

*Originalveröffentlichung in: Bałus, Wojciech ; Popp, Dietmar (Hrsgg.): Małopolska, Warszawa 2016, S. 52-87 (Zabytki sztuki w Polsce)*

## Od początku XIX do początku XX wieku (około 1914)

### Zarys geografii artystycznej

W następstwie rozbiorów, a potem ustaleń Kongresu Wiedeńskiego (1815) historyczna Małopolska aż do I wojny światowej funkcjonowała w dwóch odrębnych strukturach państwowych. Jej pd. część weszła w skład Galicji i znalazła się pod zaborem austriackim (z czego w l. 1815-46 wyłączony był Kraków, mający status „wolnego miasta” i tworzący wraz z niewielkim okręgiem otaczających go ziem względnie autonomiczną Rzeczpospolitą Krakowską), zaś części pn. i wsch. zostały wcielone do Królestwa Polskiego, początkowo połączonego z Rosją tylko unią personalną, później sukcesywnie pozbawianego wszelkiej niezależności. Ten polityczny podział Małopolski doprowadził do stopniowego zerwania wielowiekowych więzi kulturowych w regionie i ciężenia przynależnych doń obszarów ku różnym centrom artystycznym. Jednocześnie nowy porządek administracyjny, narzucony Galicji i Królestwu Polskiemu – z nowymi jednostkami podziału terytorialnego i nowymi siedzibami władz lokalnych – przypieczętował zmiany w dotychczasowej geografii artystycznej Małopolski.

Na ziemiach zaanektowanych przez Austrię najważniejszymi ośrodkami artystycznymi w XIX i na pocz. XX w. były: Lwów (znajdujący się poza granicami Małopolski, ale bardzo silnie na nią oddziałujący) oraz

Kraków. Awans kulturowy pierwszego z nich wynikał z porozbiorowej sytuacji geopolitycznej – podniesiony do rangi stolicy największej austriackiej prowincji, stał się Lwów nie tylko centrum administracyjnym i ekonomiczno-finansowym Galicji, ale także stolicą trzech arcybiskupstw (rzymskokatolickiego, ormiańskokatolickiego, greckokatolickiego) oraz superintendentury ewangelickiej, a ponadto siedzibą ważnych placówek naukowych i artystycznych (w tym jedynej w kraju wyższej uczelni kształcącej architektów). Gwałtowny rozwój miasta nastąpił po nadaniu Galicji autonomii (1867), a na przełomie XIX i XX w. należało ono już do największych metropolii Austro-Węgier. Lwowskie środowisko architektoniczne, początkowo tworzone przede wszystkim przez budowniczych przybyłych z różnych krajów monarchii habsburskiej (np. Franz Trescher st., Joseph Markl, Johann Salzman), potem zaś gł. przez absolwentów miejscowej politechniki (zasilanych przez przyjezdnych z Krakowa oraz pojedynczych emigrantów z zaboru rosyjskiego i pruskiego), w znacznym stopniu podporządkowało sobie ruch budowlany w pobliskich powiatach wschodniej Małopolski, tj. sanockim i jarosławskim, rozpowszechniając tam rozwiązania inspirowane najczęściej architekturą Wiednia. Próbowano też podejmować rywalizację o wpływy z architektami krakowskimi na terenie powiatów przemyskiego i jasielskiego, a także, choć w mniejszym stopniu, rzeszowskiego. Dużo słabsze było malarskie i rzeźbiarskie środowisko Lwowa, tworzone przez artystów napływowych, najczęściej zwabionych do bogatego, dynamicznie się rozbudowującego miasta perspektywą zleceń rządowych. Zasięg jego oddziaływania na Małopolskę, w związku z konkurencją Krakowa, nie był duży, choć w ostatniej ćw. XIX i na pocz. XX w. zdarzało się, że twórcy związani z Lwowem realizowali zamówienia nawet pod Wawelem, a także w Bochni, Tarnowie, Krynicy czy Mielcu (np. Tadeusz Błotnicki, bracia Antoni i Tadeusz Popielowie, Konstanty Niemczykiewicz).

