

MANIERYZM W KOŚCIOŁACH WARMII I MAZUR

Zanim spróbuję przedstawić zjawiska manierystyczne w sztuce tej części naszego kraju, muszę naświetlić te pomyłki i niedokładności, które się w naszej nauce raz po raz pojawiają w związku z pojęciem manieryzm. Pomimo kilku związanych z tym problemem artykułów Jana Białostockiego¹ panuje bowiem u nas pewna niefrasobliwość oraz dążność, by utożsamiać zjawiska manierystyczne z określonymi ramami chronologicznymi. Rozumowanie jest proste: skończył się renesans, a nie zaczął jeszcze barok, wobec tego w owej pustej przestrzeni pojawia się manieryzm.

Tymczasem manieryzm nie koniecznie musi się pojawiać wszędzie tam, gdzie renesans wygasa i gdzie jeszcze nie przywędrował barok. W tej przestrzeni czasowej i geograficznej mieszczą się bowiem niejednokrotnie zjawiska, które są jakąś wypadkową różnych tendencji. Białostocki wskazywał na takie w związku ze sztuką polską i proponował je określać mianem rodzimości². Ja się z tą propozycją nie mogłem zgodzić, bowiem nie wiem, co to jest rodzimość w kategoriach naukowych. To znaczy wiem, że jest to termin używany wówczas, gdy nie umie się postawić właściwej diagnozy. Jest więc trochę tak, jak z lekarzem który nie potrafiąc zidentyfikować schorzenia mówi o „alergii”. Jestem więc „alergiczny” czyli uczulony na „rodzimość” i raczej proponowałbym zjawiska stylowo niewyraźne określać umownie, a nie zastępować pojęć merytorycznie niewłaściwych określeniami amorficznymi³.

Manieryzm jest, w porównaniu z poprzedzającymi go stylami, zjawiskiem, które nie tylko nie zdobyło uniwersalizmu w świecie kultury łacińskiej, ale — co więcej — wcale nie starało się go zdobyć. Manieryzm był stylem elity, był na swój sposób czoteryczny i coś podobnego miało nastąpić później — w okresie rokoka — przy czym do dziś historycy sztuki nie zdecydowali się, czy obserwować je jako odrębną fazę stylową, czy tylko jako „ornament i postawę”⁴.

Pojęciem „maniera” artyści włoscy wieku XVI określali styl, ale już nie uniwersalny, ale właśnie indywidualny, będący właściwością określonego twórcy. Równocześnie — za sprawą może głównie Vasario — byli przeświadczeni, że sztuka kilku minionych pokoleń, a zwłaszcza

¹ J. Białostocki, *Manieryzm: triumf i zmierzch pojęcia*. (W:) tenże, *Sztuka i myśl humanistyczna*, Warszawa 1966. Historycy literatury nie byli początkowo skłonni do akceptowania w swej dyscyplinie tego pojęcia, ale ostatnio zarysowuje się w tym względzie zmiana; zob. artykuły Macieja Żurowskiego i Barbary Otwinowskiej w pracy zbiorowej: *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej* („Studia Staropolskie” t. LI), Wrocław i in. 1984.

² J. Białostocki, *Pojęcie manieryzmu i sztuka polska*. (W:) tenże, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1959.

³ Pisałem o tym obszerniej w artykule: *Sarmatów drogi ku Europie*, *Teksty* 1974, nr 4.

⁴ J. Białostocki, *Rokoko: ornament, styl i postawa*. (W:) tenże, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978.

tego, które wydało Leonarda, Rafaela i Michała Anioła osiągnęła takie wyżyny, iż nie już lepszego osiągnąć się nie da, należy więc naśladować mistrzów i tę osiągniętą przez nich doskonałość. Nieszczęśni — podobnie jak szlachta polska przekonana, że zbudowała najlepszy na świecie ustrój i strzec go tylko trzeba, by się żadnych w nim nie dokonywało zmian, również owi Italscy mistrzowie nie zdawali sobie sprawy, że niczego nie można zatrzymać, bowiem nie da się zatrzymać czasu. Ich teoria doprowadziła więc w praktyce do niejednokrotnie czczonej wirtuozerii, bowiem właśnie wirtuozeria stawała się sama dla siebie celem. Ale na peryferiach ówczesnej Europy łacińskiej trudno było o wirtuozerię i manieryzm przejmowano naiwnie i niejednokrotnie niezdarnie: to co było finezją i popisem w Rzymie czy Florencji, stawało się zabawą dziecka. A więc czy to był jeszcze manieryzm, choć ujawniał swe z manieryzmem powiązania? W moim przekonaniu nie. Manieryzm jako styl elity wymaga pełnej artystycznej świadomości zarówno u twórcy, jak i u odbiorcy.

Co więcej — gdy bliżej zainteresowano się manieryzmem i miarki wypracowane pod słonecznym słońcem Italii zaczęto przykładać do tego co powstawało w deszczowych obszarach na północ od Alp, okazało się, że są to narzędzia niewłaściwe. I z pewnym opóźnieniem przekonano się, że manieryzm „północny” jest jednak dość odmienny od „południowego”: bardziej abstrakcyjny, bardziej spekulatywny, bardziej związany z niemniej spekulatywną tradycją gotyku (zwłaszcza późnego)⁵. A zaistniało też przesunięcie chronologiczne: we Włoszech manieryzm rodzi się w latach 30-tych XVI w., a barok odnosi nad nim szybkie i zdecydowane zwycięstwo na przełomie XVI i XVII w., natomiast na północ od Alp manieryzm, z nielicznymi wyjątkami (szkoła Fontainebleau) rozkrzewia się dopiero po połowie XVI w. trwa natomiast dość długo, czasem nawet sięga po połowę XVII w.

