienia tylko z pewnym przejawem mody czy też ze zjawiskiem o wiele głębiej sięgającym do podstaw kultury, ze zjawiskiem świadczącym o istnieniu dwu kręgów kulturowych, które w części wprawdzie pokrywają się wzajemnie, ale których centra nie leżą w granicach ich pokrywania się. W stosunku do renesansu polskiego to przeciwstawienie nie jest może aż tak bijące w oczy jak to się ma z tablicą Têrémka, nie mniej jednak istnieje. Nie jest dla nas bądź co bądź obojętne, czy dzia-

ła tu przysłowiowy „duch czasu“ czy *genius loci*. Faktem jest w każdym razie to, że granice zjawiska obejmują dwa sąsiadujące ze sobą a politycznie nie połączone kraje, podczas gdy w jednym z nich (w Polsce) jednocześnie przebiega obok inny nurt kulturowy. W Polsce zjawisko to trwa od połowy XVI do połowy XVII w., na Rusi Moskiewskiej i na Ukrainie od połowy XVI do końca XVII w.

Drugie ważne pytanie, stojące zresztą z tamtym w ścisłej łączności polega na ustaleniu, w jakim stosunku stoją omawiane tu przez nas zjawiska do tego ruchu kulturowego, który od połowy XVI wieku trwa u nas do końca epoki saskiej, a który określamy nazwą sarmatyzmu. W tej chwili chcielibyśmy tylko zwrócić uwagę na to, że sarmatyzm w tej formie, jak to ujął Mańkowski⁶⁶ łącząc formy zachodnio-europejskiego baroku z dekoracyjną sztuką Wschodu, w ostatecznym podsumowaniu nie jest zjawiskiem w pełni jednolitym. Do tego jeszcze powrócimy.

I wreszcie trzecie pytanie: dlaczego te orientalne motywy oraz ich interpretacja wschodnia — jak zresztą i sarmatyzm w sensie Mańkowskiego — doznał u nas tak gościnnego przyjęcia, że aż uznany został za wyraz kultury narodowej, podczas gdy inne próby wprowadzenia orientalnych przejawów kultury, np. malarstwo bizantyjskie, przedstawiają się jedynie jak krótkie, przejściowe wydarzenie?

By na te trzy pytania odpowiedzieć i aby w ogóle zrozumieć cały sens zachodzącego tu procesu, musimy przenieść się na dalekie od nas terytoria i cofnąć się o dwa tysiące lat wstecz — do momentu, gdy w wyniku zlania się dwu cywilizacji — przepojonej kultem piękna widzialnego cywilizacji helleńskiej i pełnej tajemniczego uroku cywilizacji starożytno-

⁶⁶ Tadeusz Mańkowski, *Barok, orientalizm i sarmatyzm* (w *Sprawozdaniach z czynności i posiedzeń PAU*, R. XXXIX. Kraków 1934, zes. 8, s. 2/4) oraz tegoż autora *Genealogia sarmatyzmu*, Warszawa 1946.

go Wschodu — wyłoniła się na świat nowa cywilizacja, która stopniowo ogarnęła świat ówczesny od Iranu do Atlantyku i od Sahary do Oceanu Lodowatego. Od chwili gdy Aleksander Wielki wyruszył na podbój Persji, pytanie Strzygowskiego *Rom oder Orient?* stale staje przed nami. Zjawisko orientalizacji ornamentu renesansowego w Polsce należy niewątpliwie do tej samej kategorii zjawisk i dlatego należy przypomnieć sobie, w jaki sposób odbył się proces orientalizacji na samym początku istnienia tego rodzaju zjawisk. Powtarzanie się bowiem pewnych procesów daje zawsze wielkie możliwości dla lepszego ich zrozumienia.