Wyjątkowa pozycja artystyczna Krakowa w XIX w. była z kolei pochodną postrzeżenia go jako „duchowej stolicy Polski” i skarbnicy narodowych pamiątek, co przyciągało tu arystokrację i elity intelektualne, a także zachęcało do lokowania instytucji kulturalnych, mających służyć Polakom ze wszystkich zaborów. Była to sytuacja paradoksalna, gdyż pod względem polityczno-ekonomicznym miasto w omawianym czasie uległo daleko idącej deprecjacji, tracąc pozycję administracyjnego centrum regionu. Kryzysu, jaki dotknął je już w 2. poł. XVIII w., nie zdążyło przezwyciężyć w krótkim okresie istnienia kadłubowej Rzeczypospolitej Krakowskiej, gdy pełniło wobec niej funkcje stołeczne. Lokalnym władzom udało się jednak na tyle wykorzystać nadany ośrodkowi status strefy wolnocłowej w handlu pomiędzy ościennymi krajami – i związaną z nim chwilową prosperitę gospodarczą l. 30. i 40. XIX w. – by wyznaczyć kierunki późniejszego rozwoju urbanistycznego i architektonicznego miasta. Jednocześnie historyczna metryka Krakowa, potwierdzona obecnością znakomitej klasy zabytków, uczyniła go centrum badań nad sztuką dawną oraz pionierem wśród polskich miast w zakresie teorii i praktyki konserwatorskiej.

Ówczesne środowisko architektoniczne Krakowa, w związku z nową sytuacją geopolityczną, utraciło wpływ na większość ziem dawnego województwa krakowskiego, stanowiącego przed rozbiorami naturalny kierunek jego artystycznej ekspansji. Zdołało wprowadzić zmonopolizować rynek budowlany na terenie Okręgu Wolnego Miasta, z rzadka jednak zyskiwało zlecenia z sąsiednich, podzielonych między zaborców obszarów (w Królestwie Polskim jego przedstawiciele pracowali m.in. w Zagórzcu – ob. dzielnica Sosnowca, Książu Wielkim, Mianocicach; w zaborze austriackim np. w Ciężkowicach, Zatorze, Zagórzanach). Po likwidacji Rzeczypospolitej Krakowskiej i zaanektowaniu jej przez Austrię, Kraków został zdegradowany do roli nadgranicznej twierdzy, a włączenie w nowy system celno-finansowy podcięło podstawy jego gospodarki. Wprowadzenie przejściowe utworzenie tu Rządu Krajowego Galicji Zachodniej (1854–66), sprawującego zwierzchność nad sześcioma obwodami prowincji (wadowickim, bocheńskim, sądeckim, jasielskim, tarnowskim i rzeszowskim) otworzyło krakowskim twórcom możliwość silniejszej infiltracji artystycznej na tych terenach, ale jednocześnie przyczyniło się do znaczącego rozproszenia środowiska. O ile architekci zatrudnieni w państwowych służbach budowlanych byli przymusowo przenoszani do innych ośrodków (Bochnia, Dzików, Nisko, Jasło), o tyle prywatni musieli sami szukać zleceń poza Krakowem, bowiem ruch budowlany w mieście (jeszcze na pocz. l. 50. indukowany przez prace fortyfikacyjne i odbudowę centrum po wielkim pożarze z lipca 1850) uległ niemal całkowitemu zamrożeniu. Ambitne przedsięwzięcia przyszło więc realizować tym twórcom na terenie Galicji Zachodniej (m.in. w Krynicy, Chochołowie koło Zakopanego, Rzepienniku Biskupim koło Biecza, Ustrobniej koło Krosna, Przeworsku koło Rzeszowa) i zaboru rosyjskiego (przede wszystkim na terenach granicznych, jak Minoga, Ojców czy Olkusz, ale i dalej, np. w Dębianach koło Skalmierza, Jurkowie koło Wiślicy, Łaniowie koło Sandomierza, Żytnie koło Koniecpoła czy nawet Lulińcach koło Berdyczowa), a incydentalnie także na obszarze Galicji Wschodniej (np. w Mukarowie na Podolu). Początki autonomii galicyjskiej wiązały się z dalszym odpływem wybitnych przedstawicieli krakowskiego środowiska architektonicznego, tym razem przede wszystkim do prężnie rozwijającego się Lwowa (m.in. Adolf Kuhn, Feliks Książarski, Filip Pokutyński, Antoni Łuszczkiewicz, a w późniejszym okresie Teodor Talowski, Zygmunt Hendel, Jan Sas Zubrzycki). Procesy te w mniejszym stopniu dotyczyły malarzy i rzeźbiarzy, których kariery ze swej natury były bardziej niezależne od publicznego mecenatu (choć i tu można znaleźć liczne przykłady artystów migrujących pomiędzy Krakowem i Lwowem, jak np. Parys Filippi czy bracia A. i T. Popielowie). Dobrodziejstwa autonomii znalazły odzwierciedlenie w sytuacji artystycznej Krakowa dopiero pod k. l. 70. XIX w. Stopniowo stawał się on nie tylko miastem nowoczesnym (dzięki polityce inwestycyjnej kolejnych prezydentów, zwł. Józefa Dietla i Mikołaja Zyblikiewicza), ale też najciekawszym i najbardziej ekspansywnym ośrodkiem sztuki na ziemiach polskich. Związani z nadwiślańskim grodem architekci, malarze

