

W nauce nigdy nie ma ostatniego słowa. Wydaje się, że wiemy dużo, ale może kiedyś, w źródłach włoskich znajdą się jakieś nowe materiały dotyczące mistrza Berrecciego i jego współpracowników.

PROCES POSZLAKOWY

Rozmowa z prof. Stanisławem Mossakowskim, historykiem sztuki, laureatem Nagrody FNP 2008 za książkę „Kaplica Zygmuntońska (1515-1533). Problematyka artystyczna i ideowa mauzoleum króla Zygmunta I”

Wiem, że Kaplicą Zygmuntońską zajmował się Pan bardzo długo.

– Tak się najczęściej składa, że praca zaczyna się od pierwszych spostrzeżeń, od pierwszych zapytań, a potem, w trakcie badań, wyjazdów, studiowania literatury, narasta cały problem i dopiero po latach dojrzewa do napisania.

Jakie były pierwsze spostrzeżenia i zapytania dotyczące Kaplicy Zygmuntońskiej?

– Zaczęło się od sprostowania. Jeden z moich poprzedników w ważnym artykule naukowym postawił tezę o oddziaływaniu filozofii neoplatonickiej, popularnej w epoce renesansu, na program treściowy dekoracji kaplicy. Z kolei późniejsze prace polskich historyków filozofii ujawniły liczne teksty wyraźnie świadczące o znajomości tego kierunku myślenia w środowisku humanistów krakowskich końca XV i początku XVI wieku. Wydawało mi się, że mając nowe materiały będę mógł uzupełnić argumentację mego poprzednika. Tymczasem, gdy zacząłem się bliżej przyglądać dekoracji kaplicy, nabrałem wątpliwości co do tezy neoplatonickiej i pojawiły się nowe propozycje interpretacyjne. Taką jest geneza moich badań. Punktem wyjścia były treści ideowe. Jest to domena bardzo interesująca, ale zarazem szczególnie zwodnicza, gdyż bardzo łatwo ulec można pokusie nadinterpretacji. Przekonałem się wielokrotnie, że trzeba raczej powściągać swoje skojarzenia niż je rozwijać. Należy się ograniczyć do takich interpretacji, które są rzeczywiście zakotwiczone w badanym obiekcie.

Proszę o przykład, który to ilustruje.

– Miałem takie doświadczenie z bardzo ciekawym obrazem Rafała Św. *Cecylia*, o którym napisałem pracę analizującą jego treści ideowe. Została dobrze przyjęta, ale pobudziła następców do zupełnie nieprawdopodobnych interpretacji, m.in. opartych

na wiedzy alchemicznej. Toteż po latach napisałem artykuł prostujący to szaleństwo. W miarę upływu czasu staje się coraz rozważniejszy w interpretowaniu.

„Kaplicę Zygmuntońską” pisał Pan, po blisko 30 latach badań, nie tak dawno, w fazie większej rozważli...

– Tak. Wydaje mi się, że wartością mojej książki jest nie tyle uporządkowanie interpretacji treściowych, co precyzyjne ustalenie środowiska artystycznego, w jakim ukształtował się warsztat Bartolomea Berrecciego, budowniczego kaplicy. Było to trudne, ponieważ mauzoleum króla Zygmunta ma bardzo bogatą dekorację rzeźbiarską o nieprzebraną liczbę motywów. A trzeba pamiętać, że w tamtych czasach naśladowanie i przetwarzanie wzorów, zwłaszcza czerpanych z antyku i dzieł twórców najsłynniejszych, było celowe, decydowało o wartości; nie było wcale wyrazem niedostatku inwencji. Toteż w morzu motywów występujących na obszarze całej niemal Italii – od Mediolanu i Wenecji poprzez Florencję, Rzym aż do Palermo – trzeba było wskazać na takie, które są właściwe tylko dla środowiska, które ukształtowało sztukę Berrecciego i jego współpracowników. Był to zatem niejako proces poszlakowy, tym trudniejszy, że w grę wchodziła olbrzymia liczba obiektów i dotycząca ich literatura, której ciągle przybywa.