Obecnie należałoby też w największym skrócie naszkicować sytuację Warmii (jako części składowej Prus Królewskich) i Mazury (jako wchodzące w skład Prus Książęcych) w okresie w którym rozwijał się manieryzm w swych obu odmianach. Otóż trzeba stwierdzić, że był to okres nader trudny, pomimo, że na tronie biskupim zasiadali ludzie tak wybitni jak Stanisław Hozjusz, Marcin Kromer czy Marcin Szyszkowski⁶.

Impet reformacji był na tych ziemiach o wiele większy niż na innych obszarach kraju i utrwalił luteranizm zwłaszcza w bogatych miastach handlowych. Pomimo, że na stolcu warmińskim zasiadali tak wybitni przedstawiciele kontrreformacji, że w Braniewie — jako pierwszym mieście polskim — jezuiti zaczęli aktywną działalność, Elbląg pozostał w większości protestancki, a propaganda luterńska nieustannie przenikała z Królewca, gdzie m.in. rozwinęło się bujnie drukarstwo. Kościół katolicki długo był raczej w defensywie niż w ofensywie, zwłaszcza, że w latach 1626-35 przewała się przez Warmię niezwykle nieszczytelska wojna szwedzka.

Płądowanie, rabunki, pożary, dynamizują jednak mecenat zwłaszcza biskupi i kapitulny i już w drugiej połowie lat 30-tych XVII w. daje się zaobserwować duży ruch w dziedzinie przyozdabiania kościołów nowymi wystrojami wnętrz, w zdecydowanej większości wciąż jeszcze posługujących się ornamentyką manierystyczną. Barok torował sobie na tych ziemiach drogę dość opornie, fundacja centralnej świątyni w Stoczku przez biskupa Mikołaja Szyszkowskiego długo jeszcze pozostawała zjawiskiem odosobnionym i dopiero pełny rozkwit nowego stylu przypada na schyłek w. XVII.

I wreszcie ostatnia wojna, a przede wszystkim straszliwe zniszczenie Braniewa sprawiło, że nasza wiedza o początkach manieryzmu na Warmii pozostaje nadal pełna luk i niedopowiedzeń. Być może stan ten w jakiejś mierze ulegnie poprawie, gdy bardziej dynamicznie ruszy sprawa

⁵ Jedną z najlepszych prac na ten temat, ukazującą — poprzez graficzne wzorniki problematykę manieryzmu północnego, to praca szwedzkiego uczonego E. Forsmana: *Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblätter des 16. und 17. Jahrhunderts.* Stockholm 1956.

⁶ J. Obłąk, *Historia diecezji warmińskiej*, Olsztyn 1959.

edycji Katalogów Zabytków Sztuki dla tego obszaru, czego pierwszą jaskółką był okazały tom: Braniewo, Frombork, Orneta i okolice⁷.

Stwierdzeniem podstawowym, które trzeba uczynić, to fakt, że na omawianym obszarze właściwie nie było renesansu — były sporadyczne dzieła, raczej importowane niż powstałe na miejscu. Bardzo charakterystyczny jest np. dawny pałac biskupi we Fromborku, wzniesiony przez biskupa Maurycego Ferbera przed 1526 r. (i później wielokrotnie przebudowany), który w układzie wewnątrz wykazuje tendencje renesansowe (m.in. symetrii rozplanowania), ale kostium zewnętrzny był tu jeszcze całkowicie gotycki. W architekturze bowiem gotyk będzie trwał na tych obszarach niesłychanie długo, jego echa zabrzmiały jeszcze np. w blendowym układzie dzwonnicy katedralnej we Fromborku, wzniesionej aż w 1683-87 r.

Oczywiście nie sam tylko gotyk panował na Warmii i Mazurach, ale w ciągu w. XVI pojawiło się wiele dzieł stylistycznie niewyraźnych, których wtłaczanie w jakiegokolwiek ramy periodyzacyjno-stylowe nie ma właściwie sensu. Chciałbym tu zwrócić uwagę na bardzo ważny — z ideowego punktu widzenia — obiekt malarski, którym jest tryptyk w Skolitach, fundowany w r. 1557 przez kanonika warmińskiego Jana Hanov⁸. Dzieło to, stylistycznie powiązane z dalekimi echemi malarstwa Łukasza Cranacha starszego, ideowo będące przykładem niesłychanie wczesnej artystycznej polemiki z reformacją, w sferze wyrazowej przynależy w gruncie rzeczy do średniowiecza, z jego zamiłowaniem do symboliczno-figuracyjnego ujmowania tematu. Bardziej zaawansowany jest tryptyk z Ukrzyżowaniem we współkatedrze olsztyńskiej, którego data powstania nie jest jednak pewna⁹.

Jedno jest pewne: w XVI w. nie istnieje na dobrą sprawę lokalne środowisko artystyczne; w dzieła sztuki zaopatruje się Warmia w Elblągu lub Gdańsku, a także drogą o wiele dalej sięgającego importu. Przykładami takowego są dwa mosiężne zabytki sepulkralne w kościele parafialnym w Lidzbarku Warmińskim, być może wykonane w Lubecie, a może jeszcze dalej — w Niemczech Zachodnich (Nadrenia?). Pierwszy to płyta zmarłego w r. 1530 Hildebrandta Ferbera z rytą postacią zmarłego w sposób widoczny wykonaną pod wpływem rozkwitającej wówczas grafiki niemieckiej. Drugi to epitafium, które Jan Dantyszek sprawił dla swej matki Krystyny, zmarłej w r. 1539, zwracające uwagę subtelnością rysunku herbu i wykwintnym krojem literatury.