i rzeźbiarze, zwł. w l. 1890-1914, decydowali o krajobrazie kulturowym większości zachodniogalicyskich miast i wsi, wyraźnie zaznaczając swą obecność także na scenie artystycznej Galicji Wschodniej i Królestwa Polskiego.

Obok Lwowa i Krakowa ponadlokalne znaczenie na mapie kulturalnej regionu zyskały Tarnów, Przemyśl, Nowy Sącz i Rzeszów. O ile w 1. poł. XIX w. dzieliły one wraz z całą Galicją zastój w rozwoju, o tyle w drugiej – odnotowały bezprecedensowy boom cywilizacyjny. Zajmując ważną pozycję w strukturze podziału terytorialnego prowincji (jako siedziby władz obwodowych, a potem powiatowych), stały się beneficjentami korzyści, jakie przyniosło ustanowienie autonomii, przy czym dla ich kondycji gospodarczej i ożywienia rynku ogromne znaczenie miały również budowa Galicyjskiej Kolei im. Karola Ludwika (1856-92) i Galicyjskiej Kolei Transwersalnej (1882-84) oraz koncentracja na ich terenie garnizonów wojskowych. Środowisko artystyczne wymienionych ośrodków stanowili najczęściej twórcy, których sztuka prezentowała dość prowincjonalny poziom, choć zdarzały się jednostki wybijające się ponad przeciętność (w zakresie architektury z reguły piastujące funkcję budowniczego miejskiego), zdolne zdominować rynek zamówień także w ościennych powiatach (np. Stanisław i Ferdynand Majerscy z Przemyśla, aktywni, poza swoim maciecznikiem, m.in. na terenie powiatów: krośnieńskiego, sanockiego, brzozowskiego, jasielskiego, nowosądeckiego, rzeszowskiego; Adolf Julius Stapf czy Adolf Gucwa z Tarnowa, angażowani do prac m.in. w powiatach: krośnieńskim, nowosądeckim, limanowskim; Jan Tabiński z Rzeszowa, czynny m.in. w powiatach: krośnieńskim, przemyskim, tarnobrzeskim).

Z kolei na obszarze włączonym do Królestwa Polskiego kluczową rolę artystyczną odgrywała (znajdująca się poza granicami Małopolski) Warszawa. Siła jej oddziaływania wynikała przede wszystkim z monopolu w zakresie szkolnictwa artystycznego (nękanego jednak szykanami i degradowanego po kolejnych powstaniach), funkcjonowania w mieście prywatnych instytucji wspierających rozwój sztuki (przybierających różną formę organizacyjną) oraz prężnej prasy artystycznej, a także istnienia liczного środowiska twórczego, dla którego lokalny rynek był chwilami zbyt wąski, stąd chętnie podejmowało ekspansję daleko poza jego granice. Rozpowszechnianiu stołecznych wpływów w zakresie architektury, przynajmniej do poł. l. 60. XIX w., sprzyjała też struktura organów administracji budowlanej: silnie scentralizowanej, preferującej – w odniesieniu do prowincji – szerokie zastosowanie wypracowanych w stolicy planów typowych, a często też kierującej do ważniejszych zadań podległych sobie architektów warszawskich z pominięciem pracowników terenowych służb budowlanych.

