

## SZTUKA POZNANIA W DOBIE ODRODZENIA

Jeżeli wśród ważnych tematów obecnej Sesji\* wysunięty został problem sztuki renesansowej w naszym mieście, jeżeli problematyka życia i kultury polskiego Odrodzenia weszła w roku bieżącym do warsztatów badawczych w skali ogólnopolskiej — dzieje się to dlatego, ponieważ zjawiska tej doby pozostają w ścisłym związku z budzeniem się pierwszych przejawów świadomości narodowej. W ideologii społecznej, w sztuce rodzą się cechy i właściwości zdecydowanie przeciwstawne średniowieczu. Renesans bowiem jest przede wszystkim ideowym i formalnym wyrazem humanistycznego poglądu na świat; jest wyrazem indywidualnej samowiedzy i wiary we własne siły umysłu ludzkiego, zrywającego teokratyczne więzy średniowiecza. Przebudzeniu jednostkowej świadomości człowieka w sztuce odpowiada nowy, realistyczny sposób widzenia i przedstawiania zjawisk życia, człowieka i przyrody oraz system form nawiązujący do wzorów starożytności. Wtedy to właśnie ludzie sztuki i ludzie nauki znakomicie przyczyniają się do rozwoju wiedzy przyrodniczej, sprawdzalnej doświadczeniem, nie zaś przyjmowanej na wiarę dogmatów kościelnych. Ludzi tych charakteryzuje docieklivość myśli i mnogość różnorodnych problemów życia, domagających się miarodajnych, badawczych rozstrzygnięć, upojenie zaś odzyskaną wolnością natury ludzkiej i pęd do swobodnego rozwinięcia wszystkich jej właściwości stanowiło podłoże powstawania potężnych i wszechstronnych indywidualności Odrodzenia.

Z realizacji tak pojętej nowożytnej, aktywnej postawy wobec życia oraz roli i zadań człowieka zrodziła się we Włoszech wielka, nowożytna sztuka Renesansu, której ideologia i funkcja społeczna stanowiły na początku XV stulecia zasadnicze, jakościowe przeciwstawienie myśleniu średniowiecznemu, dawnym treściom i kształtom. Nowe idee znalazły odpowiadające im w pełni formy, których wyraz artystyczny, nabrzmiały rewolucyjną treścią, poszukiwaniem prawdy o człowieku i przyrodzie, wkrótce opanował siły twórcze i organizujące wszystkich postępowych umysłów europejskiego świata. Tak też humanistyczny i postępowy ruch renesansowy musiał znaleźć pożywny grunt w naszym kraju, w organicznym związku twórczości z życiem społecznym i w znakomitym dostosowaniu form plastycznych do warunków polskiego życia i polskiej przyrody. Proces bowiem naszego historycznego rozwoju społecznego sprawił, że aktywne postępowe siły w narodzie — a do nich zaliczyć musimy w pierwszej mierze mieszczaństwo polskie — włączyły się samorzutnie w nowy nurt humanistycznej kultury, manifestując w sferze myśli politycznej, działaniu gospodarczym i twórczości artystycznej — nowe i niezawisłe od idealistycznej

\* Referat wygłoszony na Sesji Odczytowej PIPN i TWP w Poznaniu dn. 30. 9. 53.

tradycji średniowiecznej idee konstrukcyjne, poznawcze, realistyczne, przystosowując je do specyfiki własnego rozwoju i stanu uświadomienia społecznego, klasowego.

Próbując w tak zarysowanym w najogólniejszych słowach tle przedstawić syntezę plastycznej kultury renesansowej w Poznaniu, musimy na wstępie poczynić dwa zastrzeżenia: 1<sup>o</sup> — zwracamy uwagę na trudności przedstawienia w tak krótkim referacie procesu rozwojowego w jego wielorakich nurtach, falach postępu i regresji tak, jak się nam przedstawia dla okresu około 200-letniego, tj. dla okresu od ok. 1450 do 1650 r.; 2<sup>o</sup> — wywody nasze opieramy na materiale zabytkowym na ogół znanym już dawniej, który jednak musieliśmy poddać nowej analizie, i je tak zinterpretować, aby wydobyć właściwy ich sens ideologiczny, właściwe ich klasowe oblicze, aby wykazać ich postępową lub regresyjną rolę w kulturze miasta Poznania. Przy tym zwrócić należy uwagę na wielkie zniszczenia, jakie w materiale poznańskim po-



Ryc. 1. Poznań (katedra).  
Fragment płyty B. Lubrańskiego. P. Vischer st.

czyniła miniona wojna, z drugiej zaś strony na fakt całkowitej zagłady na początku zaboru pruskiego tak ważnego dokumentu kultury mieszczańskiej, jakim była fara miejska M. Magdaleny, owo panageum chwały i kultury mieszczańskiej; wskutek zburzenia tej budowli i jej wewnętrznego wyposażenia obraz kultury plastycznej pozbawiony jest tych elementów, które by pozwoliły syntezę sztuki poznańskiego Renesansu ustawić w prawidłowy szereg i określić jej pełnię. W warunkach poznańskich ten brak jest szczególnie dotkliwy, pozbawiając nas wglądu w ważną dla kultury Odrodzenia rzeźbę pomnikową mieszczan i jej treści ideologiczne.

