

## Humanizm potrydencki i nowy model kultury katolickiej (manieryzm czy barok?)

Sobór trydencki (1545–1563) jawi się nam zazwyczaj nie tylko jako niezwykle ważny, bo określający dogmatyczną tożsamość, moment w dziejach Kościoła tudzież w dziejach kultury europejskiej w ogóle – jawi się nam przede wszystkim jako pewien punkt zwrotny, przełom, który wyraziście oddziela jedną formację kulturową od następnej. Dotyczy to zresztą nie tylko powszechnego odczucia, w którym sprowadza się niekiedy do obiegowego i upraszczającego rozdziału na reformację i kontrreformację, ale także wielu prac i ujęć w pełni naukowych. Przypomnijmy chociażby nasze akademickie syntezy historycznoliterackie, w których sobór trydencki raz jest „przeżyciem pokoleniowym” trzeciego pokolenia polskiego renesansu (*Renesans* Jerzego Ziomek<sup>1</sup>), innym razem „motorem napędowym” owego „kryzysu świadomości społecznej” wyznaczającego wczesny barok (*Barok* Czesława Hernasa<sup>2</sup>).

Można się zastanawiać, czy w tej dążności do wyrazistego rozdzielania nie ulegamy zbyt mocno ludziom wieku XVI, w szczególności zaś renesansowym humanistom, ich oczekiwaniom i nadziejom, jakie wiązali z soborem, gdy ten trwał, z licznymi przerwami, blisko dwa dziesięciolecia. I nie ma większego znaczenia, czy te oczekiwania i nadzieje formułowane były z pełnym zaangażowaniem i powagą, jak chociażby w *Mowie o wysłaniu posłów na sobór...*

---

<sup>1</sup> J. Ziomek, *Renesans*, Warszawa 1973, s. 329.

<sup>2</sup> Cz. Hernas, *Barok*, Warszawa 1973, s. 15.

(1546) Andrzeja Frycza Modrzewskiego, gdzie wybitny humanista dał wyraz swojemu zaniepokojeniu początkowym ociąganiem się polskiego episkopatu przed włączeniem się do prac soborowych; czy też gdy działo się to nieco żartobliwie, jak w *Satyrze* (druk około 1564 roku) Jana Kochanowskiego, gdzie wyraźnie zmęczony hałasem, jaki czynili „domorośli teolodzy”, odsyła ich poeta „do Trydentu”, aby tam „ukazywali, co umieją”. Zarówno jednak w jednym, jak i w drugim przypadku, wyraźnie rysuje się przekonanie, iż Tridentinum dokona zasadniczej, jednorazowej zmiany, że zmiana ta już następuje i oto wchodzimy w zupełnie nową postać rzeczywistości. Tak jak w XX wieku lądując na Księżycu, uwolniliśmy się od granic Ziemi.

Specjalnie przywołuję ten ostatni przykład, aby uświadomić, że takie oczekiwanie na punkty zwrotne w dziejach ludzkości jest całkiem naturalne i od wieków charakteryzuje kondycję mentalną gatunku *homo sapiens*. Wiele zdaje się wskazywać, że dla ludzi XVI wieku sobór trydencki był takim właśnie punktem zwrotnym w dziejach ludzkości, nawet wtedy, gdy już się skończył i z trudem oraz móżolem przyszło wcielać w życie jego postanowienia. Nawiasem mówiąc, u nas trwało to wyjątkowo długo, bo aż do lat trzydziestych XVIII wieku<sup>3</sup>. Perspektywa, jaką przyjęli renesansowi humaniści, wydaje się więc całkiem zrozumiała, ma jednak swoje historyczne konkretne uwarunkowania. Dziś wiemy, na przykład, że nawet dogmatyczne rozstrzygnięcia soboru trydenckiego, które raz na zawsze miały uporządkować sferę teologii chrześcijańskiej, w gruncie rzeczy okazały się historycznie uwarunkowanymi etapami rozwoju myśli religijnej europejskiej (acz podzielonej wewnętrznymi sporami) wspólnoty<sup>4</sup>. Odwołam się do najbardziej oczywistego przykładu. Sobór trydencki wypracował rozstrzygnięcie dogmatyczne, stwierdzające, iż łaska, nawet skuteczna, nie narzuca człowiekowi żadnego przymusu – między innymi po to,

---

<sup>3</sup> J. Kłoczowski, L. Müllerowa, J. Skarbak, *Zarys dziejów Kościoła katolickiego w Polsce*, Kraków 1986, s. 101–144.

<sup>4</sup> Patrz: L. Kołakowski, *Świadomość religijna i więź kościelna. Studia nad chrześcijaństwem bezwyznaniowym XVII wieku*, Warszawa 1965 (wyd. 2: 1997), *passim*.

aby raz na zawsze rozstrzygnąć ów podstawowy problem, z którym zmagala się myśl religijna całego XVI wieku, a mianowicie wzajemnej relacji pomiędzy łaską a wolną wolą człowieka, problem, który przecież stał się zaczynem teologii zarówno Marcina Lutra (teoria fiducji), jak i Jana Kalwina (teoria predystynacji). Kompromisowe i, chciałoby się powiedzieć, niezwykle rozsądne i pragmatyczne rozstrzygnięcie, jakie w tej mierze wypracował sobór trydencki, powinno całą tę sprawę zakończyć. A jednak nie! Problem był drążony dalej. Również po stronie katolickiej.

W 1640 roku w Louvain ukazał się *Augustinus* Corneliusa Jansena – najważniejszy tekst dogmatyczny rodzącego się jansenizmu. W części wstępnej autor nie pozostawił złudzeń, że wspomniane tu wcześniej rozwiązanie dogmatyczne wypacza właściwy sens nauki św. Augustyna o łasce. W konsekwencji, przystępuje do własnego wykładu tejże nauki, nazwanej u niego „systemem rozkoszy względnie zwycięskiej”, przy czym niektóre szczegółowe twierdzenia, takie jak to, że o winie i ewentualnej karze rozstrzyga wolność od zewnętrznego przymusu, a nie od wewnętrznej konieczności, czy też to, mówiące, że łaska nie jest tego rodzaju, że wola może się jej oprzeć lub być posłuszna – otóż twierdzenia te stoją wręcz na antypodach wykładni przyjętej na soborze trydenckim. Nic też dziwnego, że ówczesny papież, Urban VIII, nie mógł postąpić inaczej, jak tylko twierdzenia te potępić, co też uczynił w roku 1642. A przecież na tym nie koniec. Zupełnie inaczej, choć też niezgodnie z postanowieniami soborowymi, relację łaska – wolna wola rozstrzygnął *Przewodnik duchowy* hiszpańskiego księdza przebywającego w Watykanie, Miguela de Molinosa, wydany drukiem w 1675 roku równocześnie w Rzymie, Madrycie, Sewilli i Saragossie (była to bez wątpienia promocja na skalę europejską). Publikacja ta niewątpliwie zapoczątkowała nowożytny kwietyzm. Po nim jeszcze wypowiedziała się Madame Guyon w swoim *Krótkim i bardzo zwięzłym sposobie modlitwy* (1685) oraz sam późniejszy arcybiskup i czołowy reprezentant wczesnego francuskiego oświecenia, François Fénelon, w *Wyłożeniu rozważań świętych o życiu wewnętrznym* (1699). Trzeba jednak przyznać, iż ten ostatni mąż Kościoła, zawstydzony przez

Innocentego XII, pohamował swą teologiczną dociekliwość i samodzielność, i uznał z ambony 23 własne twierdzenia za „zuchwałe i gorszące”.