W grę wchodzi sztuka Wschodu chrześcijańskiego, a przede wszystkim Syrii, sztuka bizantyjska i wczesno-średnio-wieczna sztuka Europy zachodniej oraz sztuka Persji w epoce Sasanidów, włączając w to i wpływy sasanidzkie zarówno na Wschodzie, w sztuce wczesno-arabskiej (Mszatta), jak i na rozległych obszarach Europy od Hiszpanii do Rosji środkowej. Zmiany, które w wyniku omawianego przez nas procesu kulturowego zaszły, rozwijały się w trzech kierunkach: 1) w zastąpieniu niektórych dawnych motywów nowymi (meandru przez plecionkę, lub akantu przez winorośl, jakkolwiek w danym wypadku obserwujemy i ich współzycie) oraz wprowadzeniu nowych motywów o charakterze symbolicznym (motywy symboliczne chrześcijańskie, motywy heraldyczne (antytetyczne), zapożyczone ze sztuki starożytnego Wschodu), 2) wprowadzenie w dekoracyjne motywy treści wewnętrznej o charakterze symbolicznym, dające w wyniku rezygnacji z naśladowania przedmiotów świata rzeczywistego (*mimesis*) z jednej, a z czystej dekoracji z drugiej strony, wreszcie 3) nowa interpretacja plastyczna. Ta ostatnia nie była jednak ściśle jednolita na wszystkich obszarach objętych nowym ruchem i niezależnie od tego, gdzie powstała — w Antiochii⁶⁷, Persji czy na terenie

⁶⁷ O. Wulf, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, t. I. Berlin — Neubelsberg 1918, s. 268, uważa Antiochię za ten zbiornik, „do

Bizancjum — można wyodrębnić co najmniej dwa kierunki znacznie się pod tym względem różniące, jeżeli jeszcze nie liczyć wstępnych prób, stojących na pograniczu barbaryzmu i stylizacji⁶⁸. Jedną z tych dwu odmian, którą reprezentować mogą dekoracja pałacu w Mszatcie, ornamentacja zdobiąca tron biskupa Maksymiana w Rawennie lub płaskorzeźby na sarkofagu arcybiskupa Teodora w kościele *S. Apollinare in Classe* tamże⁶⁹, charakteryzuje zachowanie helleńskiego poczucia plastyki, opartego o miękkie granice światła i cienia na zaokrąglonych powierzchniach. W odmianie drugiej, do której można zaliczyć takie dzieła jak płyta Zygwalda w chrzcielnicy w Cividale (ryc. 22), ornament pokrywający boki słynnego filaru z Akry, obecnie w Wenecji czy wreszcie płaskorzeźby zdobiące ściany sarkofagu pochodzenia galijskiego w kościele *Saint-Seurin* w Bordeaux⁷⁰ — to poczucie plastyki światłocieniowej zostało zatraczone lub co najmniej zredukowane na korzyść „stylu rysunkowego“. Na płycie Zygwalda występują

którego zlały się i w którym zmieszały się wszystkie elementy hellenistycznej i wschodniej ornamentyki“.

⁶⁸ O jednej z takich prób, mianowicie o ornamencie zdobiącym pałac w Splicie J. Durm w dziele *Die Baukunst der Etrusker und Römer* (p. wyżej, przyp. 19) wypowiedział się w ten sposób, że w dekoracji tej widoczna jest „niedbała i rzemieślnicza robota“. Może jest pewien sens w tej surowej krytyce początków bizantynizmu, ale tylko do pewnego stopnia. Spod nieumiejętności technicznej bowiem, której tu w całości negować nie można, wyczuwać się daje, wprawdzie nieśmiało i nieudolnie, niemniej nowe, zupełnie od antycznego odmienne poczucie formy.

⁶⁹ Z wyobrażeniem (na ścianie przedniej) monogramu Chrystusa i dwu ptaków, spoza których wyrastają z ziemi dwa stylizowane krzaki winne z liśćmi i jagodami na wijącej się gałęzi. Reprod. p. d. książce Voj. Molé, *Historia sztuki starochrześcijańskiej i uczesnobyzantyńskiej*, Lwów 1931, s. 359.