Zadaniem naszym jest wydobyć węzłowych problemów kultury architektonicznej i plastycznej Odrodzenia w Poznaniu, pojętej nie jako autonomiczny ciąg rozwojowy, jak to czyniła historiografia burżuazyjna — ale pojętej jako odzwierciedlenie podstawowych procesów społecznych tego okresu, jako jeden z wielu współczynników tych procesów, aktywnie wspierający rozwój społeczny. Otrzymaliśmy bowiem w spadku zafałszowany obraz sztuki renesansowej w Poznaniu, nie dostrzegający powiązań zjawisk plastycznych z ruchami społecznymi, z podstawowymi prądami umysłowymi tego czasu, nie widzący w ogóle roli sztuki w walce tych prądów, a więc w walce klasowej. W sztuce renesansowej Poznania stwierdzić możemy — zgodnie z procesami w bazie — fale wzrostu tendencji postępowych i fale regresji, co rozgrywa się głównie na podłożu reformacji i kontrreformacji, znajdujących swoje bezpośrednie odbicie w formach i stylu sztuki świeckiej i sakralnej. Okres Odrodzenia w sztukach plastycznych i architekturze nie stanowi jednolitego, stale wznoszącego się nurtu rozwojowego, ale proces skomplikowany. Ażeby więc zrozumieć swoistość rozwoju kultury artystycznej jednego miasta, w tym wypadku Poznania, musimy ją rzutować na porównawcze tło Renesansu ogólnopolskiego, aby wyznaczyć jej pozycję, uwypuklić jej specyficzne właściwości, jej dynamikę.

Z góry już wolno nam zapowiedzieć, jak w zasadzie zgodną jest linia rozwoju tej sztuki z linią ogólnopolską, równocześnie wolno nam z naciskiem podkreślić szczególną ostrość problematyki sztuki poznańskiej na tle narastających fermentów ideowych i antagonizmów klasowych zarówno w warunkach ówczesnego porządku feudalnego, jak w warunkach wewnętrznomiejskich. Dla jasności referatu zostaje zastosowany środek ściślejszych podziałów całego procesu historycznego, obejmującego — jak wiadomo — znaczną rozpiętość czasu: od połowy XV wieku, tj. od czasu, gdy zgodnie z ideologią społeczną rysuje się nowa, humanistyczna, pozytywna postawa wobec rzeczywistości, prężności nabierają siły mieszczaństwa jako ważnej dźwigni życia gospodarczego i umysłowego kraju — aż po lata pięćdziesiąte w. XVII, kiedy pod naporem antynarodowych sił oligarchii magnackiej rozwój życia gospodarczego doznaje gwałtownego zahamowania, idealistyczne zaś prądy sił kontrreformacji wyparły humanistyczne, renesansowe treści.

Wstawiamy więc dla całego okresu dwie ważne cezury, mianowicie około r. 1520 oraz ok. r. 1580, otrzymując w ten sposób trzy podokresy, uściślające widzenie historycznego procesu i odpowiadające przyjętej w nauce o sztuce periodyzacji. Podział ten, zastosowany w dziejach Renesansu poznańskiego,



Ryc. 2. Szamotły. Fragment tryptyku z 1521 r.

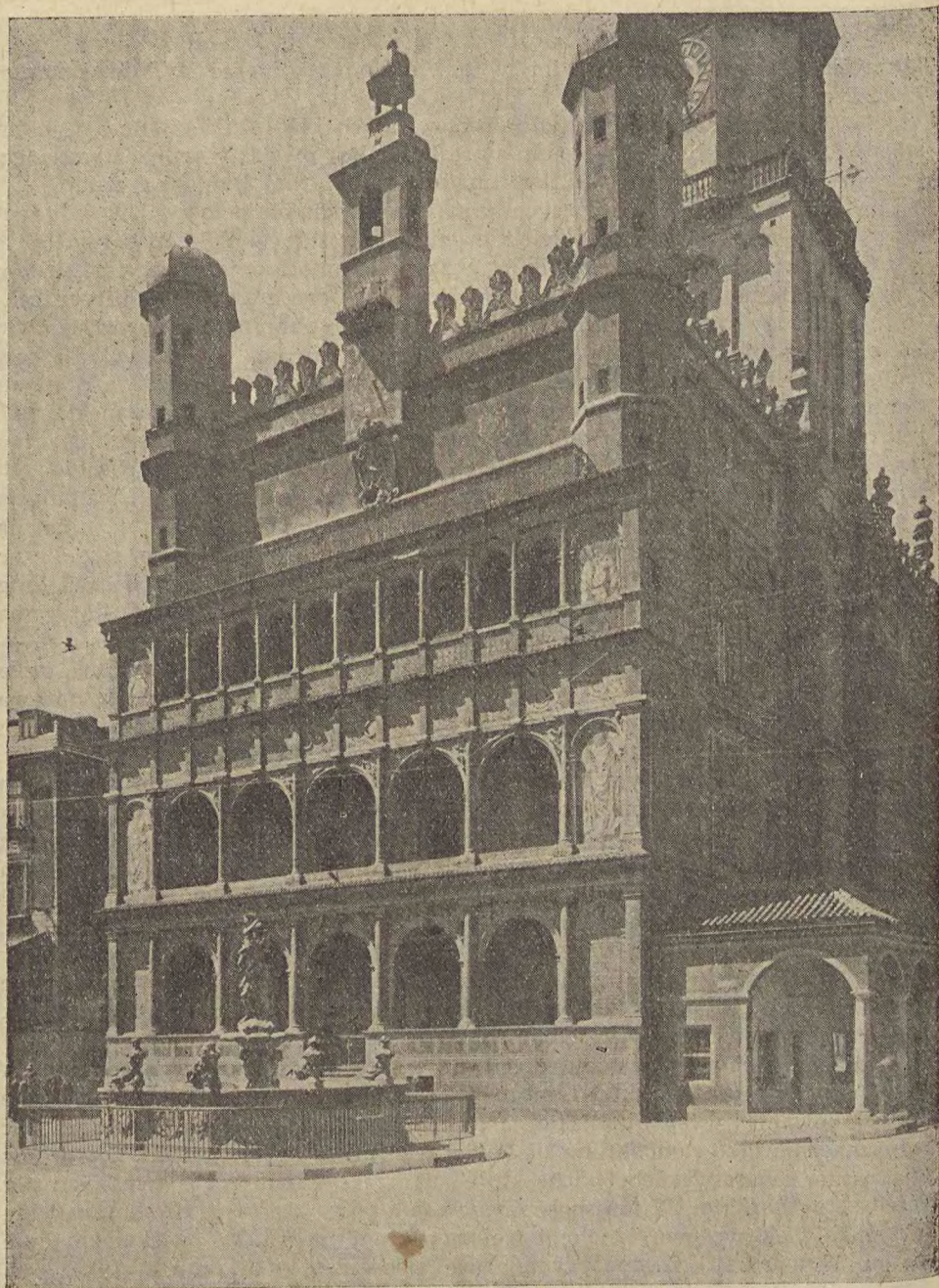
nabiera szczególnej wymowy na płaszczyźnie dokonujących się tu staré ideologicznych i odpowiadających im wypowiedziom w sferze architektonicznej i plastycznej.