Nie lepiej też było po stronie protestanckiej. Wykładnia relacji pomiędzy łaską a wolą, jaką dał Luter, w łonie jego własnego Kościoła także uzyskała inną redakcję, między innymi dzięki Filipowi Spenerowi, założycielowi protestanckiego ruchu mistycznego, określającego się mianem pietyzmu, który również od strony organizacyjnej (tzw. *collegia pietatis*) rozsadził luterański monolit od środka.

Gdy z tej perspektywy spojrzymy na złudne nadzieje, jakie z Trydentem wiązał Jan Kochanowski, iż „teolodzy” jakoś się uspokoją, porozumieją, wypracują wspólną dogmatykę – otóż to wszystko okazało się płonnymi nadziejami naszego humanisty, który nie bardzo widział sens tych sporów, skoro Boga można przecież chwalić wszędzie. Pomimo jednoznacznych rozwiązań dogmatycznych, wypracowanych przez sobór trydencki, nie zaistniała automatycznie duchowość potrydencka jako jakiś stały monolit o określonych granicach. Ewoluowała ona stopniowo i rozczepiała się, podobnie jak w okresie wcześniejszym, przed soborem. Musimy o tym pamiętać, gdy stawiamy pytanie o nową postać humanizmu potrydenckiego i związanego z nim modelu kultury. Przy czym zakres naszej obserwacji będzie dotyczył wyłącznie tych postaw i tych realizacji, które wpisują się lub przynajmniej pozostają niesprzeczne z nauką Kościoła rzymskokatolickiego. Jest to konieczne, gdyż specyfika i dynamika przemian kultury protestanckiej tego okresu jest odmienna, nie mówiąc już o dorobku duchowym i materialnym innych społeczności wyznaniowych, niechrześcijańskich. Klucz wyznaniowy okazuje się tu zatem konieczny.

\* \* \*

W powszechnie stosowanym, także przyjętym w niniejszej rozprawie, określeniu „humanizm potrydencki” czai się zatem niebezpieczeństwo pewnego generalnego uproszczenia, polegającego,

najkrócej mówiąc, na zamianie skutku i przyczyny. Określenie to bowiem sugeruje (i tak jest ono, jak wspominaliśmy, wielokroć w dyskursie naukowym, nie mówiąc o popularnym, interpretowane), że sam sobór trydencki był „przyczyną” – momentem przełomowym, inicjującym powstanie nowego projektu antropologicznego i będącego jego wyrazem nowego modelu kultury katolickiej, dającego o sobie znać najpełniej w religijnej sztuce baroku. Taka optyka, oparta na kategorii tzw. przełomów w kulturze, nie uwzględnia, jak to staraliśmy się wykazać, w sposób wystarczający procesualności i ewolucyjności tego, co się w niej dzieje. W tym zatem wypadku, gdy pytamy o narodziny nowego modelu chrześcijańskiego humanizmu, sam sobór trydencki jawi się jako efekt, bynajmniej zresztą nie finalny, długiego procesu, polegającego na naturalnym dopełnianiu się projektu antropologicznego właściwego dla włoskiego renesansu, albo inaczej mówiąc, realizującego się poprzez przejście od formacji wczesnego renesansu (w ujęciu Leveya<sup>5</sup>) do postaci dojrzałej i późnej, której efektem artystycznym stanie się sztuka manieryzmu, a później baroku. O ile więc wczesny renesans szukał godności „wielkiego człowieka” w jego mocnym osadzeniu w wymiarze społecznym, a także w jego silnym powiązaniu z „realistycznie” pojmowanym i naukowo studiowanym światem Natury<sup>6</sup>, o tyle dalsza ewolucja polegała na coraz silniejszym uzupełnianiu i rozbudowywaniu pojęcia człowieczeństwa o wymiar spirytualistyczny. Sobór trydencki zbierze, skodyfikuje, nada doktrynalną legitymizację tym tendencjom, właściwym dla dojrzałego i późnego renesansu. Postawi także na wymiar pragmatyczny, ale – co ciekawe – nie sam sobór odpowiedzialny jest za ostateczne zwycięstwo w dziedzinie sztuki kościelnej sensualistycznego i komunikatywnego baroku nad chłodnym i intelektualnym manieryzmem. To zwycięstwo jest wynikiem odstąpienia właśnie od surowych i ascetycznych zasad soborowych, jakie początkowo wyznaczono sztuce i artystom, i jakie stopniowo ewoluowały pod piórem najwybitniejszych

---

<sup>5</sup> M. Levey, *Wczesny renesans*, przeł. A. Bogdański, Warszawa 1972, *passim*.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 11–86, 123–168.

ówczesnych teoretyków katolickiej reformy. Świadczy to o daleko posuniętej elastyczności samej formacji potrydenckiej, która okazała się projektem modyfikowanym w trakcie realizacji.

Zacznijmy jednak od początku tych przemian. Datują się one jeszcze na XV wiek i są związane z narodzinami florenckiego neoplatonizmu. Rygorystyczny i gradualistyczny monizm spirytualistyczny Marsilia Ficina jest reakcją na „naturalizm” i arystotelizm wczesnego renesansu<sup>7</sup>. Przy czym, trzeba to wyraźnie powiedzieć, nie ma pełnej jasności co do przyczyn i samego mechanizmu owej przemiany społecznej i kulturowej mentalności całkowicie odwracającej się od fizycznej rzeczywistości i kierującej się ku życiu wewnętrznemu. Wcześniejsze projekty antropologiczne Poggia Braccioliniego, Leonarda Bruniego, Coluccia Salutatięgo i Lorenza Valli dawały apoteozę życia obywatelskiego, realizującego się w *vita activa*, zaś *vita contemplativa* przesuwając na bytowanie pośmiertne.