Czy udało się znaleźć analogie do tych dekoracji, jakie są w Kaplicy Zygmuntońskiej?

– Tak, ale tylko do poszczególnych motywów i ogólnego stylu, a nie do całości dzieła, które jest tworem wybitnie oryginalnym.

Jakie jeszcze źródła, poza dziełami sztuki i literaturą, Pan badał?

– Starałem się zbadać wszystkie dostępne źródła. Zachowały się szczęśliwie niemal pełne rachunki związane z budową i dekoracją kaplicy, co pozwalało m.in. na ukazanie etapów pracy i zmian w trakcie realizacji pierwszej, ogólnego projektu, zmian także

w zakresie koncepcji ideowych. Pamiętając, że nad całością realizacją kaplicy czuwał jej fundator – monarcha, który wiedział, czego chce – starałem się dociec, jaka była jego wiedza w zakresie sztuki, co mógł znać z lektury, na czym chciał się wzorować, czego wymagał od sprowadzonych do Krakowa artystów i rzemieślników. To także był proces poszlakowy.

Co przyniosły te dociekania?

– Zygmuntem, jeszcze jako królówicem, przebywał przez kilka lat na dworze swego brata w Budapeszcie. Miał tam do dyspozycji jedną z największych bibliotek humanistycznych ówczesnej Europy, słynną bibliotekę króla Macieja Korwina, gdzie przechowywano prawie wszystkie ważniejsze traktaty dotyczące architektury i rzeźby. Przypuszczam, że znał przynajmniej dwa: Leona Baptysty Albertiego o architekturze i Pomponia Gaurica o rzeźbie. O znajomości tego ostatniego traktatu świadczą m.in. użycie w inskrypcji umieszczonej na ścianie kaplicy terminu *sculpta*, a nie *sculpta* na oznaczenie rzeźby w kamieniu, terminu używanego tylko przez Gaurica. To ważna, lecz nie jedyna poszlaka w procesie. W świetle moich badań Zygmuntem I jawi się jako wybitny i niezwykle świadomy mecenas sztuki. Sądzę, że należy mu się jeszcze niejedno opracowanie.

Pana książka, jak wiem, znalazła zainteresowanie i uznanie za granicą.

– W ciągu wielu lat pracy opublikowałem szereg fragmentów moich badań, m.in. we Francji, a ostatnio referowałem wyniki pracy nad kaplicą w Centrum Badań nad Renesansem Uniwersytetu Harvarda we Florencji, gdzie przyjęto je z uznaniem.

Proszę przybliżyć je naszym Czytelnikom.

– Moje badania pokazują, że grupa artystów, którzy wznosili i dekorowali Kaplicę Zygmuntońską, znała bardzo dobrze liczne dzieła antyczne, szczególnie te, które były zgromadzone w kolekcji rodziny della Valle w Rzymie. Korzystano również ze