⁷⁰ Pierwszy reprod. u Wulffa, *op. cit.*, s. 268, drugi u Molé, *op. cit.*, s. 361.

i te „plastycznie rysowane” liście, jakie figurują na kominku w ratuszu poznańskim: liniowo zaznaczone abrysy, wypełnione powierzchniami wklęsłymi. A na filarze w Akrze, wspomnianym wyżej, spostrzegamy na dole dwa liście wykazujące to „płaskie skrępowanie formy”, o którym nam mówił tak trafnie Piwocki. Dla obydwu tych kierunków wspólne jest natomiast unikanie motywów ściśle geometrycznych, zrywających całkowicie z naturą — w sposób taki, jak to się spotyka w sztuce mahometańskiej lub w sztuce narodów i plemion pochodzenia fińskiego, na którą z tego właśnie powodu zwraca szczególną uwagę prof. Morelowski⁷¹.

Patrząc na dzieje sztuki z dalekiej odległości czasu, nie stwierdzamy zasadniczej różnicy między procesem stylizacji orientalistycznej sztuki, zachodzącym na początku średniowiecza, a takim samym procesem, który od połowy XVI wieku ogarnął obszerne tereny środkowo-wschodniej, wschodniej i południowo-wschodniej Europy i który trwał — zależnie od kraju względnie od rodzaju sztuki — do połowy XVII lub nawet do końca XVIII wieku, a więc przez okres blisko 250 lat. Różnica polegała właściwie tylko na tym, że rolę sztuki heleńskiej lub późno-rzymskiej wzięło na siebie Odrodzenie włoskie, a rola krajów, które wystąpiły na początku wieków średnich, przypadła krajom Europy środkowo-wschodniej, południowo-wschodniej i wschodniej: Polsce, Ukrainie, Rusi Moskiewskiej, Węgrom, Mołdawii (obecnej Rumunii) i Turcji wraz z chanatem Krymskim. Osobno występują wprawdzie Hiszpania i Portugalia, ale tam proces przebiega zupełnie inaczej, a wpływy orientalne nabierają innego zabarwienia: to sztuka mauretańska oraz Dalekiego Wschodu (Indii) a nie — już w znacznym stopniu zeuropeizowana — sztuka Turcji mahometańskiej. Wymienione wyżej kraje Europy wschodniej, środkowo-wschodniej czy południowo-wschodniej chciałoby

⁷¹ W dziele *Abstrakcjonizm i naturalizm w sztuce*. Lublin 1947.

się objąć ogólną nazwą Sarmacji, używając tego terminu w sensie szerszym na oznaczenie tego zlania się kultur Zachodu i Wschodu, które i nasz polski sarmatyzm charakteryzuje. Istotę zjawiska stanowi tu nie występowanie tych czy innych motywów, które mogły przyjść drogą nawet przypadkowych tylko kontaktów kulturalnych, ale sam fakt istnienia tendencji do takiego łączenia i zdolności do odpowiedniej interpretacji treściowej i plastycznej motywów zapożyczonych z dwu tak odmiennych światów.