W opozycji do tego, nowy prąd intelektualny w sposób jednoznaczny proponuje platońską drogę wewnętrznej ucieczki. Dlaczego? Próby wytłumaczenia, jakie się tu podejmuje, mówią raczej o okolicznościach towarzyszących, niż o samym sednie problemu. Najczęściej wskazuje się na przemiany polityczno-społeczne w ówczesnych renesansowych Włoszech, a mianowicie stopniowe przestawianie się demokracji kupieckich w absolutystycznie rządzone *signorie*, których kres wyznaczy dopiero zjednoczeniowe dzieło Garibaldięgo. Innymi słowy, do niedawna pełnoprawni obywatele, nie mając już nic do decydowania w sferze społecznej, rozczarowani, pogrążają się całkowicie we własnym wnętrzu. Nie bez znaczenia jest też pojawienie się w połowie XV wieku we Florencji uczonych bizantyńskich Argiropolosa i Pletona, którzy przywieźli ze sobą teksty Platona oraz pisma hermetyczne neoplatoników. Co, jak pamiętamy, wywołało zainteresowanie samego Cosima Mediciego, który nakazał młodemu wtedy synowi swojego nadwornego lekarza podjąć się trudu ich tłumaczenia i komentowania<sup>8</sup>. Wszystko

---

<sup>7</sup> E. Garin, *Filozofia odrodzenia we Włoszech*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 1969, s. 111–156.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 112, 116, 118.

to są jednak wyjaśnienia cząstkowe. Neoplatonizm florencki stanie się zrozumiały dopiero wtedy, gdy dostrzeżemy w nim pierwszy etap naturalnego dopełniania się projektu antropologicznego, stworzonego przez włoski renesans i przekazanego reszcie Europy; projektu, który w początkowej swej fazie miał jedynie postać połowiczną. Doktryna Marsilia Ficina miała przy tym od razu charakter totalny, co najlepiej oddaje słynne jego równanie *pia philosophia = docta religio*. Tak zrodzona formacja intelektualna w XVI wieku stanie się naturalnym zapleczem humanizmu w momencie pojawienia się reformacji. Dzieje się tak w przypadku działań św. Filipa Nereusza i „Oratorium boskiej miłości” zarówno w fazie rzymskiej (Jacopo Sadoletto, Lorenzo Ghiberti, Gaetano da Thiene, Carlo Caraffa), jak i później, po *sacco di Roma*, w Wenecji (Sadoletto, Gaspare Contarini, Reginald Pole)<sup>9</sup>. Dla sztuki najważniejszy jest jednak niewątpliwie krąg Vittorii Colonna, bo ten ukształtował poezję oraz późną, manierystyczną fazę twórczości Michała Anioła, związaną z jego odrodzeniem duchowym, które na końcu kazało mu całkowicie zamilknąć jako artyście. To właśnie w późnej twórczości Michała Anioła, a także Rafaela, rodzą się te tendencje, które są wyrazem nowego spirytualizmu i które pełną postać przyjmą w następnym pokoleniu florenckich manierystów. *Sąd Ostateczny* z Kaplicy Sykstyńskiej czy też freski w Cappella Paolina: *Nawrócenie św. Pawła* i *Ukrzyżowanie św. Piotra*, są już całkowitym zerwaniem z renesansową jednością przestrzeni. Końcowa *Pieta Rondanini* to skrajna próba wyzwolenia ducha z materii, w tym wypadku z kamienia<sup>10</sup>.

Nowe inspiracje napływały także ze strony humanizmu północnego, co ciekawe, za pośrednictwem hiszpańskim i to między innymi w osobie kogoś, kogo kojarzymy głównie z reformą katolicką, a mianowicie pierwszego generała zakonu jezuitów, Ignacego Loyoli. Należy pamiętać, że urodził się on jeszcze w XV wieku, a jego dzieło, stanowiące fundament duchowości ignacjańskiej

---

<sup>9</sup> A. Hauser, *Społeczna historia sztuki i literatury*, przeł. J. Ruszczyćówna, t. 1–2, Warszawa 1974, t. 1, s. 297.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 297–299.

i jednocześnie nowożytnej ascetyki, a mianowicie *Ćwiczenia duchowne*, w pierwotnej swej postaci (znamy je tylko z późnej łacińskiej wersji, spisanej przez Jana Alfonsa de Polanco) powstały we wczesnym okresie, jak się przypuszcza, podczas widzeń w grocie w Manresie (1522). Co więcej, powstały pod niewątpliwym wpływem takichże *Ćwiczeń z życia duchowego* opata Garcii Jiméneza de Cisnerosa (u nas mylnie niekiedy określanego mianem Ximeneza<sup>11</sup>), jednego z reformatorów katolicyzmu, który był duchowym uczniem Erazma z Rotterdamu i nurtu *devotio moderna*.

Również w Polsce można mówić o zaistnieniu tego, jeszcze przedsoborowego, nurtu chrześcijańskiego humanizmu, będącego wytworem pełnego renesansu. Reprezentuje go przede wszystkim twórczość Jana Dantyszka, nade wszystko zaś jego *Hymny*, wprowadzające u nas zarówno formę „Nowego Helikonu”, jak i sam model spowiedzi poetyckiej stylizowanej na Dawidowy psalm pokutny, co otwiera drogę późniejszej, barokowej elegii pokutnej. W nurcie tym należy także, moim zdaniem, rozpatrywać ewolucję, jaką przeszła twórczość Łukasza Górnickiego, w szczególności zaś jego *Demon Socratis* wydany dopiero w 1624 roku; oraz kryształowanie się kręgu skupionego wokół późniejszego kardynała Stanisława Hozjusza, człowieka ukształtowanego w pełni przez humanizm renesansowy. Jako późny odprysk tego nurtu widziałbym także przypomniane ostatnio w serii „Humanizm. Idee, nurty i paradygmaty humanistyczne w kulturze polskiej”, w opracowaniu Romana Mazurkiewicza i Elwiry Buszewicz, dzieło Grzegorza Czaradzkiego *Rytmy o porodzeniu przeznaczystym Bogarodzice Panny Maryjej* z 1613 roku, będące przeróbką łacińskiego poematu Jacopa Sannazara *De partu Virginis* (1526)<sup>12</sup>.

Zatrzymajmy się na pewien czas przy tym ostatnim utworze, gdyż stanowi on przykład reprezentatywny, a tym samym dla nas ważny, dający wgląd w mechanizmy owych bliskich spotkań, jakie

<sup>11</sup> Por. K. Górski, *Zarys dziejów duchowości w Polsce*, Kraków 1986, s. 91.

<sup>12</sup> G. Czaradzki, *Rytmy o porodzeniu przeznaczystym Bogarodzice Panny Maryjej*, oprac. R. Mazurkiewicz, E. Buszewicz, red. nauk. A. Nowicka-Jeżowa, seria „Humanizm. Idee, nurty i paradygmaty humanistyczne w kulturze polskiej Inedita”, t. 1, Warszawa 2009.

formacja potrydencka wyznaczyła pokrewnemu sobie humanizmowi dojrzałego, klasycyzującego renesansu. Współgranie i pietyzm dla estetycznie wysokich i nowatorskich rozwiązań formalnych idzie tu w parze z pewną, chciałoby się rzec, pryncypialnością i powagą natury dogmatycznej, która jednak z tego pierwszego zakresu nie ma zamiaru bynajmniej niczego uronić. Skutkiem tego, zabiegi imitacyjne i emulacyjne jednocześnie stanowią organiczną, nierozbieralną całość, którą można poddać próbie opisu jedynie w kategoriach przesunięć punktu ciężkości, a nie konfrontacji odmiennych artystycznych rozwiązań. W tym wszystkim Grzegorz Czaradzki, prawnik, historiograf i skromny zapomniany poeta wczesnego polskiego baroku, okazuje się godnym partnerem dla wielkiego utytułowanego Jacopa Sannazara, partnerem sprawnie poruszającym się i korzystającym ze wszystkich dobrodziejstw tego rozległego kulturowego uniwersum, będącego wytworem włoskiego renesansu, bez którego nie byłoby humanistycznej tożsamości Europy. Jak piszą we *Wstępie* współcześni wydawcy *Rytmów o porodzeniu prenazystycznym...*:

Czaradzki dotrzymuje kroku humanistycznej erudycji włoskiego autora, poruszając się swobodnie po obszarze śródziemnomorskim i koncentrując uwagę na realiach Ziemi Świętej. W tym miejscu zatem *docta pietas* tłumacza, zgodna z założeniami humanizmu potrydenckiego (zwłaszcza w wydaniu jezuickim), korespondowała, jak się wydaje, z duchem humanistycznej kultury włoskiej opartej na paradygmacie *Roma – Christianitas – Latinitas*<sup>13</sup>.