Co charakteryzuje sztukę poznańską w latach 1450—1520? O ile i w jakim stopniu przejawy jej wolno nam określić jako pierwszy etap Renesansu, pierwszy etap artystycznej kultury nowożytnej, kultury humanistycznej?

Mimo formalnie obowiązujących praw, mających od połowy XV w. zahamować siły rozwojowe miast, wielkie gminy miejskie w Polsce, w tym także Poznań, dokonują wielkich wysiłków w zakresie umocnienia swych fortyfikacji i monumentalnej zabudowy w obrębie murów, idąc z pomocą polityce centralnej władzy państwa, która opiera koncepcję obronną przede wszystkim i konsekwentnie na sieci miast, nie zaś — jak dawniej — na sieci zamków feudalnych. Jest w tym element kalkulacji ekonomicznej, opartej na przereźnięciu części nakładu finansowego na barki zamożnej klasy mieszczańskiej, ale jest też moment obopólnego zaufania między centralną władzą i centralistyczną myślą państwową dworu królewskiego a klasą patriotycznie usposobionych kupców i producentów rzemieślniczych, wiążących swe nadzieje i kalkulacje z polityką centralistyczną króla. Poznań w drugiej połowie XV w. umacnia swe mury, rozbudowuje bramy miejskie, rozwija i zabudowuje swe liczne przedmieścia, a kiedy dzięki sprzyjającej od połowy stulecia konfiguracji dróg handlowych znalazł się przy drodze magistralnej wschód—zachód, korzystna sytuacja gospodarcza pozwoliła mieszczaństwu — podobnie jak w Gdańsku — wznieść szereg nowych budowli monumentalnych, spośród których na czoło wysuwa się nowa budowa fary miejskiej od r. 1471. Świadomość klasowa mieszczaństwa znalazła szczególny wyraz w silnym zamanifestowaniu swej mocy materialnej przez to, że przez wzniesienie niesłychanie wysokiej wieży, ozdobionej jeszcze iglastym hełmem z 4 flankującymi wieżyczkami, wysunęło onó swą budowlę znacznie ponad wszystkie inne, szczególnie ponad feudalny ośrodek biskupi na Ostrowie Tumskim. Konkurująca z tym przedsięwzięciem kapituła musiała się poddać wymowie dzieła mieszczan. Tak narastał w ramach feudalnych jeszcze instytucji religijnych antagonizm klasowy mieszczan i sił feudalnych. Wzrost zasobów materialnych charakteryzuje także przedmieścia, które po dwóch wiekach przystępują u schyłku XV stulecia do rozbudowy swych kościołów parafialnych Wojciecha, Marcina, Małgorzaty, rozpinając we wnętrzach gwiaździste sklepienia o bogatych układach geometrycznych, jakby renesansowe stropy kasetonowe.

Kiedy zaś w chwili wybuchu reformacji w Niemczech i wśród niespokojnych fermentów w mieście biskup Lubrański zleca ufortyfikowanie i urbanistyczne uporządkowanie wyspy tumskiej (ok. 1520), rozumieć należy tę czynność jednoznacznie jako samoobronę sił feudalnych przed możliwościami rozruchów mieszczan i warstw plebejskich, które też rzeczywiście niebawem zagroziły katedrze poznańskiej. W ten sposób negowanie przez historiografię burżuazyjną jakiegokolwiek wpływu ideologii reformacyjnej na sztukę polską znajduje w tym zachowaniu biskupa poznańskiego podważający argument.

Dobitniejszym jeszcze manewrem biskupa, zresztą humanisty, w kierunku uspokojenia umysłów młodzieży w tym momencie jest założenie i budowa aka-



Ryc. 3. Poznań. Ratusz. 1550—1555 r. Giov. B. Quadro

demii na Ostrowiu, z której — wbrew intencjom fundatora — wyjdzie główne zarzewie poznańskiego nurtu reformacyjnego, wielki reformator pedagogiki, Krzysztof Hegendorf. Z jego też pojawieniem się (1530) i wcześniejszymi o dziesięć lat sądami nad lektorami innowierczych ksiąg religijnych wchodzimy w bujny i bogaty drugi etap dojrzałego Renesansu na gruncie poznańskim.

Przedtem, bo na samym początku stulecia gmina miasta próbuje dokonać w starych murach swego ratusza pewnych innowacji; pozostałością po niej są portale kamienne z r. 1508, na których każe patriotyczne przywiązanie mieszczan umieścić wyraziście orły państwa obok znaków miasta. Trzeba będzie jeszcze jednego pokolenia, aż ze świadomości renesansowych wymagań estetycznych wyrosną loggie fasady ratuszowej. Na razie na bazie tradycyjnych form późnogotyckich mieszczkańscy producenci artystyczni, ześrodkowani w cechach, od dawna miejscowi lub napływowi — jak Jan Schilling — czy też przesyłający swe dzieła z ziem odległych dają wyraz swym postępowym, antyśredniowiecznym ideom w licznych dziełach sztuk plastycznych i stosowanych.