Już ta najkrótsza charakterystyka ujawnia, że jeśli nawet nowe formy stylowe pojawiały się na omawianym terenie w XVI w., to ich inspiracje były nie tyle włoskie, co pośrednie — niderlandzko-niemieckie. Podobnie miało być u schyłku tegoż stulecia i w I połowie następnego. Na Warmii i Mazurach rozwija się sztuka przede wszystkim związana z ośrodkami gdańsko-elbląskimi z jednej, a królewieckim z drugiej strony. I będzie to czyniś niezwykle charakterystycznym w okresie ostrej konfrontacji ideowej, że właściwie sztuka jakby przechodzi ponad polemikami i ponad wzajemnymi anatemami, służy z pokorą obu stronom i bardzo rzadko sama wstępuje w polemiczne szranki — przykład tryptyku ze Skolit już się właściwie nie powtórzy. Polemika wyznaniowa przejawiać się będzie pośrednio, poprzez dobór tematów, po stronie katolickiej zwłaszcza poprzez akcentowanie kultu Maryi i świętych, po stronie protestanckiej — poprzez

⁷ Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, S.N. t. II Województwo Elbląskie, pod red. M. Arszyskiego i M. Kutzniera, z. 1, Braniewo, Frombork, Orneta i okolice, opr. cięż oraz P. Skubiszewski i E. Struszyńska, Warszawa 1980. Zob. też recenzje z tego tomu zamieszczone w nr 3 *Biuletynu Historii Sztuki* (r. XLV, 1983).

⁸ Na temat tego niezwykłego dzieła istnieją dwa większe opracowania: J. Piskorska, Zabytki ruchome dekanatu Olsztyn południe i północ według stanu z 1975 r., *Studia Warmińskie* IV, 1977, s. 610 i 627n. (opis i interpretacja) oraz T. Chrzanowski, „Typus Ecclesiae” — Hozjańska alegoria Kościoła. (W:) Sztuka Pobrzeża Bałtyku, Warszawa 1978 (dalsze dzieje motywu).

⁹ Tryptyk ten, który wzmiankuje w artykule: Tomasz Tretera „Roma Sancta”, *Biuletyn Historii Sztuki* XLIII, 1981, s. 253, zarejestrowany został w inwentaryzacji: C. Wünsch: Die Bau und Kunstdenkmäler der Stadt Allenstein, Königsberg 1933, s. 86, il. 77 i 78.

akcentowanie Starego Testamentu jako zapowiedzi i poprzez ograniczenie tematyki wziętej z Nowego Testamentu wyłącznie do scen cyklu chrystologicznego. I wielokrotnie okazywało się, że sporo wątków jest wspólnych, że konfesja artysty nie stała na przeszkodzie temu, by służył reprezentantom innego wyznania.

Obecnie najkrótszy przegląd problematyki w poszczególnych dziełach sztuki. Jak zaznaczyłem, architektura pozostaje pod przemożnym wpływem lokalnej tradycji i śmiało powiedzieć można, że zwłaszcza w kościelnej nie ma prawie śladu manieryzmu, a jeżeli — to przejawia się w detalu, w formach zdobniczych. Świadczyć o tym fundowane przez biskupa Marcina Kromera: wieżyczka na sygnaturkę i południowa wystawka zegarowa na dachu katedry fromborskiej — ta pierwsza nawiązująca do form zwieńczenia ratusza w Elblągu¹⁰. Prawdopodobnie sporo takich elementów było w wystrojach kurii kanoników fromborskich, a zwłaszcza kanonika-artysty Tomasza Tretera, którego dom tak opisywał jego przyjaciel Jerzy Schönfels, bibliopola braniewski¹¹: „Dom jego cechowała uczoność i ozdobność. Każda ściana, każdy kaseton ozdobione były pięknymi emblematami i pomysłowymi sentencjami, promieniując uczonością. Sam gospodarz namalował w wolnych chwilach piękne obrazy świętych i władców w barwach bądź apolińskich, bądź apellesowych. Jednym słowem Treter był rozkoszą muz, wzorem dla kolegów, schronieniem ubogich”. (przekład Danuta Turkowska).

Dziś jedynie w kurii św. Michała Archaniola zachował się malowany strop (o charakterze napoły barokowym) i manierystyczny kominek, sprawiony niewątpliwie przez kanonika Łukasza Górnickiego — zapewne w Gdańsku, choć wykonany z podkrakowskiego dębnickiego „czarnego marmuru”. Zwłaszcza hermowe pilastry i sposób zastosowania ornamentu małżowinowego wskazują na powinowactwa z późnym północnym manieryzmem¹².

Ale powracając do Tretera. Był on niewątpliwie na warmińskim gruncie jedynym, który po długotrwałym pobycie w Italii i sam parając się sztuką, mógł tu zaszcześcić elementy manieryzmu włoskiego. Jak się wydaje nie stało się tak, bowiem — po pierwsze — sam Treter był silnie związany zawsze z tradycją północną i dość powierzchownie przejmował wzory italskie, a po drugie — schorowany i już starszy pan chyba stosunkowo mało we Fromborku poświęcał czasu muzom, służąc im już raczej piórem niż rylcem i pędzlem. Niemniej jego wpływ jest jednak widoczny, przede wszystkim w grafice. Kształcił on bowiem swego synowca — Błażeja Tretera, podówczas wikarego fromborskiego — w kunszcie rytowania w metalu i bratanek poczynił znaczne postępy, od wręcz nieudolnych wczesnych rycin, aż po manierystyczny frontispis „Promptuarium Statutorum... Rygni Poloniae” Pawła Szerbica (1604), wyraźnie jednak zorientowany na grafikę niderlandzką¹³.