Poczucie kulturowego pokrewieństwa nie wyznacza jednak automatycznie idei bycia jedynie tłumaczem. Mamy w istocie do czynienia z adaptacją, a nie z tłumaczeniem. Widać to już na pierwszy rzut oka – w samym układzie poematu. Dzieło Sannazara ma trzy części, poemat Czaradzkiego tylko dwie. Przy czym ta druga część *Rytmów...* powstała przez połączenie księgi II i III dzieła neapolitańskiego poety (tak naprawdę z księgi III wykorzystuje na końcu jedynie krótki fragment – łącznie 78 wersów).

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 37.

Być może jest to wynik pośpiechu, w jakim Czaradzki kończył swój utwór, chcąc go ofiarować burmistrzowi i senatowi miasta Poznania na Nowy Rok 1614. Ciekawe jednak, że „pośpiech” ten niewątpliwie współgra z jego potrydencką, ideową pryncypialnością.

Oddajmy jeszcze raz głos wydawcom *Rytmów o porodzeniu przernaczystszym...*:

Trzecia księga *De partu Virginis* to jednak z punktu widzenia katolickiej ortodoksji najbardziej kontrowersyjna część poematu, a dochowanie jej wierności wymagałoby być może od tłumacza dodatkowego uzasadnienia wprowadzenia rogatego bożka rzeki Jordan, otoczonego gromadą nimf i wspominającego prococtwo Proteusza, który, „jakkolwiek w innych rzeczach kłamliwy, tu się nie pomylił”<sup>14</sup>.

Ta niezachwiana powaga i odpowiedzialność w kwestiach dogmatycznych, obca w istocie duchowi łacińskiego oryginału (pomimo pełnej jego przynależności do nurtu chrześcijańskiego humanizmu), dla Czaradzkiego jest czymś niezwykle ważnym, czymś, co nie tylko określa jego rolę jako poety i tłumacza, ale co chce od samego początku narzucić jako nić wzajemnego porozumienia swojemu odbiorcy. Widać to już w utworze *Do Czytelnika*, którego zakończenie jest właściwie także „Nowym Helikonem” – tyle że w zredukowanej postaci:

I te rymy me nie są z jezior Owidowych,  
Lecz, co zdarzyła Klijo, z źródeł Parnasowych,  
O Bożej Rodzicielce, Niebieskiej Królowej;  
Słuszna, byś z chęcią czytał o Pannie takowej<sup>15</sup>.

„Słuszność” tematycznego i ideowego wyboru zabezpieczona zostaje „chęcią czytania” czegoś, co jednocześnie legitymuje się niezwyklejmi jakościami estetycznymi. Stąd pogański przecież Owidiusz w tym fragmencie.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 53.

„Słuszność” i „najwyższa jakość” gwarantowana przez tradycję antyczną i renesansową – te dwa aspekty wyznaczają strategię adaptacyjną Czaradzkiego w zetknięciu z dziełem wybitnego renesansowego poety. Toteż *Rytmy...* wprowadzają do naszej tradycji poetyckiej niezwykle, kunsztowne poetyckie obrazy, niespotykane u nas wcześniej w tematyce religijnej i realizujące renesansowy indywidualizm twórczy w jego najbardziej śmiałym wydaniu. Tak jest, gdy lot archanioła Gabriela staje się obrazem łabędzia wzbiającego się nad bagniskami rzeki Meander we Frygii i Kaister w Lidii (dzisiejsza Anatolia):

Jako więc na meandrskich polach bujnorzecznych,  
Lub przy potokach jezior Kaistrowych wdzięcznych  
Białopióry przelata łabędź lotem szańnym,  
Tak on krajał obłoki biegiem swym poważnym<sup>16</sup>.

Jeszcze bardziej poetycko, a jednocześnie niezwykle i odważnie jest w porównaniu, gdy zmieszanie Marii podczas Zwiastowania zamienia się w obraz małej dziewczynki z wyspy Mikone, przestraszonej podczas zbierania muszelek na brzegu morza widokiem nieznanych jej, obcych okrętów przybywających z Egiptu:

A Panna się złąknawszy nie wie, co się dzieje,  
Spuściwszy twarz ku ziemi wszytka się zdumiała,  
Nie inaczej, jako gdy na brzeg morski mała  
Mikone wyszła zbierać sztuczki Seryfowe,  
Ali ujrzy do lądu jakieś nawy nowe  
Z nagłą przybiegające; złąknie się i w jednym  
Miejscu się nie ruszywszy, w milczeniu swym biednym  
Ustanie zatrwożona; lecz niestraszne one,  
Bo towary przywiozły w Kanopie robione<sup>17</sup>.

Poezja to doprawdy niezwykła. Ale właśnie wtedy, w tych samych momentach największego poetyckiego uniesienia i gry wyobraźni,

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 61.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 63.

Czaradzki równocześnie bacznie „patrzy” w tekst ewangelii Łukasza i gdy uzna, że Sannazaro coś zrobił niedokładnie, czegoś niedopowiedział, momentalnie to koryguje zgodnie z przekazem kanonicznym. Już kilka wersów dalej za wyżej cytowanym fragmentem, idąc za Łukaszem (Łk 1,31) za konieczne uważa na przykład wymienienie samego imienia Jezus w zapowiedzi cudownego poczęcia dziecięcia (ks. I, w. 153). Niby to oczywiste, ale nie można zdać się na domysły. Czaradzki jako artysta nie potrzebuje żadnej współpracy z „zewnętrznym” teologiem. Ten teolog jest po prostu w nim i to także jest typowe dla humanizmu potrydenckiego.

Tak jak i skłonność do nowej, barokowej już stylistyki. Toteż wciąż urozmaica tok poetyckiej narracji konstrukcjami o charakterze konceptystycznym, na przykład w scenie Pojmania, gdy bezbronności Chrystusa przeciwstawiony zostaje poliptoton różnego rodzaju uzbrojenia jego oprawców (ks. I, w. 263–267); czy też gdy ubóstwu Chrystusowego żłobka przeciwstawia się „złotogłowe materace”, a ubóstwu betlejemskiej szopy (groty) – królewskie „złoczone pałace” (ks. II, w. 275–282). Właściwa mu jest także skłonność do makabry, toteż neutralne u Sannazara łączenie się ciał i dusz podczas Sądu Ostatecznego nabiera od razu pod jego piórem pewnej drastyczności, właściwej barokowym tańcom śmierci:

Ale, o zacne dusze, po co się spieszycie  
Do ciał swych? Pr<z>yjdzie czas ten, kiedy usłyszycie  
St<r>asznobrzmiającej trąby głos; tam wsze wżajem trupy  
Zbraciwszy się z duszami zejda się do kupy<sup>18</sup>.