Nie tylko u nas, ale we wszystkich krajach na północ od Alp, sztuka XV w., tkwiąca formalnie i tematowo w więzach idealistycznych schematów gotyku, nasiąka coraz wyraźniej nowymi treściami, nowym realistycznym widzeniem świata, realnym ujmowaniem przestrzennych stosunków między przedmiotami i — co najważniejsze — coraz wnikliwszym studium człowieka. Szukając prawdy o świecie i ludziach w nauce i sztuce, walczy teraz człowiek twórczy z „wieczystymi sankcjami“ uświęcającymi przywileje hierarchii kościelnej i panów feudalnych. Poprzez wciąż jeszcze w XV w. aktualną tematykę religijną i tendencyjną formę przebija się w rzeźbie i malarstwie ustawiczna chęć dociekania optycznych relacji, konkretności rzeczy i ludzi, wiązania czynności realnych, zaobserwowanych w otaczającym artystów cechowych życiu.

Jest rzeczą oczywistą, że tę nową, obserwacyjną postawę wobec życia zająć mogli tylko reprezentanci czołowej i postępowej natenczas klasy mieszczańskiej, tj. wywodzący się z niej producenci rzemiosła rzeźbiarskiego i malarzkiego, którzy przełamując i wypierając gotyckie idealistyczne konwencje stylowe, stawali się promotorami postępu, aktywnie wspierając procesy postępowe w bazie. W tym właśnie okresie mistrzowie malarscy i snycerze zdobywają się na rewolucyjny krok, likwidując w drugiej połowie w. XV idealistyczną konwencjonalną formę plastyki i tworząc nową kompozycję obrazu czy reliefu o programie realistycznym. Powstaje tryptyk z jego opisową materią, z konkretnością realiów przejętych z życia mieszczańskiego i psychicznym zróżnicowaniem wyrazu twarzy i gestu. Co widzimy szczególnie ostro w krakowskim ołtarzu Wita Stwosza, odzwierciedla u nas, choć z mniejszą siłą szereg małych ołtarzy rzeźbionych i malowanych, wyszłych z warsztatów poznańskich dla miasta i prowincji (np. Dolsk, Kościan, Głuchowo, Koźmin, Gościeszyn, Jaraczew, Bagrowo, Poznań — św. Wojciech, św. Jan). Jeżeli przedstawiciele klasy feudalnej w Poznaniu zamawiają już od ok. 1460 r. do początków XVI wieku dla swoich potrzeb nagrobne pomniki brązowe w postępowych warsztatach odlewniczych flandryjskich, a zwłaszcza norymberskich (biskupi Opaliński i Górka, Lubrański i panowie Padniewski i Szamotułski),



Ryc. 4. Poznań. Ratusz-sklepienie. Sztukatorzy poznańscy i wrocławscy, 1555 r.