Ale z Treterem można, jak przypuszczam, wiązać jeszcze jedno dzieło, tym razem już nie graficzne, ale rzeźbiarskie. Chodzi o znany nagrobek kardynała Andrzeja Batorego z 1598 r., związany z warsztatem Willema (względnie Abrahama) van den Blocke z Gdańska¹⁴. Moje domniemanie, iż Treter mógł być inspiratorem niezwyklej formy tego nagrobka opieram na bliskiej współpracy naszego kanonika z kardynałem, datującej jeszcze od czasu pierwszego pobytu w Rzymie Andrzeja Batorego oraz na tym, że Treter dość często występował w roli ideowego projektodawcy (kaplica Altempsa przy Sta Maria in Trastevere w Rzymie, nagrobek Bony w Bari). Wprawdzie Willem van den Blocke wcześniej już realizował nagrobek z postaciami klęczącymi dla Królestwa, wzorowany z kolei na dziele Cornelisa Florisa, pozostaje jednak fak-

¹⁰ Katalog Zabytków, j.w. s. XIX.

¹¹ Obszerniej na ten temat piszę w artykule: Uzupełnienia do biografii Tomasza Tretera, *Rocznik Historii Sztuki*, XV (w druku).

¹² Katalog Zabytków, j.w. s. 102 n., il. 134 i 141.

¹³ T. Chrzanowski, *Działalność artystyczna Tomasza Tretera*, Warszawa 1984, s. 205 nn., il. 118.

¹⁴ W. Szydtowska, *Pomnik grobowy Batorych w Barczewie na Warmii*, *Studia Pomorskie*, t. I, Wrocław — Kraków 1957, s. 231-259.

tem, że w Barczewie połączono koncepcję „wiecznej adoracji” z przedstawieniem w pozie san-covinowskiej brata kardynała — Baltazara Batorego. Oczywiście przypuszczenia tego nie da się w obecnym stanie badań dowieść, ale prawdopodobieństwo jest znaczne, a z punktu widzenia dziejów manieryzmu na Warmii dzieło barczewskie jest ważne i znamienne, bowiem łączy w sobie silnie już zakorzoną tradycję polskiej plastyki nagrobnej, z nowatorską koncepcją owej „wiecznej adoracji”, gdy rzeźbiona postać zmarłego jakby współ z nami uczestniczy w ofierze mszy¹⁵.

Dzieł rzeźbiarskich na Warmii nie ma zbyt wielu, z uwagi na brak kamienia i marmuru, które to tworzywa trzeba było sprawdzać z daleka. Tym ważniejsze są więc dwa ołtarze wykonane z różnobarwnych marmurów z alabastrowymi rzeźbami figuralnymi: św. Antoniego w katedrze fromborskiej (po 1637 r.) i w kościele parafialnym w Ornecie (z 1646 r., pochodzący z kaplicy kolegium jezuickiego w Braniewie). Pierwszy wykonany został prawdopodobnie w Elblągu przez rzeźbiarza Andrzeja Sylbera i jest równocześnie jakby nagrobkiem biskupa Szymona Rudnickiego, którego wyobrażono klęczącego przed Krucyfiksem w reliefie w polu środkowym. Pochodzenie drugiego nieznane, być może gdańskie¹⁶. W obu przypadkach mamy do czynienia z dziełami nie tyle manierystycznymi, lecz jedynie wykorzystującymi pewne manierystyczne chwytły (operowanie wielobarwnymi tworzywem, przerysowywanie postaci, motywy zdobnicze). W gruncie rzeczy ich struktura jest połączeniem tradycji renesansowej z nieśmiałymi próbami baroku.

O wiele silniej i zarazem dość wcześnie tendencje manierystyczne są uchwytne w snycerstwie, a więc w tej dziedzinie, która rozkwitła bujnie wraz z falą ofensywy potrydenckiej. Nową pobożność dokumentowano bowiem licznymi nowymi fundacjami, zwłaszcza ołtarzy, ale także innych elementów wystroju. Powstaje szereg zespołów, czasem nawet w niewielkich, prowincjonalnych świątyniach, czego dobrym przykładem jest kościół w Tłokowie z bardzo interesującym ołtarzem i amboną. Zwłaszcza w pierwszym z tych dzieł wyraźna jest tendencja do podporządkowania architektury ornamentyce, która wyraźnie się jakby autonomizuje, a działa dodatkowa ostrą barwnością polichromii.

Oczywiście jednak najciekawsze zabytki zachowały się we większych kościołach miejskich, szczególnie zaś liczne w katedrze fromborskiej. Jednym z wcześniejszych przykładów jest ołtarz z 1617 r. w południowej kaplicy kościoła par. w Ornecie¹⁷. W gruncie rzeczy i tu podstawowa struktura (dwukondygnacyjowa edykula) należy do renesansowej tradycji, ale charakterystyczne i świadome przełamanie obowiązujących proporcji, jak i ornamentyka, a ponadto obrazy (do których przyjdzie wrócić) kwalifikują to dzieło do krągu wyraźnych inspiracji manieryzmu północnego (ornamentyka okuciowa).

W gruncie rzeczy owa koncepcja retabulum ukształtowanego jako edykula będzie obowiązywać nadal i po pierwszym najezdzie szwedzkim, kiedy to — po zniszczeniach i rabunkach — ufundowano tak wiele nowych ołtarzy dla pierwszej świątyni diecezji. Można tu jednak obserwować pewną gradację stosunku właśnie ornamentyki i rzeźby figuralnej do rusztu generalnej konstrukcji nośnej. Używam tu świadomie tego na dobrą sprawę pejoratywnego określenia, bowiem właśnie ów stosunek ozdoby do całości jest wyraźnie negatywny. Manieryzm jeśli nie demoluje owego rusztu, to w każdym razie zaciera go i deprecjonuje. Można tu wskazać na jakby etapy pośrednie przechadzając się wśród ołtarzy fromborskiej katedry. Oto ołtarz św. Anny ufundowany przed 1639: następuje tu, przy pozornym zachowaniu porządków architektonicznych wielokrotne przełamanie zasad — górna kondygnacja jest pomniejszeniem dolnej i tworzy charakterystyczny zbieg perspektywiczny w dolnej zaś część środkowa „tryptykowego” ujęcia (mieszcząca znakomity obraz Strobla) przełamuje rygory architektoniczne, ale nie tworzy czy-

¹⁵ W. Tatarkiewicz, Nagrobki z figurami klęczącymi. (W:) tenże, O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku, Warszawa 1966, s. 400-436.