Godna odnotowania jest odmienna w stosunku do ziem zajętych przez Austrię dynamika rozwoju artystycznego części Małopolski należącej do Królestwa Polskiego. Nasilenie finansowanych przez państwo inicjatyw artystycznych przypadło tu bowiem na 1. poł. XIX w., podczas gdy w drugiej – w związku z represjami po powstaniu styczniowym (1863) – nastąpiło wyraźne załamanie rządowego mecenatu. Inicjatywa przeszła w ręce

prywatnych inwestorów, przy czym ruch budowlany zdynamizował się w 2. poł. l. 80., w związku z gwałtowną urbanizacją i uprzemysłowieniem tych obszarów, a potem jego natężenie fluktuowało w rytm następujących po sobie okresów ożywienia i załamania gospodarczego.

Najważniejszym ośrodkiem artystycznym ziem Małopolski wcielonych do Królestwa Polskiego był Lublin. U progu XIX stulecia pozostawał w kręgu oddziaływania pobliskich Puław, które po III rozbiorze i upadku stołecznego mecenatu królewskiego chwilowo przejęły rolę centrum polskiego życia kulturalnego i politycznego, stając się, pod patronatem Izabeli Czartoryskiej, azylem dla najwybitniejszych ówczesnych artystów i intelektualistów. Sam Lublin przeżył wyjątkowo intensywny rozwój pomiędzy utworzeniem Królestwa Polskiego (1815) a powstaniem listopadowym (1830), stając się w tym czasie największym po Warszawie miastem w kraju. Dzięki żywemu zainteresowaniu władz centralnych, a zwł. osobistej protekcji namiestnika Józefa Zajączka, dokonano wtedy, przy znaczącym udziale twórców oddelegowanych z Warszawy, modernizacji sieci komunikacyjnej i tkanki architektonicznej miasta, wznosząc wiele monumentalnych gmachów użyteczności publicznej. Decydująca dla kształtu urbanistycznego Lublina była jednak 4. ćw. XIX w., gdy połączenie kolejowe z Warszawą zapoczątkowało okres niezwyklej koniunktury gospodarczej. Chociaż pracujący w mieście budowniczcy odciśnęli piętno na architekturze powstającej w całej podporządkowanej mu administracyjnie guberni (m.in. w powiatach: biłgorajskim, chełmskim, hrubieszowskim, lubartowskim, krasnostawskim, zamojskim i siedleckim), do najbardziej prestiżowych realizacji na omawianym terenie wciąż angażowano twórców stołecznych. Wpływ Warszawy zaznaczył się jeszcze silniej w malarstwie i rzeźbie, gdyż wobec słabości miejscowego środowiska sprowadzano stamtąd większość obrazów, witraży, ołtarzy i nagrobków (jedynym podmiotem, który zdobył markę w regionie był warsztat rzeźbiarsko-kamienniarzki Adolfa Saturnina Timmego, założony w 1883, potem przemianowany na Rzeźbiarsko-Artystyczną Spółkę Wacława Cingrosa i Jarosława Novaka).

Podobna zależność od Warszawy określała sytuację artystyczną pozostałych miast Królestwa Polskiego, które zyskały rangę lokalnych ośrodków artystycznych, tj. Radomia i Kielc (subsydiowanych i rozbudowywanych przez rząd Królestwa Polskiego jako siedziby władz administracji terenowej) oraz Częstochowy (zawdzięczającej awans cywilizacyjny żywiłowskiemu rozwojowi przemysłu).

## **Organizacja życia artystycznego**

### Fundatorzy

W XIX i na pocz. XX w. wyraźnie zmieniła się w Małopolsce struktura i charakter patronatu artystycznego. Odnotować można przede wszystkim zdecydowany wzrost znaczenia fundacji podejmowanych przez państwo. Były to zarówno reprezentacyjne gmachy dla organów rozbudowanego aparatu administracji rządowej (szczebla centralnego i terenowego), jak

też siedziby szkół wyższych, sądów, poczty, policji, więzień. Z funduszy państwowych finansowane były również budowle o przeznaczeniu militarnym, m.in. fortyfikacje, koszary, szpitale wojskowe. Co więcej tam, gdzie nie funkcjonował samorząd gminny (Królestwo Polskie, Galicja przed 1866) rząd, często za pośrednictwem powoływanych przez siebie władz miejskich, dbał o budowę ratuszy, szkół powszechnych, szpitali, rzeźni, rogatek itd. Polityka państwa we wskazanym zakresie była realizowana przez odpowiednie służby budowlane, których hierarchiczny układ odzwierciedlał porządek administracyjny właściwy Galicji i Królestwu Polskiemu.