znajomości wczesnych rzeźb Michała Anioła i niektórych dzieł Rafaela, a więc arcymistrzów tej epoki. Bardzo zaskakujące było to, co ogłosił jeden z moich amerykańskich kolegów, a ja później potwierdziłem, że w konstrukcji kopuły kaplicy zastosowano poprawną geometrycznie elipsę – rzecz niespotykana w ówczesnej architekturze, wskazująca na znajomość traktatu greckiego Apoloniusza z Pergii. Powstało pytanie, skąd działający w Krakowie Berrecci mógł posiadać umiejętność poprawnego wykreślenia krzywej eliptycznej? Moja próba wytłumaczenia tej zagadki bierze za punkt wyjścia informację, że pierwszy, drewniany projekt mauzoleum papieża Juliusza II, dzieło Michała Anioła, miał owalną kryptę. Sądzę, że była to krypta właśnie o planie w kształcie poprawnej elipsy, a Berrecci zapoznał się z nią i sposobem wykreślenia krzywych eliptycznych od samego mistrza, z którym przebywał w kamieniołomach Carrary w roku 1505. Faktem jest bowiem, że w Krakowie naśladowano rzeźby dekoracyjne mauzoleum Juliusza II powstałe w tym właśnie pierwszym okresie twórczości. Czy moje przypuszczenia zostaną przyjęte przez świat naukowy, nie wiem. W każdym razie moja książka, która niedługo – mam nadzieję – ukaże się w języku angielskim, wprowadzi tę problematykę do europejskiej dyskusji naukowej i przyczyni się do lepszej znajomości polskiego renesansu. Swego czasu udało mi się to z twórczością znakomitego holendersko-polskiego architekta z XVII wieku, Tylmana z Garamen, dzięki opublikowaniu jego monografii w Niemczech. Książka ta miała bardzo dobre recenzje i zaowocowała m.in. wielką wystawą w Pałacu Królewskim w Amsterdamzie.

Czy o Kaplicy Zygmuntowskiej powiedział Pan ostatnie słowo?

– W nauce nigdy nie ma ostatniego słowa. Wydaje się, że wiemy dużo, ale może kiedyś, w źródłach włoskich znajdują się jakieś nowe materiały dotyczące mistrza Berrecciego i jego współpracowników. Jeśli idzie o polskie źródła, myślę, że nic nowego nie znajdziemy.

Czy w Polsce są zabytki podobne do Kaplicy Zygmuntowskiej?

– Kaplica Zygmuntowska razem z Pałacem Królewskim na Wawelu rozpoczyna rozwój renesansu polskiego, który z kolei zadecydował o wiekowym oddziaływaniu sztuki włoskiej w Polsce. Wcześniej, w okresie średniowiecza, Polska, zwłaszcza



Fot. Stefan Ciechan

Małopolska i Śląsk, znajdowała się w regionie środkowoeuropejskim, któremu ton nadawały takie centra artystyczne, jak Praga, Wiedeń, Norymberga. Wraz z pojawieniem się królewskich fundacji włosko-renaansowych rozpoczęła się dominacja w Polsce włoskiego języka artystycznego trwająca do XVIII wieku, kiedy na większą skalę zaczęła oddziaływać sztuka francuska. Początek tego italianizmu w sztuce polskiej, nie tylko w architekturze i rzeźbie, związany jest ściśle właśnie z mecenatelem Zygmunta I. Miał on także głębsze podłoże ideowe. Po pierwsze łączy się ściśle z nawiązaniem do antyku poprzez sztukę włoską. W wypadku króla Zygmunta wpływ na tę „antyczną” orientację artystyczną miał – jak wypada sądzić – mit etnogenetyczny wymyślony przez Jana Długosza, nauczyciela dzieci Kazimierza Jagiellończyka. Studiując język i pogańską wiarę Litwinów doszedł on bowiem do wniosku, że plemię to pochodzi od grupy starożytnych Rzymian, którzy schronili się na Północy przed prześladowaniami politycznymi. Po wtóre, wśród rzesz szlachty, orientacja antyczno-włoska dobrze współgrała z rozwijaniem przez tę warstwę mitem o starożytnym, sarmackim pochodzeniu Polaków, a równocześnie z procesem kształtowania się nowego ustroju państwa, rzeczospolitej szlacheckiej, operującej frazeologią republikańskiego Rzymu. Wreszcie triumf reformacji katolickiej skierowywał z natury rzeczy wzrok na kulturę i sztukę papieskiego Rzymu. Można powiedzieć, że poprzez sztukę włoską szlachta odcinała się od kultury artystycznej sąsiadów – protestanckich Niemców i prawosławnych Rusinów. Bóstwa mitologiczne i postacie histo-

rii starożytnej były podówczas traktowane jako niemal własne postacie literackie. W XVII wieku dyktat sztuki rzymskiej stał się tak silny, że nawet holenderski architekt Tylman z Garamen, holdujący w swych budowlach rezydencyjnych wzorom północnowłoskiego Veneto, w architekturze sakralnej musiał w Polsce naśladować świątynię Wiecznego Miasta. Rzymskość jego sztuki sakralnej była zarazem jej polskością. Społeczeństwo odczuwało sztukę antyczną i wzorowaną na niej sztukę włoską jako coś własnego, bliskiego poprzez tradycję z jednej strony humanistyczną, z drugiej – katolicką.