¹⁶ Katalog Zabytków, jw. s. 65 n., il. 170 i 198 oraz s. 152, il. 169, 395 i 399.

¹⁷ Tamże, s. 152, il. 156.

stej „serliany” tylko gzymsowy daszek włamujący się nie w strefę belkowania, ale w strefę ornamentu. Ołtarz św. Stanisława Kostki (ok. 1640) zachowuje jeszcze w dolnej kondygnacji układ „tryptykowy”, ale jakby rozdarty przez uszaki o strzępiastych liniach, a więc urwany i niedopowiedziany. Tymczasem w górnej kondygnacji istnieje jakby edikula, ale w obrębie pary kolumn znajduje się jakby druga, utworzona przez typowo manierystyczne pilastry hermowo-wolutowe. Z kolei ołtarz św. Bartłomieja (1632) całkowicie rozbił zasady witruińskie: z kolumn pozostały tylko kapitele, pod którymi umieszczone zostały na tle nisz rzeźby świętych, zaś w górnej kondygnacji pilastry przetworzyły się w bujny ornament współgrający z bocznymi rzeźbami, także stopionymi z dekoracją.

I jeszcze jeden ołtarz: Matki Boskiej Bolesnej — najpóźniejszy, bo wykonany po 1650 r. i już zapowiadający barok w skośnym ustawieniu kolumn, w łamaniu i przerywaniu belkowań. Manierystyczna jest tu wciąż jeszcze dekoracja o bujnych motywach małżowinowych.

A więc można tu stwierdzić przenikanie się stylów, długotrwałość tradycji renesansowej i ewolucyjne wkradanie się baroku w ów świat pełen dekoracji, ale nie koncepcji w istocie swej manierystycznej. Można obserwować stosunkowo wczesną adaptację tej tylko powierzchownie manierystycznej ornamentyki. Oto ława ławników miejskich w Ornecie z 1570 (ta w której zachował się najstarszy znany portret Stanisława Hozjusza) posługuje się ornamentyką wyraźnie manierystyczną i wyraźnie północną, choć niderlandzkie kartusze i okucia łączą się tu jeszcze z włoskimi puttami i roślinami. W tymże kościele w 1574 r. przybyły z Saksonii Hans Paurmann wykonał pierwsze na większą skalę dekoracje intarsjowane. I te przyjęły się na tym terenie szybko, by trwać nadspodziewanie długo. Gdy w katedrze fromborskiej spojrzeć na sedilia kanonickie lub na pulpit szafiasty, to wydawaćby się mogło, że powstały one przed połową XVII stulecia, lecz kiedy przyjrzeć się lepiej odnajdziemy ze zdumieniem daty: 1698 i 1699. Zamiłowanie do abstrakcyjnej i spekulatywnej dekoracji, dwuwymiarowej i sugestywnej w swych niedopowiedzeniach, ukazuje nam trwałość stylu, ale tylko w jego powierzchownej — bowiem ornamentalnej warstwie¹⁸.

Oczywiście było katolickie środowisko warmińskie uzależnione od protestanckich artystów większych miast nadbałtyckich (poza Gdańskiem i Elblągiem ważną rolę odgrywał Królewiec). Możliwe nawet zaryzykować twierdzenie, że właśnie ów spekulatywno-abstrakcyjny manierizm północny był przede wszystkim wyrazem tendencji protestanckich, gdyby takie podziały — wiążące style z postawami ideowymi — miały jakikolwiek sens. Okazuje się bowiem w praktyce, że tendencje stylowe innym podporządkowały się prawidłom i gdy „protestancki” manierizm północny niesłychanie łatwo i chętnie adaptowały środowiska katolickie — zwłaszcza na obszarze Prus Królewskich, to z kolei rzymski barok był później asymilowany przez środowiska protestanckie Prus Książęcych. Jedno jest pewne: w okresie, gdy — zdawałoby się — konfrontacja pomiędzy katolikami i protestantami była najostrzejsza, artyści pracowali wymiennie: katolicy dla protestantów i vice versa. A poza tym sprawa warsztatów snycerskich, mimo pracy Ulbricha¹⁹, daleka jest od rozstrzygnięcia i oświadczenie jestem przekonany, że zwłaszcza po najęździe szwedzkim powstały już pracownie lokalne, bowiem zapotrzebowanie było chyba zbyt wielkie. A pogodzić się przyjdzie z tym, że nigdy dokładnie nie będziemy znali prehistorii manieryzmu na Warmii, bowiem po niszczycielskiej inwazji pozostały tylko nieliczne szczątki.

Natomiast na marginesie „wymiany doświadczeń” pomiędzy wyznaniowo odmiennymi obszarami chciałbym przypomnieć sobie (i czytelnikowi) pewne zaskoczenie sprzed wielu lat. Był rok 1953 i wspólnie z Marianem Korneckim i Janem Samkiem wyruszyliśmy na rowerową inwen-

¹⁸ Tamże, s. 60, il. 161; — s. 59, il. 163; — s. 65, il. 166; — s. 61, il. 165. Fotografie wspomnianych w tekście ławek w Ornecie i Fromborku znajdziemy pod il. 224, 235, 236, 253 oraz 255-260.