W Austrii na czele rządowej administracji budowlanej stała wiedeńska Generalbaudirektion (zlikwidowana w 1852 na rzecz sekcji budownictwa w Ministerstwie Handlu, Przemysłu i Robót Publicznych), której podporządkowane były Provinzial-Baudirektionen, ustanowione w stolicach poszczególnych krajów koronnych monarchii. Lwowska Dyrekcja Budowlana, działająca od 1785 przy Gubernatorstwie Galicji (a potem przy Namiestnictwie), początkowo zajmowała się gł. adaptowaniem i realizacją planów nadsyłanych z Wiednia, z czasem zyskała niezależność projektową i bardziej rozbudowaną strukturę. Do jej kompetencji należały m.in.: budowa i renowacja gmachów finansowanych ze środków rządowych, sprawowanie pieczy nad budownictwem prywatnym na terenie prowincji i organizowanie egzaminów zawodowych dla architektów. Lwowska Dyrekcja Budowlana nadzorowała także pracę podległych jej jednostek terenowych niższego szczebla (początkowo tzw. inżynierów obwodowych, potem oddziałów budownictwa działających przy starostwach), sprzężonych z ówczesną siatką podziałów administracyjnych. Osobną strukturę funkcjonalną tworzyli specjaliści zatrudnieni w Dyrekcji Budowy Kolei oraz Wojskowej Dyrekcji Budownictwa. Od zarysowanego powyżej modelu odbiegała organizacja władz budowlanych Rzeczypospolitej Krakowskiej (1815-46), przy czym pewne odrębności w ich działaniu na obszarze Krakowa i obwodu krakowskiego przetrwały do 1866. Wtedy też, wraz z powołaniem władz samorządowych dla Galicji, ostatecznie wykrystalizował się kształt służb budowlanych całej prowincji, uzupełnionych o urzędy budowniczego miejskiego (a w większych ośrodkach wydziały budownictwa miejskiego) tworzone przy magistratach. Przejęły one całokształt zadań związanych z ładem urbanistycznym i architektonicznym miast.

Z kolei w Królestwie Polskim, w l. 1820-67, na czele służb budowlanych stała Rada Ogólna Budownicza (przy Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych), która dbała o spójność strategii budowlanej w skali całego państwa. Opiniowała ona i zatwierdzała wszystkie powstające na terenie Królestwa plany urbanistyczne i większość architektonicznych, przyczyniając się w ten sposób do uporządkowania przestrzennego miast i ujednoczenia ich zabudowy. Ponadto weryfikowała dokumentację powykonawczą inwestycji rządowych, nadawała uprawnienia architektoniczne, kwalifikowała kandydatów do służb budowlanych, uczestniczyła

w przygotowywaniu przepisów budowlano-porządkowych. O jej ustrojowej sile zdecydowały tworzące ją wybitne osobowości, jak Aleksander Groffe, Chrystian Piotr Aigner, Antonio Corazzi, Franciszek Reinstein, Feliks Pancer, Wacław Ritschel, Adam Idźkowski czy Henryk Marconi. Radzie podlegali, działający przy władzach terenowych odpowiedniego szczebla, budowniczcy wojewódzcy (potem gubernialni) i obwodowi (potem powiatowi) wraz z personelem pomocniczym, odpowiedzialni na podległych im obszarach zarówno za opracowywanie i realizację projektów prac finansowanych ze środków państwowych, jak też za nadzór nad budownictwem prywatnym. W większych miastach funkcjonowali dozorczy budowlani miejskich wraz z konduktorami budowlani miejskich, którzy czuwali nad stanem zabudowy oraz przebiegiem prac budowlanych i naprawczych. W l. 70., w związku z postępującą urbanizacją, zostali oni zastąpieni przez tzw. budowniczych miasta, których biura zyskały kompetencje projektowe i w szerokim zakresie realizowały politykę budowlaną państwa wobec miast. Niezależny pion stanowili budowniczcy takich instytucji rządowych, jak Bank Polski (odpowiedzialny m.in. za inwestycje państwowe w górnictwie i przemyśle) i Dyrekcja Generalna Towarzystwa Ogniwego (przekształcona potem w Dyrekcję Ubezpieczeń). W l. 1868-1914 wszystkie sprawy budowlane poddano zwierzchnictwu Ministerstwa Spraw Wewnętrznych w Petersburgu, znacząco ograniczając niezależność decyzyjną władz niższych szczebli.