Jaki był zasięg takiego odczuwania? Warunkowało go wykształcenie.

– Proszę pamiętać, że w szkołach, istniejących od końca średniowiecza niemal w każdej parafii, uczono po łacinie. Ten typ edukacji humanistycznej podjęło później szkolnictwo jezuitów i pijarów. Nie można było uczynić w życiu publicznym nie umiejąc czytać i pisać, a tego uczono po łacinie, co decydowało o naturalnej więzi z kulturą antyku rzymskiego. Kulturą, której zasięg obejmował cały tak bardzo liczny naród polityczny, szlachecki. Zresztą te z antyku przelężte idee polityczne demokracji szlacheckiej – wolności obywatelskie, praworządność (teoretyczna) itp. – stały się spoiwem wielonarodowego państwa, zadecydowały o polonizacji i okcydentalizacji bojarów litewskich i ruskich. Na bazie tej kultury tworzyła się wspólnota wartości, przede wszystkim obywatelskie. Bez tego spoiwa Litwa i Ruś rychło oderwałyby się od Korony i wielkie rody magnackie – Radziwiłłowie, Sapiehowie czy Pacowie – łatwo potworzyłyby udzielne księstwa.

Ogromnie interesujące jest to, jak historia narodu i państwa odzwierciedla się w sztuce i daje odczytywać poprzez analizę zabytków architektury, jak w przypadku Kaplicy Zygmuntowskiej.

– Nie tylko przez dzieła tak wielkiej miary. Jeden z moich młodszych kolegów, historyk dr Marek Janicki, badał napisy nagrobne pomników staropolskich, odczytując ich przekaz ideowy – cnoty i wartości, jakie wówczas eksponowano. Okazuje się, że za wzór uważano z reguły cnoty obywatelskie, cywilne i wojskowe. Na większości nagrobków szlacheckich nieprzypadkowo widnieje postać zmarłego jako śpiącego rycerza w tradycyjnej zbroi, jakiej już w praktyce nie używano. W odczytywaniu historii poprzez dzieła sztuki, mówiąc naj-

ogólniej, trzeba jednak starannie weryfikować analogie, odniesienia, wynikające z nich hipotezy, bo czasami bywają złudne.

Jak Pan postępuje w swoich badaniach? Czy najpierw jest pomysł interpretacyjny, czy dostrzeżony fakt?

– Nigdy nie zakładam jakiejś tezy. Najpierw musi być zauważenie czegoś nowego lub jakieś nowe skojarzenie, a te biorą się najczęściej z lektury. Dużo czytam, lecz – w odróżnieniu od niektórych moich kolegów – staram się każdą książkę przeczytać od początku do końca, mimo że – jak się zdaje – potrzebne jest do mojej pracy zaledwie parę zdań z jednego rozdziału. Niemal zawsze coś ciekawego i nieoczekiwanego znajduję. Po studiach pracowałem przez dziewięć lat w Bibliotece Jagiellońskiej, gdzie moją szefową była prof. Zofia Ameisenowa, znakomita mediewistka, i ona nauczyła mnie takiej uważnej lektury. Przeglądała i czytała kilkadziesiąt czasopism, z różnych dziedzin, w sześciu językach. Ja dotąd czytam lub dokładnie przeglądam czterdzieści tytułów zagranicznych czasopism naukowych z historii sztuki i wybieram pozycje do zakupu przez Bibliotekę Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.

Mówił Pan o inspiracji lekturami. A jaką rolę gra oglądanie dzieł sztuki?