¹⁹ A. Ulbrich, *Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreussen, Königsberg 1926-1929*.

taryzację powiatów działdowskiego i morąskiego. Były to nasze pierwsze inwentaryzacje i pierwsze zetknięcie z obcym jeszcze, nieznany kręgiem kulturowym. Miejscowość Sambród nie wrożyła większych sensacji, a ponadto było pochmurno i zimno. Miejscowy poewangelicki kościół został zaadaptowany z oficyny pałacu, który sam przestał istnieć. Pod mansardowym dachem kryło się wewnątrz zaadaptowane w ten sposób, że po wyburzeniu ścian działowych wprowadzono podział na nawy w postaci szesnastu drewnianych słupów dźwigających pozorne (to znaczy: drewniane) sklepienie. I tu nagle zaskoczenie: w tym skromnym wnętrzu zobaczyliśmy jakieś bardzo wyborne rzeźby i fragmenty architektonicznej stolarszczyzny, wyraźnie nie dla tej świątyni wykonane i zmontowane dość przypadkowo. Dało się więc rozpoznać ogromne retabulum ołtarzowe, obecnie służące w formie dwu osobnych ołtarzy, bowiem zestawione razem po prostu by się tu nie pomieściło.

Te znakomite rzeźby, a także niezłe malarstwo (epitafium z obrazem Sądu Ostatecznego) nie były obce, gdzieś, kiedyś w jakiejś publikacji. I nagle: jest! Przecież to są elementy powstałego na początku XVII w. wystroju kościoła luterńskiego w Tylży (ołtarz powstał dokładnie w r. 1611). Czy nie należałoby tego wspaniałego zespołu wykorzystać? A chociażby w odbudowanej farze w Braniewie, która postradala czasu wojny swój własny wymienity wystrój?

Oczywiście fragmenty z Tylży (a także dziwacznie zmontowane fragmenty w Morągu, pochodzące z Wystrucia (Insterburg) nie dają pojęcia o charakterze całościowym wewnątrz kościołów luterńskich, ale na omawianym obszarze zachowało się kilku kościołów o takim właśnie wystroju. Jednym z najpiękniejszych przykładów jest kościół w Suszu z ołtarzem z 1607 r., amboną z 1604 i okazałą łóżą kolatorską na ścianie północnej.

Trzeba to wyraźnie podkreślić: na omawianym obszarze elementy polemiki wyznaniowej w dziełach sztuki w formie bezpośredniej występują nader rzadko. Katolicy tylko wyjątkowo tak bezpośrednio i dosłownie topili w odmętach morza herezji protestanckich przywódców, jak to widzimy na tryptyku w Skolitach, a znów luteranie papieża umieszczali w piekle („Tablica Prawa i Łaski” niegdyś w Królewcu). Dysputa toczyła się w bardziej teologicznych regionach i tylko wyjątkowo wystroje protestanckie, przestrzegające zazwyczaj wyłącznie wątków chrystologicznych, byłyby nie do przyjęcia przez katolików (np. jeśli występowało przedstawienie Komunii pod dwiema postaciami), częściej odwrotnie — gdy zaczynała dominować tematyka mariologiczna i hagiograficzna.

A jednak epoka manieryzmu wypracowuje wyraźną odmienność wewnątrz protestanckiej świątyni, przede wszystkim przez wprowadzenie łóż i bogatych zespołów ław. Wydaje mi się wielkim błędem bezzasadne likwidowanie tych elementów wystroju w momencie przyjęcia świątyni przez Kościół Katolicki! Kiedyż wreszcie ludzie pojmą, że historii podrobić się mechanicznie nie da, że prymitywne (z kulturowego i ideowego punktu widzenia) mechaniczne interwencje w przeszłość są zawsze łatwo czytelne i ośmieszające dla ich spawców. Rozumiem, że w kościele katolickim nie do utrzymania jest forma ołtarza ambonowego — tak często występującego na obszarach protestanckich — ale tu korektę można wykonać dyskretnie i bez niszczytelstwa. Wypada mi bowiem gorąco apelować do rządów parafii o zrozumienie podstawowej prawdy obowiązującej w stosunkach międzyludzkich: że ich podstawą jest wzajemność szacunku i wyrozumiałości. I niechże pamiętają o tym, jak dla nas — katolików — było bolesne gdy okupanci niszczyli elementy mające świadczyć o polskości tych obszarów, a to znaczy — w pierwszym rzędzie świadectwa pobożności polskiej (by przypomnieć chociażby masową zagładę kapliczek i figur przydrożnych w tzw. Warthegau). Ten problem jest szczególnie nabrzmiały tam, gdzie podział wyznaniowy nie jest równoznacznie podziałem narodowym, a przecież na obszarach dawnych Prus Książęcych zdecydowana większość ludności, więc także ta mówiąca i czująca po polsku, była luterńska.

Ale powróćmy do problematyki manieryzmu i poświęćmy chwilę uwagi malarstwu. Jest to dziedzina najmniej — mimo prac p. Wróblewskiej — rozpoznana, łączy się bowiem także z wielkim zakresem prac konserwatorskich. Wymienione przez oślżyńską autorkę obrazy, np.

niewątpliwie z królewieckiego środowiska wywodząca się alegoria o zagładzie rodu ludzkiego, epitafium Piotra i Katarzyny Dohnów (malarz Jan Henneberg ok. 1600 r.) czy przechylone już ku stylowi barokowemu Narodzenie Chrystusa, to tylko drobna częśćka tego, co się jeszcze znajduje po kościołach, nie zawsze dobrze rozpoznane, nie zawsze — wskutek zniszczeń — czytelne²⁰.