Trzeba jednak mocno podkreślić, że przy całej tej barokowości dialog, który prowadzi Czaradzki z Sannazarem, jest pełen poszanowania i wzajemnego zrozumienia. Wypływa z tych samych przesłanek chrześcijańskiego humanizmu, które ulegają jedynie stopniowemu rozwinięciu i doprecyzowaniu.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 73–75.

\* \* \*

Sobór trydencki zbiera i kodyfikuje owe rozproszone i spontaniczne tendencje dojrzałego renesansu. Poddaje je też znamiennej regulacji. Przy czym, wbrew temu, co pisze Jean Delumeau, w zakresie postulowanej praktyki artystycznej nie da się chyba w sposób jednoznaczny rozdzielić tego, co było „doraźnymi” akcjami wymierzonymi przeciwko protestantom od długofalowej „reformy wewnętrznej” katolicyzmu<sup>19</sup>. Wymienić tu można między innymi zasadę uzgadniania z teologami treści religijnych w dziełach sztuki, co ma konsekwencję zarówno w pracach teoretycznych (np. Giovanni Paolo Lomazzo, Andrea Gilio, Raffaello Borghini), jak i w pewnych perturbacjach, jakie z tej okazji przydarzyły się ówczesnym artystom, na przykład gdy Veronese namalował *Ucztę w domu Lewiego* (chodzi o dodanie „niekanonicznych” karłów, psów i błazna z papugą). Regulacji próbuje się poddać nawet muzykę kościelną i za bezwarunkowy wzór uznana zostaje twórczość Palestriny<sup>20</sup>. Nie oznacza to jednak, aby Tridentinum (w odróżnieniu od środowisk reformacyjnych) było niechętnie ustosunkowane do sztuki przedstawieniowej. Wręcz przeciwnie. Widzi i docenia jej ewangelizacyjny wymiar i dla niego właśnie Kościół bardzo szybko wycofa się z tych rygorystycznych i niezyciowych obostrzeń. Toteż sztuka religijna baroku, która w tym względzie zastąpi manieryzm, może sobie pozwolić na daleko posuniętą rodzajowość wszelkiego typu, niekiedy nawet ryzykowną w odbiorze współczesnego widza z powodu pełnego wymieszania świętego ze zmysłowym. Samo doktrynalne „uzgadnianie” przyjmie najczęściej postać wewnętrznej inspiracji, jaką kieruje się artysta, co u nas widać już w *Rytmach* Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, wyraźnie „regulowanych” zarówno pismami Ludwika z Grenady, jak i *Ćwiczeniami duchownymi* Ignacego Loyoli. Z tego też względu wypada Sępa wpisać już w tę drugą, potrydencką właśnie fazę chrześcijańskiego humanizmu.

---

<sup>19</sup> Por. J. Delumeau, *Reformy chrześcijaństwa w XVI i XVII w.*, t. 2, *Katolicyzm między Lutrem a Wolterem*, przeł. P. Kłoczowski, Warszawa 1986, s. 7–10.

<sup>20</sup> A. Hauser, *op. cit.*, s. 303–305.

Podobnie jak Macieja Kazimierza Sarbiewskiego jako autora *Dii gentium*, najdoskonalszego u nas wcielenia opracowanej przez Antonia Possewina metody alegorezy, która stała się doskonałym narzędziem przyjaznego „zagospodarowania”, dla potrzeb nowej chrześcijańskiej kultury, odziedziczonego po renesansie spadku antyczno-mitologicznego, „zagospodarowania” możliwie pełnego i „rozsądnego” jednocześnie, stanowiącego jaskrawy kontrast z obrazoburczymi tendencjami środowisk protestanckich<sup>21</sup>.

Nade wszystko zaś ów pragmatyczny „rozsądek” Tridentinum da w efekcie o sobie znać w późniejszym, strategicznym przeorientowaniu ówczesnej sztuki religijnej na wzorzec barokowy, który stopniowo wyruguje tendencje manierystyczne. Mimo niewątpliwie wielkich osiągnięć manieryzmu dla tworzenia nowożytnej postaci spirytualizmu (bez którego sztuki religijnej nie sposób sobie w ogóle wyobrazić), mimo niewątpliwych arcydzieł w tej mierze, takich jak malowidła Tintoretta w weneckiej Scuola Grande di San Rocco (powstałych na zamówienie bractwa o tej samej nazwie, co też jest charakterystyczne dla nowego modelu kultury) czy też obrazów El Greca, zamieniających ciało ludzkie w roztańczony płomień świecy, co jest przecież skrajnym przykładem wyzwolenia ducha; pomimo tego wszystkiego, manieryzm w dłuższej perspektywie okazał się dla potrzeb nowej kultury (w zamierzeniu „kultury masowej”) przydatny tylko w ograniczonym zakresie. W procesie komunikowania się ze społecznością wiernych liczy się bowiem nade wszystko „retoryczne” sterowanie afektami i łatwo czytelna, powszechnie zrozumiała symbolika. Te zaś były obce elitarnemu manieryzmowi. W pełni zaś realizowała się w nich istota sensualistycznego baroku. Nie chodziło tu jednak bynajmniej tylko o sam aspekt komunikacyjny czy też walory estetyczne. Aby zrozumieć w pełni, dlaczego barok wygrał z manieryzmem, trzeba najpierw przypomnieć, na czy polegała główna kontrowersja pomiędzy protestantami a stroną katolicką odnośnie do samego rozumienia istoty sztuki religijnej.

---

<sup>21</sup> T. Bieńkowski, *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej (1450–1750). Główne problemy i kierunki recepcji*, Wrocław 1976, s. 124–127.

Kontrowersja ta nie miała nigdy postaci bezpośredniej konfrontacji doktryn estetycznych, natomiast objawiła się z całą mocą w sposób pośredni, w kreślonych, rozbieżnych wizjach historii Kościoła. Otóż teolodzy protestanccy byli przekonani, iż pierwotny Kościół apostołski był programowo prosty i oszczędny, jeżeli chodzi o swoją materialną „oprawę”. A właściwie „oprawy” tej w ogóle nie posiadał – pierwsi chrześcijanie odprawiać mieli obrzędy w prywatnych domach, sprowadzając materialne „zaplecze” tych obrzędów do niezbędnego minimum. Zgodnie zresztą z zaleceniem samego Chrystusa, które przekazał nam Jan Ewangelista:

Ale nadchodzi godzina, a właściwie już nadeszła, kiedy prawdziwi czciciele będą oddawać cześć Ojcu w sposób prawdziwie duchowy. Bo i Ojciec szuka takich właśnie czcicieli. Bóg jest duchem i Jego czciciele powinni oddawać Mu cześć w sposób prawdziwie duchowy<sup>22</sup>.