– Trzeba się starać na nie patrzeć tak, jak patrzyli ludzie, którzy je tworzyli lub dla których je tworzono. Dam przykład: Instytut Sztuki PAN mieści się w historycznym pałacyku Marii z Lubomirskich Radziwiłłowej przy ul. Długiej 26 w Warszawie. W tympanonie jego fasady widnieje kartusz z herbem Lubomirskich – Szreniawą. Do budynku wiedzie piękna brama z parą rzeźbionych puttów obejmujących naręcza roślinności. Nikt, łącznie ze mną, a wchodziłem przez tę bramę wiele lat codziennie, nie zauważył (do niedawna), co to za roślinność – są to najwyraźniej rośliny rosnące nad wodą, m.in. pałki tataraku – i nie skojarzono, że ma ona oczywisty związek z herbową rzeką, Szreniawą, na fasadzie pałacu. Zestawienie występuje również w dawnej dekoracji innych budowli Lubomirskich – w pałacu w Puławach i w Łazienkach. To, co dla współczesnych było oczywiste, od nas wymaga wysiłku interpretacyjnego.

Historyk sztuki patrzy na dzieło z całym zapleczem posiadanej erudycji, z tym, co wyczytał w książkach i, jak Pan, w czterdziestu czasopismach naukowych.

– Naturalnie. Na portrecie interesuje mnie, kto jest jak ubrany, jakie posiada order, czy siedzi, czy stoi – np. podczas ceremonii dworskiej. Staram się odczytać cały ten świat treści symbolicznych, który wywietrzył przez wieki i dziś daje się poznać poprzez badania historyczne.

Proszę pozwolić na pytanie dość banalne. Jak odbiera piękno dzieł sztuki człowiek niewykształcony?

– Podobnie jak pani będzie odbierać po znalezieniu się w Japonii, bez specjalnego przygotowania, tamtą sztukę o zupełnie odmiennych od europejskich kanonach estetycznych. Przypominam, że większość dzieł sztuki, także w Europie, powstała nie po to, żeby dostarczać wrażeń estetycznych. Należą tu choćby piramidy egipskie czy średniowieczne katedry, a nawet reprezentacyjne portrety. One działają na naszą wrażliwość ukształtowaną poprzez doświadczenie historyczne i doświadczenie jednostkowe. Ale inaczej patrzy na góry geograf, inaczej poeta. Co innego widzi pod mikroskopem badacz planktonu, co innego malarz. Jeżeli mówimy o sztuce dawnej, która jest mi najbliższa, to „grała” ona na bardzo wielu instrumentach. Forma, kolor, kompozycja, rysunek, program ideowy, symbolika... Dlatego wielkie dzieła tej sztuki dają kolejnym pokoleniom bogate i różnorodne przeżycia, skłaniają do powrotów, do poszukiwań interpretacyjnych, rozszerzają krąg zainteresowań.

A czy duża wiedza o sztuce, która wywołuje w obcowaniu z dziełami liczne i wielorakie skojarzenia, nie przeszkadza przeżyciom estetycznym? Czy historyk sztuki patrzy na nie jak geograf na góry, czy jak poeta?

– Myślę, że możliwe jest patwienie i takie, i takie. Jedno nie wyklucza drugiego, a oba spojrzenia się uzupełniają. Wszystko, co robię, sprawia mi wielką przyjemność. Zawsze pracuję indywidualnie. Nie podpisuję umów z wydawnictwami, nie biorę grantów, nie narzucam sobie terminów, nie ograniczam z góry tematu, żeby tej przyjemności nie popsuć. Chciałbym raz napisać książkę, której nie można by streścić. Napisać tak, żeby nie można było inaczej powiedzieć tego samego. Największą ilość przemyśleń chciałbym zamknąć w najmniejszej liczbie słów.

Pozostaje mi życzyć tego Panu. Dziękuję za rozmowę.

Rozmawiała MAGDALENA BAJER