Chciałbym tylko dla poświadczenia tej tezy wspomnieć kilka — wybranych raczej przypadkowo — obrazów albo zdecydowanie manierystycznych, albo tylko częściowo wykorzystujących cechy tego stylu. Do pierwszej grupy należeć będą — bardzo włoski (przemalowany tylko a nie namalowany przez Piotra Kolberga) obraz *Mistycznych Zaślubin św. Katarzyny we fromborskiej katedrze* i o wiele bardziej niderlandyzujący obraz *Zwiastowania w Orneć* z 1622 czy wreszcie olśniewający przepychem i błyskotliwością szat i ozdób obraz *św. Anny Samotrzącej pędzla Bartłomieja Strobła (1636) we Fromborku*.

Z kolei do kategorii dzieł połowicznie manierystycznych, silnie osadzonych w tradycji, niejednokrotnie jeszcze średniowiecznej, możnaby zaliczyć takie obrazy, jak *Wręczenie kluczy św. Piotrowi w Orneć* (1609) o charakterystycznym dla manieryzmu wydłużonym kanonie postaci, *Tron Łaski w kościele św. Krzyża w Braniewie (1625)*, *Matkę Boską Różańcową (wielkie i b. interesujące płótno) w farze lidzbarskiej*, czy wreszcie obraz wotywny proboszcza Błażeja Ruty w Purdzie (1611) — pełen inskrypcji i jakby wyizolowany w materialnej przestrzeni, choć realistyczny w oddaniu rysów fundatora²¹.

Tradycje malarstwa manierystycznego będą, podobnie jak w snycerstwie, trwać długo w głąb stulecia, łącząc się z elementami barokowymi. Równocześnie następuje charakterystyczna polonizacja, czy może raczej sarmatyzacja owego post-manieryzmu. Z jednej strony występują tematy polskie jak w obrazie *Procesji Bożego Ciała we Fromborku (ok. 1680)* gdzie dostrzegamy wizerunek Sobieskiego, lub w bardzo interesującym obrazie w Orneć: *Matce Boskiej Dobrej Opieki* gdzie pod połami płaszcza chroni się polski dwór królewski (tylko pytanie: Jana Kazimierza czy Michała Korybuta?)²². Innym zjawiskiem będzie rozprzestrzenianie się bardzo „polskich” typów ikonograficznych, a przede wszystkim *Matki Boskiej Śnieżnej (Frombork, Skolity, a przede wszystkim obraz w Stoczku, przedłużony w stosunku do pierwowzoru do ujęcia pełnopostaciowego)*²³. Z Korony wlewa się w obręb Warmii mnóstwo motywów i zwyczajowych form: przystają się obrazy w drogocenne sukienki, funduje dla szczególnie czczonych wota ze srebrnej blachy, no i powszechnie pojawiać się zaczynają polscy święci. Trwające jeszcze w XVI w. w kapitule warmińskiej opory w następnych stuleciach nikną: religijność typu sarmackiego (ze wszystkimi jej dobrymi i złymi stronami) zostaje tu powszechnie zaakceptowana i manieryzm nieustannie przeobraża się w sarmatyzm.

I na tym możnaby ten rzut oka zamknąć, ale pragnąłbym zwrócić uwagę na pewien szczególny fenomen, który jawi się w mych wspomnieniach podobnie niezwykle jak wizyta w Samrodzie. Kościół poewangelicki w Starym Mieście, położony pomiędzy Dzierzgoniem i Starym

²⁰ K. Wróblewska, *Malarstwo Warmii i Mazur od XV do XIX wieku*, Olsztyn 1978, il. 23-5 i 68.

²¹ Katalog Zabytków jw. s. 63, il. 345; — s. 154, il. 312; — s. 22, il. 307; — M. Walicki, W. Tomkiewicz i A. Ryszkiewicz, *Malarstwo Polskie. Manieryzm — Barok*, Warszawa 1971, s. 356, il. 110-11; — T. Chrzanowski, *Przewodnik po zabytkowych kościołach Północnej Warmii*, Olsztyn 1978, s. 92, il. na s. 93; — *Przewodnik po zabytkowych kościołach południowej Warmii*, Olsztyn 1973, s. 74.

²² Katalog Zabytków jw. s. 155, il. 321. Na temat tego obrazu powstała na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim wartościowa praca magisterska: E. Gładkowska, *Obraz Matki Boskiej Dobrej Opieki w kościele parafialnym w Orneć*, mpis KUL 1985.

²³ Na temat popularności typu ikonograficznego *Matki Boskiej Śnieżnej* wygłosił ostatnio na Kolokwium zorganizowanym przez Lubelskie Towarzystwo Naukowe interesujący referat M. Kornecki, *Matka Boska Polska — adaptacja i rozpowszechnienie typu ikonograficznego obrazu Matki Boskiej Śnieżnej w XVII i XVIII wieku (w druku)*.

Dzierzgoniem, niczym się szczególnym zewnątrz nie zalecał: skromniutki kamienny kościółek z wczesnej fazy krzyżackiej, został przebudowany pod koniec w. XVII i wówczas — w latach 1684 — 1698 otrzymał wystrój, zaś to co najbardziej uradowało wchodzącego do wnętrza, to była żywa wesołość barw i bogactwo malarskich motywów. Malowidła na stropie, na przedpiersiach ław i empor, a także portret pastora wykonał malarz z Królewca Gottfried Haarhausen, który się w archiwalnych zapisach z dumą mienił „dworskim i myśliwskim malarzem” (Hof und Jagdmaler)²⁴.

Oczywiście: to wnętrze jest w swej formie barokowe, opiera się na modnych wówczas zdobniczych motywach, wśród których króluje akant i kwiecistość. A jednak jest w tej dekoracji coś, co idcowo nawiązuje do manieryzmu: mianowicie charakter zastosowanej tu emblematyki. To prawda, że emblematyka panowała niepodzielnie w baroku i chętnie się ją za przejaw tego stylu uznaje. Tymczasem wynaleziona (czy raczej skodyfikowana) na przełomie renesansu i manieryzmu przez Alciatiego (od dzieła z którego nazwa się wywiodła zjawiska łączącego słowo i obraz), wcieliła może najsilniej ową intelektualną finezję epoki, której nie wystarczały już formy jasne i wyraźnie dopowiedziane, która w gęstwinie znaków i symboli łączyła niedopowiedziane malarstwo i słownie treści o charakterze moralizatorskim, filozoficznym czy... erotycznym.