Rezygnując w tej chwili z bliższej analizy procesu twórczego dla całości sztuki tego „kregu sarmackiego”, musimy jednak to zrobić chociażby w bardzo dużym skrócie dla Polski. Że nawet pod względem fizjograficznym Polskę cechuje pewna „przejściowość”, to już w swoim czasie wykazywał Wacław Nałkowski⁷². Czy jednak w zakresie naszego zagadnienia taka przejściowość polegała li tylko na powstaniu przypadkowego zespołu niesharmonizowanych ze sobą cech i motywów, czy też nastąpiło stopienie dwu wątków — wschodniego i zachodniego — w jedną i ściśle jednolitą całość? Ostateczną odpowiedź można by było dać dopiero po bardzo systematycznie przeprowadzonej analizie całości przejawów zjawiska, nie mówiąc już o starannym sprawdzeniu w każdym poszczególnym wypadku, czy nie nastąpiły w czasach późniejszych restauracji jakiegokolwiek przeróbki, które zniekształciły charakter danego obiektu. Pobieżny jednak przegląd przykładów, jaki zrobiliśmy wyżej, nasuwa następujące wnioski: 1) na terenie Polski występują obydwie odmiany ornamentu „zorientalizowanego” — bardziej „rysunkowa” (kominiek na ratuszu w Poznaniu) i bardziej „plastyczna” (kamienica „Pod Madonną” w Zamościu), przy czym, jak się zdaje, ewolucja idzie w kierunku stopniowego zmiękczenia formy; 2) to

⁷² Wacław Nałkowski, *Geograficzny rzut oka na dawną Polskę*, 1887.

zmiękczenie formy, połączone z drobnymi przejawami dynamizmu, zjawia się prawdopodobnie pod wpływem baroku; form jednak zdecydowanie barokowych w kierunku „orientalizującym” ornamentu prawie się nie spotyka, a i te, które zjawiają się, nabierają wyglądu ciastowatej, nie tyle dynamicznej, ile kinetycznej, ciekłej masy (ryc. 8)⁷³; 3) zjawienie się całego szeregu elementów plastycznych, których brak w ornamentyce antycznej, a których dostarczyło Odrodzenie włoskie; 4) prawie zupełny brak motywów w pełni abstrakcyjnych, geometrycznych; 5) skłonność do stosowania układu „heraldycznego” (kominiek na ratuszu w Poznaniu) oraz częsta obecność na budowlach świeckich motywów o treści religijnej (Zamość, kamienice); 6) duży zmysł dekoracyjny, wyrażający się w stylizacji kształtów zapożyczonych przeciwieństwo z natury, co w związku ze skłonnością do symboliki w treści prowadzi do bardzo dalekiego odejścia od czystego realizmu.

Można by ornamentykę taką określić jako zbliżoną do zachodnio-europejskiej renesansowej co do formy, lecz jako orientalnie-średniowieczną w treści. Jest ona wyjątkowo obojętna w stosunku do człowieka, brak jej tego subiektywizmu, który wyraża się w ekspresyjności formy, a przede wszystkim w dynamizmie jako plastycznym odbiciu woli ludzkiej. I w tym może punkcie następuje największe przeciwstawienie tego kierunku sarmatyzmowi szlacheckiemu w ujęciu Mańkowskiego. Mańkowski bowiem słusznie podkreślił wagę elementu barokowego w polskim sarmatyzmie.

Istnienie tych dwu nurtów w dekoracji architektonicznej, znajdującej zresztą odpowiedniki i w innych przejawach kul-

⁷³ Jeżeli formy pulchne, ciastowate wskazują w naszym wypadku na wpływy baroku, to bardziej „suche” można by tłumaczyć raczej oddziaływaniem późnogotyckiej (w sensie stylu, a nie epoki) rzeźby nagrobkowej. Ciekawy pod tym względem przykład stanowi sposób traktowania ornamentu na nagrobku Barbary z Rożnowa Tarnowskiej w katedrze w Tarnowie (p. ryc. 5).