Skażenie tego pierwotnego Kościoła apostołskiego miało nastąpić wraz z rokiem 313. Chrześcijaństwo wprawdzie wyszło z katakumb i stało się religią oficjalną, ale zapłaciło za to przejściem i wtopieniem się w formy ideowe i przestrzenne właściwe pogańskiemu antykowi w jego oficjalnej, cesarskiej wersji. W ten sposób miały się zrodzić: bałwochwalczy kult świętych obrazów i relikwii, celebrowanie obrzędu Eucharystii, budowanie monumentalnych świątyń. Pomimo całej skrajności i tendencyjności, wynikającej z polemicznej zaciekłości protestanckich teologów, trzeba jednak stwierdzić, że sam proces kulturowy został przez nich prawidłowo rozpoznany. Fakt przejścia przez chrześcijaństwo i adaptowania do swoich potrzeb najważniejszych form ideowych i przestrzennych późnego rzymskiego antyku nie budzi dziś wątpliwości wśród historyków kultury i historyków sztuki. Wykorzystywanie przez bazyliki chrześcijańskie schematu antycznej świątyni czy też sięganie przez Ojców Kościoła do tradycji myśli platońskiej są spektakularnymi tego przykładami. Z tym że dla nas jest to normalny proces, charakteryzujący okres wczesnochrześcijański wieków średnich (IV–VI w. n.e.), zaś dla protestantów XVI wieku

---

<sup>22</sup> Ewangelia wg św. Jana 4, 23–24.

miało charakter dyskredytujący i rzutujący jednocześnie na współczesną im postać katolicyzmu.

Owe enuncjacje protestanckich teologów z czasem przeistoczyły się w monumentalną syntezę, opracowaną przez zespół historyków kierowany przez Matthiasa Flaciusa Illyricusa. Mowa oczywiście o *Centuriae Magdeburgenses*, ukazujących się w kolejnych tomach począwszy od 1559 roku. Strona katolicka nie od razu była w stanie odpowiedzieć na ten frontalny atak teologiczno-estetyczny. Powołana przez Piusa V w 1571 roku komisja kardynalska nie wypracowała własnej, katolickiej wizji dziejów Kościoła. Zrobił to dopiero Robert Bellarmin kolejnymi, ukazującymi się od 1586 roku, tomami *Disputationes de controversiis christianae fidei*. Skupił się, co poniekąd zrozumiałe, przede wszystkim na odpięciu zarzutów teologicznych, kwestie zaś samej istoty sztuki religijnej pozostawiając nieco na drugim planie. Niemniej z tego dzieła, a w jeszcze większym stopniu z późniejszego traktatu ascetycznego *De ascensione mentis in Deum* (Rzym 1615), wyłania się jednak pewien spójny i wyrazisty program nowej sztuki katolickiej o zdecydowanie już protobarokowym charakterze. Udowodnił to ostatnimi czasy Piotr Krasny w swojej ważnej książce<sup>23</sup>. Warto może dodać, iż *Disputationes...* Bellarmina w kolejnych ich wydaniach sprowadzali do Polski w dużej liczbie egzemplarzy jego konfratrzy jezuiti, natomiast *De ascensione...* miało tłumaczenia na język polski począwszy od *Piętnastu stopni...* Kaspra Sawickiego (Kraków 1616). Przecistawiając się tezom protestantów o rzekomym upadku Kościoła wraz z edyktem mediolańskim, Bellarmin stworzył obraz Kościoła – rozkwitającego drzewa, silnego dzięki mocnym korzeniom swej wczesnochrześcijańskiej tradycji, ale wciąż rozwijającego się i rodzącego nowe, dobre owoce.

Owo połączenie tradycji i nowatorstwa legitymizowało uznanie za pełnoprawne, w pełni chrześcijańskie (a więc nie bałwochwalcze) zarówno osiągnięć renesansowego humanizmu, jak

---

<sup>23</sup> P. Krasny, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010, „Ars vetus et nova”, red. W. Bałus, t. 29, s. 53–86.

i rodzącego się humanizmu wczesnego baroku. Ów „modernizm” Bellarmina jest szczególnie widoczny w najbardziej spektakularnym i „gorącym” punkcie sporu międzywyznaniowego dotyczącego kultu świętych obrazów. Uczony jezuita i późniejszy arcybiskup Kapui przywołuje, jak można było się tego spodziewać, zarówno argumenty z czasów sporu ikonodulów z ikonoklastami w Bizancjum, jak i tezy Ojców Kościoła, mówiące, że Bóg ukazał się ludziom w obrazie Syna – wraz z jego dwojaką, niemieszalną ze sobą naturą: boską i ludzką. Niemniej, konsekwencje artystyczne wyciągnięte z tych tradycyjnych założeń dogmatycznych mają już charakter współczesny, wskazujący z jednej strony na antropocentryczne ukierunkowanie renesansowego klasycyzmu, z drugiej zaś – na rodzące się „realistyczne” skłonności wczesnego baroku. Według Bellarmina artyści, próbując zbliżyć się do doskonałości człowieczeństwa Chrystusa, w sposób naturalny szukają form w ciałach ludzi, bo ci także zostali stworzeni na obraz Boga. Ponieważ jest to jednak podobieństwo tylko częściowe i ułomne, a same stworzone materialnie wizerunki Chrystusa, jako doskonałego obrazu Boga, są zdolne jedynie pośredniczyć w poznaniu Najwyższego w sposób „jakby alegoryczny”, tłumaczy to fakt, iż mogą się znacznie różnić od siebie w wymiarze wyglądu fizycznego, będąc jednakowo prawdziwymi<sup>24</sup>. Otwiera to już drogę dla barokowej rodzajowości w sztuce religijnej, dodatkowo wzmocnione przez Bellarmina uzasadnieniem „realizmu” w malarstwie jako artystycznej wykładni „realizmu teologicznego”, upatrującego w kontemplacji dzieła stworzenia właściwej drogi do poznania Stwórcy. Szczególnie *De ascensione mentis in Deum* w całości uczy takiego poznania poprzez akceptującą kontemplację zarówno świata natury, jak i dzieł sztuki poświęconych Najwyższemu. Twierdzi się nawet niekiedy, iż tezy Ballarmina znalazły swój odpowiednik w „rewolucyjnym” malarstwie Caravaggia, chociaż dowodów na bezpośrednie kontakty tych dwóch wybitnych osobowości epoki potrydenckiej nie udało się odnaleźć<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 64–65.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 78.

Również drugi punkt zarzewia kontrowersji z protestantami, dotyczący rozplanowania i wystroju świątyń chrześcijańskich, także pod piórem Bellarmina uzyskuje redakcję protobarokową. Wyraźnie widać to w jego interpretacji budynku kościelnego jako mistycznego ciała Chrystusa, w której nacisk został położony nie na zewnętrzne i formalne podobieństwo planu do rozkrzyżowanego ciała ludzkiego, lecz na wewnętrznych zasadach porządkujących: rozdzielających (kapłanów od reszty wiernych) i hierarchizujących (kruchta, nawa i sanktuarium), jakie miały zapewnić harmonijne współdziałanie różnych kategorii wiernych we wspólnym dążeniu do zbawienia<sup>26</sup>. Ten model zgodnej współpracy i porządku przeciwstawiał uczony jezuita chaotycznemu tłumowi zborów protestanckich, gromadzących wszystkich wyznawców w jednorodnej, niezhierarchizowanej przestrzeni; mówiących w dodatku „licznymi językami” (tzn. językami narodowymi) – co przywoływało obraz biblijnej wieży Babel. Przykładem pozytywnym, zapewniającym rozdzielenie i hierarchizację, była według Bellarmina Świątynia Salomona (z podziałem na Przedśionek, Świąte i Świąte Świątych) – ale tę mógł znać tylko teoretycznie, natomiast naocznie realizację tak rozumianego mistycznego ciała Chrystusa miał po prostu we współczesnym Rzymie, w całym ciągu budowli, który otwierał kościół *Il Gesù* (1571–1575), dzieło Vignoli i Giacoma della Porty<sup>27</sup>.