I właśnie Haarhausen wykorzystał do dekoracji owych przedpiersi empor i ław najbardziej popularne wówczas zbiory emblematyczne: Otto van Veena (Vaeniusa) i Hermana Hugo. Pierwodruki głównych zbiorów pochodzą z pierwszej ćwierci w. XVII i były przystrojone wybornymi rycinami. Zwłaszcza „Pia Desideria” Hermana Hugo z miedziorytami Boetiusa a Bolswert zrobiła europejską karierę — szczególną pomysłowość rytownika i subtelny czas owej „erotyki” religijnej musiał oddziaływać na wyobraźnię ówczesnego człowieka tak mocno, iż wydań było w XVII w. bez liku (m.in. pierwsze na terenie Polski u protestanckiego wydawcy w Gdańsku!), a poszczególne motywy adaptowano zarówno w kościołach katolickich²⁵, jak i protestanckich.

Proszę zwrócić uwagę na sprawę szczególną: Herman Hugo był flamandzkim jezuitą i jego dzieło miało charakter katolicki, ale zarazem nie zawierało niczego, co nie mogłoby być akceptowane przez protestantów (a zwłaszcza Luteranów, których stosunek do sztuki był o wiele liberalniejszy niż np. kalwinistów). Polski przekład ukazał się po raz pierwszy w r. 1673, dokonał go Aleksandr Teodor Lacki marszałek nadworny W. X. Litewskiego, a wydawca przyozdobił odbitkami oryginalnych rycin Boetiusa a Bolswert. W następnym stuleciu nowe tłumaczenie, dokonane przez Jana Kościeszę Żabę, wojewodą mińskiego, wydali Bazylianie w Supraśli²⁶. Ale z dziełem tym łączy się jeszcze jeden niezwykle przypadek literacki. Otóż we Francji opracowana została przeróbka Hermana Hugo: anonimowy „Ojciec Kapucyn” skrócił nieco rozwickłe rytmy jezuitę, nadał im bardziej nowoczesną formę wersyfikacyjną, a rytownik dokonał nieznaczącej modyfikacji wzorów Boetiusa. I oto z tej przeróbki korzystał Zbigniew Morsztyn, dokonując po części przekładu, a po części przeróbek²⁷.

Proszę zaś pamiętać o tym doniosłym fakcie, że Zbigniew Morsztyn nie był ani katolikiem, ani luteraninem, ale arianinem, i to takim, który po ustawie banicyjnej sejmu nie zarzekał się swego wyznania i musząc emigrować znalazł opiekę u elektora i osiadł w niewielkim mająteczku na Mazurach. Nie utracił nigdy związków z ojczyzną, która go wygnała (słynna „Pieśń w ucis-

²⁴ G. Dehio, E. Gall, *Deutschordensland Pruessen* (Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, München — Berlin 1952, s. 138.

²⁵ O problemie adaptacji motywów z „Pia Desideria” pisałem w artykule: *Szkielet Fraso-bliwy*. (W:) *Ars auro prior*. Studia Ioanni Białostocki sexagebario dicata, Warszawa 1981, s. 193 nn.

²⁶ P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVI-XVIII wieku*. Bibliografia. Wrocław i in. 1981, s. 98-100.

²⁷ J. Pelc, Zbigniew Morsztyn, arianin i poeta, Wrocław 1966, s. 227 nn.

ku”), nie przestał być polskim patriotą i pozostał na swój — ariański sposób — człowiekiem pobożnym, a przykład emblematów, których nie zdołał wydać drukiem za życia walnie to potwierdza.

Czy jest to tylko przypadkowa zbieżność, że tłumacz cyklu „*Emblemes d’amour divin et humain ensamble*” zmarł w Królewcu w 1689 r., a w kilka lat później królewiecki malarz „dworski i myśliwski” wykonał w niewielkim wiejskim kościele pod Dzierzgoniem malowidła oparte na inwencjach van Veena i Boetiusa a Bolswert, być może na podstawie ich francuskich adaptacji? Oczywiście bezpośrednich zależności nie da się obecnie ustalić i może są to tylko zbieżności przypadkowe, ale fakt pozostaje faktem: adaptacja manierystycznej koncepcji emblematu (i to w manierystycznej redakcji) dla potrzeb świątyni protestanckiej, gdzie nie wahano się w centralnej scenie na stropie przedstawić pełną liryzmu scenę Adoracji Dzieciątka.

Staralem się wykazać, że manieryzm na terenie obecnej Diecezji Warmińskiej przejawiał się wyjątkowo w formie w pełni dojrzałej, że dochodził tu echem czy odbłaskiem dokonań zagranicznych i że stał na służbie zarówno katolików, jak i protestantów. W okresie, gdy fenomen manieryzmu opanowywał wszelkie obszary Europy Północnej, szalały tu wojny zwane religijnymi (Czy w ogóle mogą być wojny „religijne”?), coraz potężniejsze mury rozgradzały katolików od tych, którzy odeszli. Sztuka była więc jakby jedyną już, ostatnią płaszczyzną ekumenizmu. I między innymi dziś, gdy po II Soborze Watykańskim hasło pojednania zasiane zostało pośród nas wszystkich, szacunek dla pamiątek historycznych po innych wyznaniach powinien być ideą przewodnią w opiece nad zabytkami, z których najwspanialsze pozostają w gestii współczesnego Kościoła Polskiego.