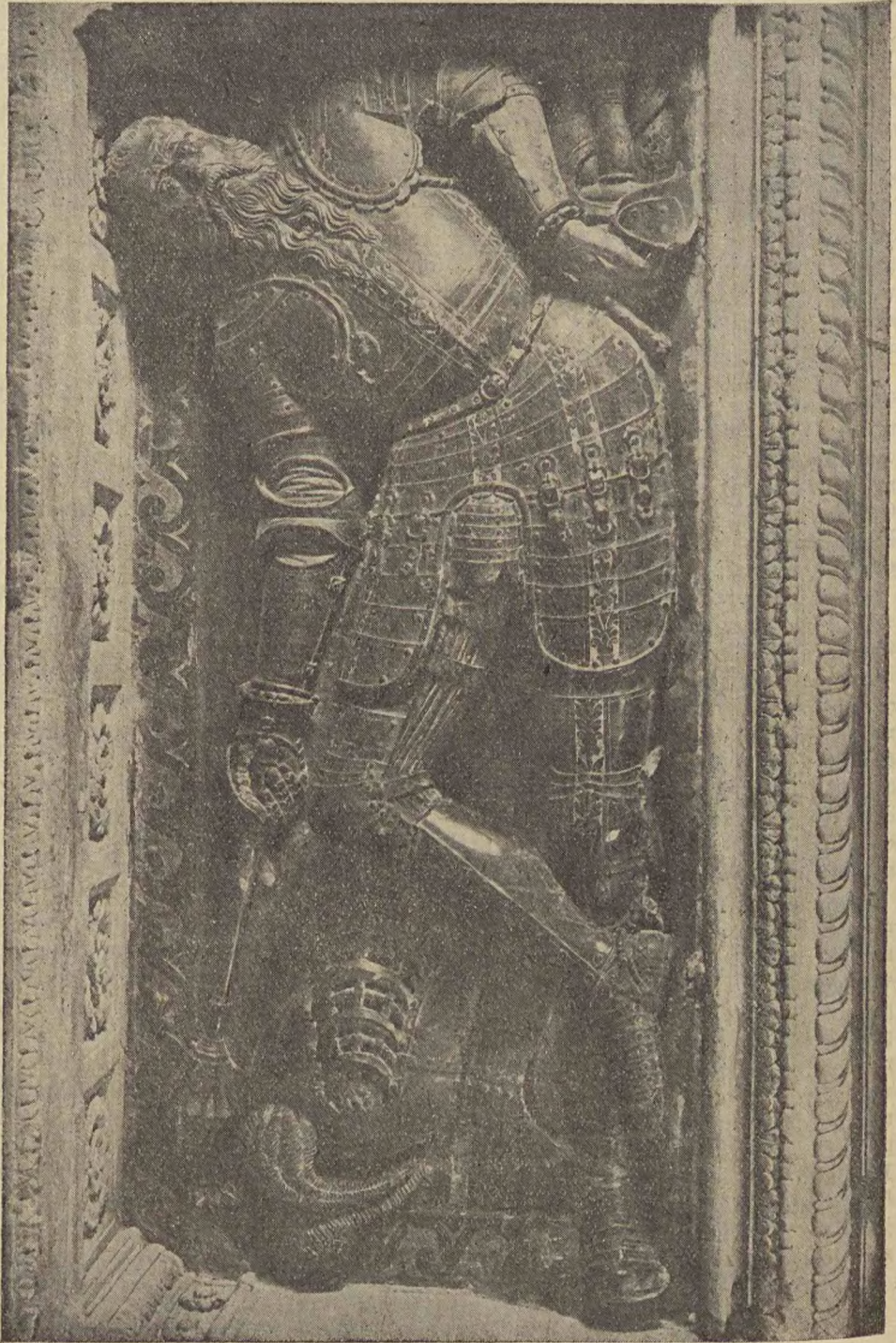


to uwidacznia się tu interesujące zjawisko podporządkowania się nowym mieszczańskim zdobyciom realizmu szczególnie wyraźnym i wnikliwym sformułowaniem portretowej charakterystyki. Pojawiające się na pomniku Bernarda Lubrańskiego (zm. 1499) renesansowe akty ludzkie, bodaj najwcześniejsze w Polsce, nie mogły nie wzbudzić żywego zainteresowania się tą humanistyczną, laicką zdobyczą Renesansu mistrzów cechowych, wzbogacić ich wyobraźnię i pobudzić do rozwiązania podobnych zagadnień. Kiedy wreszcie u schyłku omawianego etapu Szamotulscy zamawiają wielki malowany tryptyk dla kolegiaty w Szamotulach (ok. 1521) w Poznaniu, indywidualny wyraz i pełnia oraz powaga życia wewnętrznego wielkich plastycznych postaci zamienia je na silnych ludzi, przekonanych o słuszności sprawy kaznodziejów reformacji.

Nowe treści ideologiczne wyznaczające odejście od schematów formalnych średniowiecza i przejście na pozycje realistycznego widzenia, elementy patriotyzmu, indywidualizmu i laickich wątków, powiązane z naporem nurtu reformacyjnego, wyznaczają więc sztuce poznańskiej w latach 1450—1520 postępowe miejsce i nadają jej jakościowo nowy wyraz już we wstępnej fazie polskiego Odrodzenia, a jako siła motoryczna procesu twórczego występuje jednoznacznie klasa mieszczańska, napierająca na klasę feudalną. Gotycki jeszcze współczynnik formalny nie może zmącić nowożytnej ideologii sztuki.

W następnym etapie 60-letnim rozwiązania architektoniczne i plastyczne w mieście naszym wzbogacone są nowym i zasadniczym dla całego rozwoju, trwającego aż po dzień dzisiejszy, wkładem form antycznych, które p'ębnią humanistyczną i laicką postawę twórców. Wchodzimy w dojrzałą fazę Odrodzenia polskiego, któremu ostateczne normy wyznaczył dwór królewski, odcinając się zdecydowanie od pobrzmiewających jeszcze gdzieś dźwięków średniowiecza. Renesansowy Wawel i kaplica Zygmuntowska (do ok. 1533, resp. 1535), stawiana przez mistrzów włoskich, dały całemu krajowi wzór i hasło działania. Jak zareagował na nie Poznań? Jaki był stan warunków życia gospodarczego i umysłowego miasta w chwili przewrotu dokonanego w artystycznej dziedzinie nadbudowy?

Odpowiedzią na pierwsze pytanie niech będzie ogromne natężenie budownictwa dokonanego w renesansowych kształtach z zamówienia gminy i mieszczan oraz feudalnych panów świeckich i duchownych bezpośrednio, nawet współcześnie z aktywnością mecenatu królewskiego w Krakowie. Rozwój gospodarczy i położenie materialne gminy i społeczności miejskiej były na tyle prężne i mocne, że mogły przystąpić po wielkiej katastrofie pożaru w r. 1536 natychmiast do odbudowy zniszczonego miasta. Wreszcie w sferze kultury umysłowej zaszły dalekie przeobrażenia wywołane po r. 1520 narastaniem nurtu reformacyjnego, którego dramatyczne akty rozegrały się w dziesięć lat później słynnym wystąpieniem publicznym profesora Akademii Lubrańskiego, Krzysztofa Hegendorfa, później Samuela, Seklucjana i in. U podstaw tego ruchu leżały problemy społeczne, klasowe. Humanistyczne zaś jądro ruchu wciągającego w pole swego działania sprawy języka narodowego, metod oświatowych, nowych form muzycznych, studiów antycznych i reform społeczno-ustrojowych, przynagliło także teoretyczne i praktyczne wykorzystanie humanistycznego



Byc 5. Poznań (katedra). Andrzej Górcza (fragment nagrobka), ustawiony 1574 r.

prądu artystycznego Renesansu, ściśle mówiąc Renesansu włoskiego jako jedynie prawidłowego odpowiednika różnych dziedzin nadbudowy.