Następstwem gwałtownego rozwoju miast w XIX w. były nie tylko realizacje komunalne. Wzrosło także znaczenie prywatnych przedsięwzięć budowlanych, zarówno podejmowanych indywidualnie przez małopolskich mieszczan (kupców, przemysłowców, rzemieślników), jak i finansowanych przez działające na terenie miast stowarzyszenia i instytucje (m.in. kulturalne, naukowe i oświatowe, jak np. krakowskie Towarzystwo Muzyczne czy galicyjskie Towarzystwo Szkoły Ludowej; patriotyczno-wychowawcze, np. sieć galicyjskich Towarzystw Gimnastycznych „Sokół”; społeczne, np. liczne Towarzystwa Dobroczynności; zawodowe, np. Towarzystwo Techniczne w Krakowie; gospodarcze, np. Towarzystwo Rolnicze Królestwa Polskiego czy krakowska Izba Przemysłowo-Handlowa; wreszcie kapitałowe, jak banki, kasy pożyczkowe, towarzystwa ubezpieczeniowe itp.). Inwestycje te częstokroć były stymulowane przez system kredytów udzielanych przez wyspecjalizowane instytucje finansowe. W większych miastach działały także organizacje (skupiające miłośników sztuki i artystów), których celem statutowym było wspomaganie rozwoju życia artystycznego. Najważniejszymi z nich były: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (od 1854) i jego filia lwowska (od 1866), a także warszawskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych (od 1860). Instytucje te zajmowały się popularyzowaniem polskiej sztuki i finansowym wspieraniem artystów, przede wszystkim poprzez organizowanie wystaw połączonych ze sprzedażą dzieł. Podejmowały również inne formy opieki nad twórcami, jak np. udzielanie pożyczek, fundowanie stypendiów dla młodych, inicjowanie konkursów inspirowanych do twórczego współza-

wodnictwa itd. Nie do przecenienia w zakresie upowszechniania polskiej sztuki współczesnej (zwl. jej najbardziej progresywnych nurtów) i promocji rodzimych artystów była także aktywność kilku przedsiębiorców, zakładających prywatne salony artystyczne, wśród których szczególne zasługi położył warszawski Salon Krywulta (1880-1906).

Nadal ważną rolę w strukturze patronatu artystycznego odgrywały szlachta i arystokracja, gł. galicyjska, która uniknęła – przeprowadzonych w zaborze rosyjskim – konfiskat majątków za udział w powstaniu styczniowym. Dochody tej grupy pochodziły już nie tylko z produkcji rolnej, stopniowo wzrastało bowiem jej kapitałowe zaangażowanie w przemysł. Działalność inwestycyjna szlachty i arystokracji obejmowała więc budowę wiejskich i miejskich rezydencji, świątyń (parafialnych w obrębie własnych majątków i zakonnych w miastach), siedzib instytucji dobroczynnych i kulturalnych, kamienic czynszowych, fabryk, browarów itd. Niebagatelne znaczenie miał także mecenat roztaczany nad malarzami i rzeźbiarzami, wyrażający się nie tylko zakupem ich dzieł do swoich kolekcji, ale też finansowaniem edukacji, udzielaniem wieloletniej gościny, organizowaniem plenerów, udostępnianiem zbiorów artystycznych (np. działalność Pawlikowskich w Medyce czy Tomasza Zielińskiego w Kielcach).