Ryc. 18. Obramienie okienne XVI w. z soboru Błagowieszczęńskiego w Moskwie na Kremlu (wg Fritz Nemitz, *Die Kunst Russlands*)



Ryc. 19. Dalmatyka XVI w. w skarbcu Fary w Poznaniu
(wg Pajzderskiego, *Poznań*)



Ryc. 20. Miniatura z Graduału klasztoru Augustianów w Krakowie
(wg K o p e r y, *Miniąt. polsk. poch. w Bibl. Publ. w Petersb*)



Ryc. 21. Ornament roślinny z Graduału klaszt. Augustianów w Krakowie
(wg K o p e r y, *Miniatur. polsk. poch. w Bibl. Publ. w Petersb.*)



Ryc. 22. Płyta Zygwalda z chrzcielnicy kość. w Cividale (VI w.)
(wg W o e r m a n n a, *Gesch. der Kunst.*)

tury, nie da się wytłumaczyć prostym stwierdzeniem, że mamy do czynienia z dwiema odmianami tego samego zjawiska — odmianę szlachecką i odmianę mieszczańską. Różnica podłoży, na których te dwie odmiany powstały, musi być określona w sposób bardziej konkretny i ścisły. A jednocześnie trzeba znaleźć odpowiedź i na pytanie, dlaczego zjawiska te wystąpiły na jaw dopiero w epoce Odrodzenia i zanikły częściowo w połowie XVII, częściowo dopiero na schyłku XVIII w.

Na szerokim tle zagadnień wpływów kulturalnych można, oczywiście, wytłumaczyć te zjawiska dopływem z zewnątrz takiego, czy innego twórcywa kulturowego, ale wybór i interpretacja zależy od człowieka, który kulturę tworzy. W tych warunkach słuszne może być spróbować ustalić podłoże psychiczne dla wytłumaczenia dziejów sztuki. Zamiast jednak wychodzenia, jako z zasady, z poglądów transcendentalnych poszczególnych „typów” człowieka, jak to robi Worringer⁷⁴, który ich ustala cztery⁷⁵, my za punkt wyjścia przyjmujemy te zasady, którymi się kieruje człowiek w podejściu do zagadnień prawdy, piękna i dobra, które urzeczywistniają się w nauce, sztuce i stosunkach społecznych, w oparciu o rozum, uczucie i wolę, jako czynniki składowe ludzkiej osobowości. Wyniki takiej analizy zaprowadzą nas jednak do ustalenia nie tyle poszczególnych kultur, ile cywilizacji. Pojęcie kultury bowiem zawierać może w sobie wiele elementów zebranych przypadkowo, a tym samym oznacza jedynie pewien zespół faktów i cech, bez powiązania ich jakimiś wspólnymi zasadami. Kultura poszczególnego narodu czy poszczególniej epoki może nawet zawierać elementy i zasady sprzeczne ze sobą wzajemnie,

⁷⁴ Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München 1922.

⁷⁵ „Człowiek pierwotny“, „człowiek klasyczny“, „człowiek wschodni“ i „człowiek nordycki“, którego Worringer, w myśl szowinizmu niemieckiego utożsamia z człowiekiem pochodzenia germańskiego.

cywilizację zaś cechuje zasadniczy sposób podejścia do zagadnień prawdy, piękna i dobra. Można by powiedzieć, że stosunek, jaki zachodzi między pojęciem cywilizacji, a pojęciem kultury, polega na tym, że pierwszy cechuje stałość zjawisk i pewien teoretyzm w podejściu do przejawów kultury, w drugim natomiast zasadnicza przypadkowość, ale jednocześnie konkretność zjawisk.

Jeżeli chodzi o interesujące nas zagadnienie orientalizacji ornamentu architektonicznego w renesansie polskim, sprawę ułatwia nam w pewnym stopniu fakt, że prof. Piwocki w swej pracy o historycznej genezie polskiej sztuki ludowej naszkicował bazę społeczną, na której i omawiane przez nas zjawiska powstały jako część nadbudowy. Daje to nam bowiem możliwość zwrócenia większej uwagi na inne zagadnienia, a przede wszystkim na te, o których mówiliśmy w poprzednim ustępie.