Już od r. 1530 buduje się Poznań renesansowy, po pożarze zaś od 1536 r. rozmach budowlany w mieście przybrał nieznane przedtem w podobnym nasileniu rozmiary. Idzie odbudowa renesansowa kamienic mieszczańskich i przebudowa szeregowych, mizernych domków budniczych na rynku, którym (1536) koncepcja architektoniczna jednolicie zharmonizowanego, wspartego na renesansowych kolumnach głębokiego podcienia przydaje jakiegoś niezwykajnego rysu monumentalności i wzrokowego przystosowania dla przyszłych galerii sąsiadującego ratusza. Upiększa się fasady kamienną oprawą okien, stawia się ozdobne szczyty, złoci płaszczyzny frontów. Gmina przebudowuje na rynku wagę miejską, wznosi sukiennice z galerią podcieniową, smatruz, a przede wszystkim zleca od r. 1550 muratorowi z włoskiego Lugano, Janowi Baptyście Quadro wzmocnić, rozbudować i upiększyć publiczny gmach rady.

Lakoniczna i zamknięta w sobie bryła średniowiecznego ratusza poznańskiego otrzymuje teraz fasadę z trzema kondygnacjami otwartych arkadowych ganeków, wprowadzającą jakby nastrój publicznego święta, w którym władze miejskie łączą się z szerokim życiem miasta. Ściany zostają spiętrzone potężną attyką, zyskując z wieżyczkami attykowymi wysokość równą pełnej dotychczasowej wysokości budowy bez cokołu. Te proporcje, które staną się normą dla powszechnie odtąd w większych miastach wznoszonych na ratuszach attyk, a które niemniej powszechnie wieńczyć zaczęły inne gmachy publiczne i indywidualne kamienice mieszczańskie, wskazują najlepiej na istotny sens attyki polskiej. Choć w wielu wypadkach powodowały one konieczność budowy tzw. wklęsłych dachów, to przecież za to dawały pozorny wzrost budowli i pozwalały narastać w monumentalny, okazały i wystawny sposób. Zamiast przy tym dźwigać przykrycie spadzistego dachu, budowla dumnie wznosiła w górę czoło fasady, gestem świadomej godności i prezentacji. Efekt osiągnięty zostaje bez narzucenia praw regulujących wysokość kondygnacji zabudowy miejskiej, a przy tym kosztem mniejszym niż budowa pełnej kubatury użytkowej na tę samą wysokość. Attyka jest więc w najistotniejszym sensie jakby sztandarem godności miast, podniesionym w górę w dobie, gdy położeniu ich poczyna zagrażać śmiertelne niebezpieczeństwo, a gdy zarazem w walce obozu reform odżywa nadzieja postępu. Należy tu zauważyć, iż właśnie w tym czasie kończy się etap walk wewnętrznych o demokratyzację władzy miejskiej: po raz pierwszy zostaje wprowadzone w liczebnej przewadze przedstawicielstwo pospólstwa (głównie rzemieślników) w r. 1556. Nowe oblicze społeczne zarządu miasta stwarzało moment sprzyjający kształtowaniu się nowego oblicza plastycznego gmachu, wyrażającego zbiorowe życie gminy miejskiej.

We wnętrzu ratusza zawisną na filarach miękkiego kształtu sklepienia z kasetonami o brzegach oplatanych stiukową dekoracją. W zagłębieniach rozrzucona ręka sztukatora rozsiała personifikacje, konstelacje i alegorie cnót obok znaków królestwa i godła miejskiego (1555), wypełniając program uczonych rajców, który mówi o mądrości, o zasadach moralnych, o cnotcie obywatelskiej i patriotyzmie miasta.

Rzeźbiąc w kasetonach złotej sali Ratusza postacie Luni czy Saturna, czyny Herkulesowe czy republikański gest Kurcjusza, miejscowi plastycy-dekoratorzy zajęli najbardziej postępowe stanowisko, wzorując się na przykładach głoszących piękno człowieka, jego siłę fizyczną i moralną. A zrozumieniem i niejako deklaracją publiczną nowego renesansowego prawidłowego ukształtowania człowieka stała się figura sędziego na pręgierzu poznańskim, wzniesionym 20 lat wcześniej. Negacja w stosunku do światopoglądu teologicznego wiodła do uznania i uwielbienia wielkich osiągnięć sztuki antyku i piśmienictwa starożytnego, głoszących piękno człowieka i siłę jego rozumu. Walka z ustrojem feudalnym prowadziła przedstawicieli ówczesnego postępu na drogę poznawania prawa rzymskiego, na drogę wykrywania argumentów uzasadniających i popierających ich walkę.

Nowe prądy obejmują w pewnym stopniu również część feudałów. Wielkim feudałom, którzy rozporządzają wzrastającymi dochodami, Odrodzenie dawało dzieła zbytku, przepychu. Opłacani przez nich artyści i poeci utrwalają ich