Jeżeli jeszcze do tego dołączymy przeprowadzone przez uczonego jezuitę uzasadnienie (w przeciwieństwie do protestantów) potrzeby bogatego wystroju wnętrza świątyń chrześcijańskich, które będąc obrazem Jerozolimy Niebieskiej, powinny przewyższać swoją wspaniałością budowlę świeckie – obraz późniejszej praktyki katolickiego baroku w dziedzinie budownictwa sakralnego wydaje się niemal kompletny. I nie na wiele zdają się tu zastrzeżenia Bellarmina, że owe bogate kruszce i także kamienie znane nam z opisu Jerozolimy Niebieskiej w Objawieniu Jana (tudzież w analogicznym zakończeniu Księgi Tobita) mają jedynie za zadanie

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 79.

<sup>27</sup> G.C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, Firenze 1968, t. 3, s. 247–252.

zapowiadać niewyobrażalne duchowe bogactwo niebiańskiej nagrody. Wizualny efekt przepychu i bogactwa, jaki kojarzyć się powinien z „pałacem Boga” (określenie cesarza Justyniana po raz pierwszy oglądającego odbudowaną Hagię Sophie), pozostaje nieodparty.

Tak wytyczone kierunki nowej kultury i sztuki chrześcijańskiej znalazły swe dopełnienie i rozwinięcie pod piórem innego wybitnego przedstawiciela reformy katolickiej, kardynała Cesare Baronia teorii<sup>28</sup>. Co ciekawe, formalnie rzecz biorąc, należał on do innego niż Bellarmin skrzydła w łonie potrydenckiej teorii przemiany kulturowej. Obok Karola Boromeusza był najważniejszym reprezentantem tzw. odrodzenia wczesnochrześcijańskiego, reprezentującego swoisty historyzm poszukujący wzorców ideowych i estetycznych w pierwszych wiekach chrześcijaństwa. A jednak to właśnie Baroniuszowi, jak się wydaje, przyszło ukończyć dzieło Bellarmina. Jego *Annales ecclesiastici*, ukazujące się w kolejnych tomach począwszy od roku 1588, a będące kompletnym katolickim wykładem historii Kościoła doprowadzonym do 1198 roku (prace przerwała śmierć autora w 1607 roku), zawierały również całościową i spójną teorię sztuki religijnej, przeciwstawiającą się tezom protestantów. Co charakterystyczne, również u Baroniusza teoria nowej, potrydenckiej sztuki religijnej została „ukryta” w wykładzie dziejów pierwotnego Kościoła apostołskiego. Dodajmy, iż dzieło było powszechnie znane w ówczesnej Polsce, komentowane i czytane zarówno w oryginale, jak i w przeróbce dwóch pierwszych tomów dokonanej przez Piotra Skargę (*Roczne dzieje kościelne*, 1603).

Teoria opracowana przez Baroniusza w sposób precyzyjny i historycznie kompetentny rozbraja do końca protestanckie obawy i zastrzeżenia co do materialności i uprzywilejowanej pozycji sztuki w procesie ewangelizacji. I tak w kwestii kultu świętych obrazów, a w szczególności cielesnych przedstawień Chrystusa, uczony historiograf oratoriański sięgnął do tego samego argumentu, który kiedyś w Bizancjum ikonodulowie wykorzystali w swoim

---

<sup>28</sup> P. Krasny, *Nobilissima imago ex antiquo prototypo. Wizja katolickiej sztuki sakralnej w „Annalibus ecclesiasticis” Cezarego Baroniusza*, „Barok” 2008, nr 2, s. 105–132.

sporze z ikonoklastami. Ludzkie wcielenie Chrystusa znosi dekalogowy zakaz tworzenia obrazowych przedstawień Boga. Co więcej, uchwały czwartego soboru powszechnego (chalcedońskiego) z 451 roku, potwierdzające dwojaką, niemieszalną ze sobą naturę Chrystusa, ludzką i boską, poniekąd nakładają na artystów, zdaniem Baroniusza, obowiązek realnego i naturalnego oddania ciała Chrystusa, bo w ten sposób zbliżamy się również do jego boskości<sup>29</sup>. Tak oto sensualizm zyskiwał swe pełne dogmatyczne usankcjonowanie, godząc to z humanistyczną pełnią człowieczeństwa, także tą cielesną. Dość zaskakujące, że uczony kardynał tak właśnie odczytał freski w odkrytych wtedy katakumbach Priscilli w Rzymie – co może nie jest właśnie ujęciem trafnym, gdyż malowidła te charakteryzuje azjatycka spirytualistyczna frontalność i płaszczyznowość<sup>30</sup> – interpretacja ta jednak w pełni otworzyła drogę dla tego typu wczesnobarokowego malarstwa, jakie postać dojrzałą osiągnęło pod pędzlem wspomnianego Caravaggia, którego zleceniodawcy i protektorzy także, jak sam Baroniusz, wywodzili się ze wspomnianego tu Oratorium.

Podobnie jednoznaczne rozwiązania zostały zaproponowane w odniesieniu do świątyń. Pierwsi chrześcijanie, według Baroniusza, tylko w przypadkach skrajnego zagrożenia kryli się w prywatnych domach. Poza tymi okresami budowali świątynie przeznaczone do sprawowania Eucharystii i głoszenia Dobrej Nowiny. Co najważniejsze, tym pierwszym budowlom przyświecała zasada uporządkowania i rozdzielenia przestrzeni, a wskazanie na drugą księgę *Konstytucji Apostolskich*, dzieło Klemensa I z końca I wieku naszej ery, wyraźnie wskazuje na budowlę podłużną z wydzielonym miejscem dla biskupa i prezbiterów<sup>31</sup>. Teoretyczny model, opracowany wcześniej przez Bellarmina, znajdował zatem swoją historycznie potwierdzoną, wczesnochrześcijańską „egzemplifikację”. Tłumaczyć to może poniekąd niezwykłą karierę schematu przestrzennego *Il Gesù* w całej architekturze sakralnej krajów katolickich.

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 118.

<sup>30</sup> G. Zarnecki, *Art of the Medieval Word*, New York 1975, s. 15–18.

<sup>31</sup> P. Krasny, *Nobilissima imago...*, s. 120.