Gdy cofając się wstecz do początków średniowiecza zadajemy sobie pytanie, dlaczego właśnie Grecy stworzyli sztukę bizantyjską, tak biegunowo, bo zasadniczo odmienną od sztuki Hellady, nie wystarcza odpowiedź, że spowodowane to zostało przez zetknięcie się z kulturą starożytnego Wschodu i z nowo powstałą religią chrześcijańską. Należy jeszcze wziąć pod uwagę i zmianę, jaka zaszła w składzie etnicznym narodu, który nadal nazywamy Grekami. Nie jest rzeczą obojętną, że twórca właściwy hellenizmu, Aleksander Wielki, był z pochodzenia nie Grekiem, ale Macedończykiem, dlatego bowiem kulturą i duchem Hellady przejął się tylko połowicznie. To tylko pozwoliło mu na poddanie się i „barbarzyńskiej” kulturze Wschodu starożytnego, by stapiając te dwie cywilizacje, dać początek zupełnie nowej — hellenistycznej. Nie ma podstaw do twierdzenia, że taka zależność zmian w cywilizacji od zmian w podłożu etnicznym mogła mieć miejsce tylko raz w dziejach ludzkości. Jak z różnych wątków etnicznych składają się narody, tak z różnych wątków cywilizacyjnych składają się kul-

tury poszczególnych narodów. Doktryna hitlerowska o „rasowej czystości” poszczególnych narodów nie wytrzymuje krytyki ani nauki, ani zwykłego i normalnego poczucia wspólnoty wszystkich narodów świata. Powracając do naszych spraw, dochodzimy do wniosku, że twierdzenie, jakoby jeszcze większą niż pochodzenie etniczne, rolę grać mogą inne czynniki, jak moda, duch czasu a nawet kaprys osobisty tego czy innego mecenasa sztuki, nie zwalnia nas od obowiązku sprawdzenia, czy i te zjawiska, o których ostatnio mówiliśmy, nie odegrały swej roli. Że takie możliwości istnieją, dowodem niech będzie chociażby cytowana wyżej uwaga Piwockiego w jego książce przez nas przytaczanej o wpływie pochodzenia wielu magnatów kresowych na charakter powstającej pod ich opieką sztuki ⁷⁶.

Powracając wraz z tą uwagą do spraw bliższych i zastosowując wypowiedziane wyżej uwagi na temat różnic cywilizacji, dojść możemy do wniosku, że sarmatyzm szlachecki — taki, jak go ujmuje Mańkowski — wydaje się tylko jako pewna odrębna kultura i zastosowanie do niego wyrazu „cywilizacja“, jak to zrobił Rzewuski ⁷⁷, nie jest słuszna. Uzasadnione to natomiast jest w stosunku do tej grupy ornamentacji w polskiej architekturze renesansowej, która jest w tej rozprawie tematem naszych rozważań.

Są wszakże pewne cechy wspólne dla obu tych odcinków naszej kultury XVII w. A więc: 1) jasność kompozycji, przy wyraźnej skłonności do formy zamkniętej w sobie, 2) poczucie rytmu, wyrażające się tak samo w dynamicznej bryle barokowego budynku jak i w układzie „heraldycznym” ornamentu na kominku poznańskim, i wreszcie 3) zdecydowany umiar, powo-

⁷⁶ Piwocki, *op. cit.*, s. 16. Można też tu wspomnieć, że prof. Morelowski we wspomnianej wyżej pracy *Abstrakcjonizm i naturalizm...* wyraża zdanie, że geometryzacja motywów na dywanach ludowych grodzieńskich, jak i na dywanach mazurów pruskich, daje się wytłumaczyć ewentualną domieszką krwi fińskiej.

⁷⁷ W przedmowie do powieści *Listopad*.

dujący brak przeładowania („bogactwa“) i ekstrawagancji formy, a tym samym prowadzący do wykształcenia dobrego gustu. To ostatnie stwierdza nawet obca nauka⁷⁸. Należy przy tym zwrócić uwagę na to, że cechy te nie są charakterystyczne wyłącznie dla epoki Odrodzenia i tylko dla dziedziny dekoracji architektonicznej. Wykazują to cechy i sklepienia kryształowe i mansardy polskie, a attyka polska, i stroje ludu polskiego tam, gdzie nie było wpływów obcych.