Ryc. 6. Postylla. Druk J. Wolraba. Siewca (drzeworyt) Poznań 1575

chwałę w rzeźbie, malarstwie, poezji. Również część szlachty łączyła się z mieszczaństwem przede wszystkim w walce z kościołem, który wyciskał z chłopów poważne dochody przez różnego rodzaju obciążenia. Stąd współpraca w Poznaniu magnatów Górków czy Leszczyńskich, mających tu swe kamienice, z mieszczańskimi dysydentami. Stąd konkurowanie ich z mieszczanami przy przebudowie w normach najnowocześniejszych osiągnięć architektury renesansowej rezydencji miejskich, czego przykładem może być pałac Górków przy ulicy Wodnej (1548), z galeriowym dziedzińcem arkadowym, z rzeźbionymi portalami. Możliwość duchowni powstrzymują się w sposób, który mógłby wywołać zdziwienie, od szerszej agitacji na rzecz podważanej wiary. Nie jest to oznaką pewnego indyferentyzmu, lecz następstwem trafnego odczucia, iż główne niebezpieczeństwo grozi im nie ze strony dyskusji wyznaniowych, lecz od próby zagrożenia ich pozycji feudalnej, położenia materialnego. Nie wznosi się natomiast żadnych kościołów, natomiast pojawia się nagle fala pomników nagrobnych, które mają podnieść zagrożony prestiż dostojników kościoła. Równoległe z pojawieniem się przełomowego pomnika z leżącą postacią króla Zygmunta Starego (ok. 1519) episkopat poznański podchwytuje ten wątek i stosować go będzie z bezwzględną konsekwencją. Renesansowy kształt z podkreśleniem indywidualnej charakterystyki twarzy znamionuje już najwcześniejsze poznańskie pomniki Odrodzenia: biskupów Lubrańskiego (1522) czy Branickiego (1546). Ale dopiero w drugiej połowie stulecia dojrzały styl Odrodzenia polskiego święci tryumfy w pomnikach wykutych w pracowniach rzeźbiarzy krakowskich Jana Michałowicza z Urzędowa czy Hieronima Canavesiego. Polski rzeźbiarz Michałowicz przesyła do Poznania swe pierwsze znane dotąd dzieło dla biskupa Padniewskiego o bogatym układzie architektoniczno-dekoracyjnym, działającym jakby wielka przydrożna kaplica-mauzoleum. Canavesi, dostarczając trzy pomniki dla Poznania (Górków, Czarnkowskiego i Konarskiego) ze swego warsztatu krakowskiego przy ulicy Floriańskiej, jak głosi komercyjno-reklamowy napis na gzymsach, komponuje na życzenie Górków wielki panteon sławy ich rodu, rozstawiając członków tej rodziny we wnękach antykizującej architektury pomnika. Ale też rodzimy, wieloletni starszy cechu rzeźbiarskiego Henryk Horst zostaje wciągnięty do prac pomnikowych, mających słać ród Górków w jego siedzibie kórnickiej. Tak na narastającej i dojrzałej fali polskiego Odrodzenia czynniki feudalne — zgodnie z dialektyką procesu historycznego — partycypują w doniosłych odkrywczych osiągnięciach sztuki, wyzyskując je sprawnie i z pożytkiem dla swych klasowych celów i dążeń.

Niestety, wspomniana na wstępie utrata mieszczańskiego repertorium pomnikowego w farze miejskiej uszczupla w sposób zasadniczo naszą wiedzę i możliwość wyjaśnienia roli mieszczaństwa w sztukach plastycznych Poznania, jej roli ideologicznej, która, acz będąc wykładnikiem walki w warunkach antagonistycznych z porządkiem feudalnym, nie jest pozbawiona — co podkreślić wypada — eksploatorskiej postawy wobec warstwy plebejskiej i klasy chłopskiej.

Jeżeli scenę Pokłonu Pasterzy z tryptyku w Połajewie (1572) zamienia jego twórca, mistrz cechowy poznański Mateusz Kossior, w pasterską sielankę,



Ryc. 7. Pokłon pasterzy. Połajewo. 1572

z przybranymi w owcze skóry młodzieńcami o greckich pozach, to te bukoliczne i fauniczne nuty brzmiące w tym dziele są wyrazem wprawdzie naturalności i prymitywu, ale nie solidarności z prostym, żyjącym na łonie natury ludem i nawet bez oznak zrozumienia jego sytuacji. Jest to raczej wierzenie

o wyzwolonym, idyllicznym życiu, w którym jego pozytywną cechą jest laicyzacja wyobrażeń, świadomość przywiązania do zmysłowego świata, pozytywny nowy stosunek do natury instynktów. Jest to etap sielanki Kochanowskiego. Po tej linii bukolicznej faunicznej sfery idzie też znakomity złotnik i grafik poznański, sławny w świecie swymi księgami wzorów dekoracyjnych Erazm Kamień, przekazujący wcześniej, bo już w roku 1552, swe wzory groteski powiązane z wyobrażeniami satyrów i faunów leśnych dla użytku całej plastyki polskiej tego czasu.

Natomiast sztuka typograficzna poważnego odłamu reformacji poznańskiej, idąca od krakowskich jeszcze wydawnictw hegendorfofskich druków, o postępowej metodzie pedagogicznej, poprzez kancjonały królewieckie Seklucjana z muzycznym opracowaniem Wacława Szamotulczyka, aż po wydania Cynceronańskich listów i gramatyki łacińskiej Alvara, tłoczonych w oficynie tragicznie zdeptanego przez kontrreformacyjne siły jezuickie bohaterskiego Melchiora Neringa, mają wymowę poważną opartą na estetycznych przesłankach druków humanistycznych, kompozycyjnie jasnych, humanistycznie pięknych.

I w chwili kiedy złamany zostaje w r. 1578 humanistyczny, reformacyjny kierunek oficyny Neringa, kiedy już od sześciu lat niezależna od teologicznych dogmatów myśl zostaje zdruzgotana przez bezwzględną, nietolerancyjną, antyhumanistyczną postawę Towarzystwa Jezusowego, kiedy instytucja ta odważa się rozerwać mury miasta dla wybudowania swej siedziby, i reżyseruje tumulty w mieście, w tym momencie, tj. około 1580, wchodzimy w Poznaniu na zstępującą linię kultury Odrodzenia. Wbrew pozorom, mimo znakomitych wysiłków uczonych poznańskich tego momentu, mimo gospodarczego jeszcze dobrobytu, coraz silniej podważanego przez pańszczyźniany system, pojawiają się w dziedzinie nadbudowy zjawiska stopniowej ingerencji reakcyjnego czynnika spirytualistycznego, dyktowanego przez Tridentinum i wspomagającego ideologię feudalną z wykorzystywaniem licznych elementów, ale tylko elementów humanizmu etapu poprzedniego. Szlachta osiadła w mieście, dawna sojuszniczka dysydentów poznańskich, wycofuje się ze swych postępowych pozycji, gdyż korzyści osiągnane z wyzysku pańszczyźnianego chłopą zwalniają ją teraz od walki reformacyjnej, antywytykańskiej; tak samo postępuje patrycjat miejski, którego reprezentacja w radzie, a więc możliwość nadzoru i regulacji czynności gospodarczych, uzależniona zostaje od ortodoksyjnej, katolickiej postawy. Jest to chwila ostatecznego rozwarstwienia klasy mieszczańskiej. W gmachu Górków, który stanowił miejsce schadzek i publicznej dyskusji znakomitych uczonych mężów reformacji, osiada zakon benedyktynek. Miejsce przemocą zlikwidowanej oficyny neringowskiej najmuje wzięta na wyłączne jezuickie potrzeby oficyna Wolraba, z której wychodzą już od 1578 r. jezuickie wydania kontrreformacyjne Jakuba Wujka i spekulacyjno-mistyczne publikacje szermierzy potrydenckiej ortodoksji. Wykorzystane zostają tam wprawdzie niekiedy ilustracje z dawnych druków dysydenckich plebejskiego kierunku, jednak teraz bywają podane w błyskotliwych, bujnych, manierystycznych oprawach, gubiących istotną treść Pisma.