Pierwsi chrześcijanie przechowywali też szczątki męczenników (kult relikwii), dążąc przy tym do stosownego bogactwa, czy to ozdabiając ich groby kwiatami i gałęziami drzew, czy też, jak w przypadku towarzyszki św. Zuzanny, przechowując pamiątki po nich w ozdobnych skrzynkach. Względna skromność pierwotnego Kościoła apostołskiego pochodziła po prostu ze skrajnego ubóstwa jego wyznawców, a nie była wynikiem jakichś dogmatycznych założeń<sup>32</sup>. I w tym momencie głos zwolenników odrodzenia wczesnochrześcijańskiego zaczął być zgodny z tym, co postulowali protobarokowi „moderniści” w rodzaju Bellarmina. To, jak się wydaje, zadecydowało o ostatecznym zwycięstwie nowej formacji.

I tak, poprzez odpowiednią interpretację tradycji wczesnochrześcijańskiej, pod piórem Baroniusza wczesny barok, jako „oręż” w walce z protestantami o prawo do dziedziczenia po pierwotnym Kościele apostołskim, jest już całkowicie gotowy. Wystarczy teraz ten „oręż” rozesać po całej Europie. Na początku 1613 roku ówczesny kardynał Maffeo Barberini, a późniejszy papież Urban VIII (o którym już wspominaliśmy), poeta i człowiek dla reformy katolickiej również niezwykle zasłużony, prawdopodobnie odpowiadając na bezpośrednią prośbę Zygmunta III Wazy, wysłał do Polski najbliższego ucznia i współpracownika Carla Maderny, czołowego architekta rewolucyjnego wczesnego rzymskiego baroku<sup>33</sup>. Uczeń ten nazywał się Matteo Castello i, jak się okazało, „orężem” wczesnego baroku potrafił doskonale się posługiwać. Nauczył się tego jeszcze w Rzymie, pracując u boku swego mistrza. Szczególnie ważny jest jego udział w pracach przy kościele Sant’Andrea della Valle. Trzeba bowiem przypomnieć, iż właśnie to dzieło Maderny miało największą wagę dla krystalizowania się wczesnego baroku w architekturze sakralnej. *Il Gesù* Vignoli i della Porty jest jeszcze założeniem na poły manierystycznym, głównie ze względu na dużą płaskość i linearność zastosowanych podziałów architektonicznych. Carlo Maderna, najkrócej mówiąc, przekuł ten schemat w formę już jednoznacznie barokową, „uplastyczniając”

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 124.

<sup>33</sup> M. Karpowicz, *Matteo Castello. Architekt wczesnego baroku*, Warszawa 1994, s. 18.

go i jednocześnie dynamizując. Większość wczesnobarokowych świątyń (głównie jezuickich) wznoszonych wtedy w całej Europie (także w Polsce) tak naprawdę wzoruje się właśnie na Sant'Andrea della Valle, a dopiero za pośrednictwem tej świątyni na *Il Gesù*.

Sam Matteo Castello, współpracując z Maderną, zaprojektował i wykonał w Sant'Andrea della Valle nowatorską, artystycznie odważną dekorację kaplicy Rucellai (po roku 1601), a także projekt i wystrój słynnej kaplicy Barberinich (po roku 1605). Towarzyszył także między innymi Madernie przy pracach nad kościołem San Giovanni dei Fiorentini (1608–1618), a wraz ze Stefano Longo w 1612 roku przeprowadził przebudowę naw bocznych i częściowo nawy głównej w innym słynnym sanktuarium Wiecznego Miasta – bazylice Santa Maria Maggiore<sup>34</sup>.

Owo „terminowanie” u źródeł wczesnego baroku rzymskiego tłumaczy poniekąd dość zaskakujący fakt, iż Castello, będąc już w Polsce, gdy po Janie Marii Bernardonim przejął nadzór nad ostatnią fazą (1613–1619) budowy krakowskiego kościoła św. Piotra i Pawła<sup>35</sup> – owej „perły” wczesnego rzymskiego baroku „na północ od Alp” – to pierwotny i częściowo już zrealizowany projekt, naśladujący bezpośrednio *Il Gesù*, przeorientował na nowocześniejszy wzorzec Sant'Andrea della Valle.

Dzięki ustaleniom Mariusza Karpowicza wiemy także, iż Matteo Castello jest odpowiedzialny za projekty, a również w dużej mierze za realizację, właściwie wszystkich najważniejszych założeń wczesnobarokowych na naszym terenie, nie tylko o charakterze sakralnym. W pierwszej kolejności wymienić tu trzeba skrzydło Zamku Królewskiego w Warszawie od strony Kolumny Zygmunta, Pałac Ujazdowski czy też konfesję św. Stanisława w katedrze wawelskiej. Wczesnobarokowy „oręż” reformy katolickiej stawał się z czasem powszechnie obowiązującym sposobem wyrazu w kulturze i sztuce. Natomiast chłodny, intelektualnie skupiony manieryzm, pozbawiony owej podbudowy, stworzonej przez teoretyków potrydenckiej przemiany kulturowej, znalazł się po pewnym

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 13–15.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 55.

czasie na marginesie głównego nurtu przemian i zaczęły ulegać marginalizacji. Jednak na peryferiach Europy, w tym na ziemiach Rzeczypospolitej Obojga Narodów, przez prawie całą pierwszą połowę XVII wieku w zakresie sztuki kościelnej lub o tematyce religijnej wciąż będzie wydawał dzieła ważne, często wysokiej rangi artystycznej. Dobrym przykładem na to są chociażby obrazy Wenantego z Subiaco: *Chrzest w Jordanie* oraz *Chrystus jako ogrodnik*, które w latach 1627–1632 namalował dla kamedułów w Rytwiach<sup>36</sup>. Mroczne przedstawienia, o ślizgającym się punktowym i kapryśnym oświetleniu, o esowatym upozowaniu wydłużonych postaci, kontynuują w tym względzie doświadczenia florenckiego manieryzmu. Z innym ośrodkiem tej formacji estetycznej, dworem Rudolfa II w Pradze, związany był początkowo wybitny malarz gdański, Antoni Moeller. Jego dwa najbardziej znane dzieła o tematyce biblijnej: *Grosz czynszowy* i *Budowa świątyni* z gdańskiego ratusza (1601)<sup>37</sup> w sposób harmonijny łączą doświadczenia manierystycznej szkoły praskiej z pewnymi elementami wczesno-barokowego „realizmu”, głównie w zakresie trafnej obserwacji obyczajowej oraz detali kostiumologicznych i przestrzennych.

Reasumując nasze rozważania, wypada stwierdzić, iż spirytualizm humanizmu potrydenckiego, najpierw manierystyczny, następnie barokowy, wyrasta stopniowo z niezbyt odległej tradycji spirytualizmu florenckiego neoplatonizmu, który zaczął dopełniać projekt antropologiczny wypracowany we wczesnym renesansie. Tego ostatniego spirytualizmu, to znaczy barokowego, w żaden sposób jednak nie można określić mianem monistycznego. Święte i zmysłowe, odwołując się do tytułu znanej książki Mirosławy Hanusiewicz<sup>38</sup>, stało się wreszcie pełną jednością. I w tym właśnie widziałbym podstawową przemianę, jaka tu nastąpiła w kolejno wyłaniających się z siebie humanistycznych modelach kultury.

---

<sup>36</sup> M. Karpowicz, *Sztuka polska XVII wieku*, Warszawa 1975, s. 27.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 49.

<sup>38</sup> M. Hanusiewicz, *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*, Lublin 1998, *passim*.