Powracając znowu do sprawy ornamentu renesansowego, przypominamy, że cechą charakterystyczną grupy „ludowej” jest brak tego dynamizmu, który znowu jest stałą cechą formy barokowej, będącej elementem składowym kultury sarmackiej. Otóż wydaje się, że jeżeli dynamizm uznawać za wyraz woli ludzkiej, to różnica ta między dwoma nurtami dekoracji architektonicznej polskiej w pierwszej połowie XVII wieku jest odbiciem ówczesnej rzeczywistości społecznej, w myśl nauki marksistowskiej: podziału społeczeństwa na warstwę magnaterii i zamożniejszej szlachty, którym swobodę działania zabezpieczała ówczesna konstytucja, oraz na warstwę chłopską i mieszczańską, z których ostatnia często cieszyła się wprawdzie zamożnością (na co wskazuje i bogata dekoracja kamienic), ale która była w swoich posunięciach zawsze ograniczona. Nie można też i o tym zapominać, że skład etniczny naszego mieszczaństwa, na skutek zabiegów kolonizacyjnych założycieli miast, znacznie się różnił od składu etnicznego szlachty. Bliższe zbadanie tych zależności wymagałoby, rzecz naturalna, zbyt dużo wysiłku, by tu mogło być przeprowadzone.

Odpowiedź na pytanie, dlaczego te cechy, jakie stwierdziliśmy, po poprzednich rozważaniach, wystąpiły na jaw dopiero w dobie Odrodzenia — na co się zwraca zwykle uwagę — czę-

⁷⁸ Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und aller Völker*, t. IV, s. 462.

ściowo już daliśmy w tym sensie, że podobne podejście zasadnicze już wystąpiło na jaw w poprzednim okresie (gotyk) i że nowością były raczej tylko formy, których dostarczyło Odrodzenie włoskie lub które przywróciło do życia zjawienie się „katalizatora” w postaci sztuki najbliższego Wschodu. W tym wstrzymywaniu się od wypowiedzi ducha narodowego w epoce gotyku niewątpliwie odegrała też rolę zbyt wielka jednostronność cywilizacji gotyckiej — używamy tu tego wyrazu z całą świadomością — wypływająca z kosmopolitycznej zasady religii chrześcijańskiej, będącej wówczas głównym regulatorem życia. I taka sama jednostronność, wypływająca z kosmopolityzmu modnej sztuki antycznej i rodzącej się klasy kapitalistycznej — zakończyła ten proces formowania się polskiej kultury narodowej, której wyrazem był i sarmatyzm magnacko-szlachecki, † te formy w zakresie ornamentyki architektonicznej, które były tematem naszych rozważań.

Kończąc rozprawę i podsumowując wyniki naszych rozważań, przychodzimy do wniosku, że wprawdzie ostatecznej odpowiedzi na absorbujące, a czasem wprost dręczące nas pytania nie znaleźliśmy, wydaje nam się jednak, że wytknęliśmy drogę, która może nas do tej odpowiedzi doprowadzić. Niezależnie od tego zastosowanie nowych metod do rozwiązania zagadnień, które i w pracy prof. Piwockiego albo były postawione, albo się wyczuć dawały, pozwoli nam dojrzeć nie jedno zjawisko, które dotąd uchodziło naszej uwagi. I jeszcze jedno: jeżeli nawiązanie procesu jaki zaszedł w naszej ornamentyce XVI w. do tego, co się działo tuż po śmierci Aleksandra Wielkiego, wydaje się nam zgoła niemożliwe, to nie możemy zapominać, że rytm heksametru i rytm poloneza jest ten sam. Tylko strój, w którym skandował Grek starożytny i tańczył szlachcic polski w XVII wieku — był zupełnie odmienny.