Dekoracyjna obfitość cechuje teraz pomniki nagrobne feudalów duchownych w Poznaniu, by wymienić biskupa Kościeleckiego († 1598), którego postać

leżąca jakby gubiła się w oplecieniu ozdób z piszczeli, klepsydr, kariatyd i delfinów. W dziełach późniejszych, kiedy po 1600 r. narasta nowa, operująca barokowymi efektami fala kontrreformacyjna, która skrzętnie wykorzystując dla swych celów wielkie zdobycze Odrodzenia, nadaje dziełom sztuki akcenty nie znanego dotąd patosu, rzeźba pomnikowa upraszcza, monumentalizuje swój wyraz dla bardziej wzmoczonego oddziaływania agitacyjnego na rzecz oligarchii magnackiej i jej powiązań klerikalnych (nagrobki Goślickiego i Szoldrskiego w katedrze, Opalińskiego w Sierakowie).



Ryc. 8. Trumna A. Czarnkowskiego w Czarnkowie; jeden z reliefów z 1626 r.



Kontrreformacja szczególnie niszczący wpływ wywarła na malarstwo, łamiąc szereg niewątpliwych talentów, pojawia się dewocyjne anegdociarstwo, jakiś — żeby tak powiedzieć — odpustowy realizm, który przecina ogółowi malarzy drogi do nowożytnego, pogłębionego realizmu XVII wieku. Skrajne postacie kontrreformacyjnej wizji stworzył w Poznaniu Krzysztof Boguszewski w takim choćby apokaliptycznym „Niebieskim Jeruzalem“, gdzie zastyga unieruchomiony i wyjęty spod działania czasu schemat feudalnej organizacji ze świętymi różnej klasy, ze skomplikowaną hierarchią aniołów i nieogarniętym mrowiem anonimowej rzeszy wiernych, potraktowanej jako mgławce tło wyściełające całe pole obrazu.

Wzrastające zaufanie kulturalne klas zależnych, będące następstwem hegemonii magnackiej, a powodujące upadek kulturalny również samej szlachty, stwarza teraz sytuację, w której środowisko miejscowe artystów nie może sprostać zadaniom rozwijania czy choćby utrzymania postępowej linii rozwoju. Redukcji celów towarzyszy redukcja środków i umiejętności warsztatowych. Rzut oka na liczne dzieła poznańskich mistrzów po r. 1600, pokazane niedawno na wystawie malarstwa w poznańskim Muzeum Narodowym, wystarcza do stwierdzenia stagnacji twórczej w mieście.

W tych warunkach magnateria jest jedyną w naszych warunkach warstwą feudalną, która zdolna jest utrzymać wyższy standart kulturalny. Dla niej rozwija się portret, np. Czarnkowskiego czy Radomickiego, który o warstwie tej, o jej bucie i bezwzględności powiedzieć nam może tyle samo, ile wynieść możemy z pisanych źródeł literackich. Dla niej, dla jej chwały, na jej zlecenie rzemieślnik poznański, złotnik, konwisarz czy ludwisarz wykonuje paradne trumny cynowe (Czarnków), płyty memoratywne, potężne sprzęty liturgiczne. Renesans się załamuje, wielkie jego osiągnięcia humanistyczne, służące zwyczajnemu realistycznemu stosunkowi człowieka do świata, zostają wyparte przez siły reakcji. Granicą górną całego okresu będzie dla Poznania r. 1651, tj. ów moment, kiedy zostanie położony kamień węgielny pod budowę potężnego kościoła i kolegium jezuickiego według projektów muratora poznańskiego Tomasza Poncino, fakt, który jednoznacznie naświetla kierunek rozwoju kultury umysłowej i artystycznej miasta w dobie baroku.

Tak wśród licznych elementów ścierających się i walczących w okresie poznańskiego Odrodzenia, w obfitym plonie jego produkcji plastycznej i wśród zawikłanych splotów jego linii rozwojowej, rozpoznać możemy wkład twórczy i ważny dla dalszego postępu, wzniesiony przez środowisko i siły, reprezentujące największe zaawansowanie na drodze do przewyciężenia nie tylko kultury, lecz całej formacji feudalnej.

Sztukę polskiego, a w tym i poznańskiego Renesansu, stworzonego w służbie miasta, realistyczne rzemiosło rzeźbiarza i malarza, którzy wypracowali je w myśl ideowych, społecznych i praktycznych wymogów, stawianych przez własną epokę i środowisko — te wartości Renesansu winna sobie przede wszystkim przyswajać rosnąca sztuka nowej Polski, przed którą stoją podobne zadania. wynikające ze świadomego uczestnictwa w wielkim dziele budowy socjalizmu.