Zdecydowanie osłabła natomiast rola Kościoła jako animatora życia artystycznego i realizatora ważkich przedsięwzięć budowlanych. Poprzedzenie dotychczasowych diecezji granicami zaborów, sekularyzacja części majątków biskupich, a przede wszystkim kasaty klasztorów podjęte w ramach oświeceniowych reform państwa (zarówno na terenie okrojonej pierwszym rozbiorem Rzeczypospolitej, jak i na obszarach włączonych do zaboru austriackiego), potem zaś kontynuowane przez Rosjan w ramach prześladowań po powstaniu styczniowym, doprowadziły do nadwątlenia ekonomicznej pozycji Kościoła i znaczącego uszczuplenia finansowych podstaw jego funkcjonowania. W Galicji, po reformach józefińskich, decyzje o tworzeniu nowych parafii i wznoszeniu nowych kościołów podejmowały władze rządowe, a środki na budowę miały pochodzić od właściciela dóbr ziemskich, w których obrębie planowano lokalizację świątyni (z możliwością uzyskania niewielkiej subwencji z tzw. funduszu religijnego, powstałego w oparciu o majątki skasowanych klasztorów). Istotne zmiany w sytuacji prawnej Kościoła katolickiego w monarchii habsburskiej nastąpiły wraz z dekretem cesarza Franciszka Józefa z 1850, którego mocą zniesiono bezpośrednią zależność instytucji od władz państwowych (co znalazło potem potwierdzenie w konkordacie zawartym ze Stolicą Apostolską, 1855). Podejmowanie rozstrzygnięć o erygowaniu parafii i budowie kościołów przekazano biskupom, a administracja świecka utrzymała jedynie prawo ich zatwierdzania. W ślad za tymi modyfikacjami w 1866 przeformowano sposób finansowania budownictwa kościelnego: odtąd patron był zobowiązany pokryć zaledwie 1/6 kosztów inwestycji, a gł. ciężar przesunięto na parafian, z których upoważnienia zgromadzonymi środkami dysponowały komitety parafialne. Partycypacja poszczególnych podmiotów w kosztach stawiania lub remontu świątyń



często wykraczała jednak poza ustalony ustawą obowiązek – powszechnie stało się organizowanie publicznych kwest, wzrastało znaczenie prywatnych fundacji (gł. szlacheckich i magnackich) oraz stowarzyszeń wspierających realizację przedsięwzięć budowlanych (np. Towarzystwo Bonus Pastor działające od 1877 na terenie diecezji przemyskiej). Mimo zmian prawnych wprowadzonych w 2. poł. XIX w. uzyskanie zgody na powołanie nowych placówek duszpasterskich było w praktyce stosunkowo trudne i długotrwałe, biskupi obchodzili więc te przeszkody tworząc liczne ekspozytury, a w nich kościoły filialne lub obszerne kaplice. Szczególną aktywność w zakresie rozwijania sieci parafialnej i inicjowania budowy nowych świątyń wykazał galicyjski episkopat po 1900 (w diecezji krakowskiej bp Józef Puzyna, w przemyskiej bp Józef Pelczar, w tarnowskiej bp Leon Wałęga). W 4. ćw. XIX i na pocz. XX w. stała się też Galicja azylem dla wielu zakonów usuwanych z innych zaborów. Wprawdzie nie były one w stanie samodzielnie fundować swoich domów zakonnych, mogły jednak liczyć na możnych darczyńców, co znalazło odzwierciedlenie w intensyfikacji budownictwa klasztornego w regionie.

W Królestwie Polskim natomiast od 1817 budową i restauracją świątyń zajmowały się dozory kościelne (złożone z kolatora, proboszcza i przedstawicieli parafian), które zarządzały przeznaczonymi na ten cel funduszami, tworzonymi z wkładów wniesionych w proporcjach określonych specjalnymi ustawami przez podmioty reprezentowane w ramach dozorów. Samodzielność decyzyjną dozory zachowywały jednak tylko w odniesieniu do drobnych wydatków, w przypadku większych kwot musiały uzyskać uprzednie upoważnienie władz wojewódzkich (potem gubernialnych), a wzniesienie nowego kościoła lub kaplicy wymagało zgody administracji centralnej (Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego). Po powstaniu styczniowym i zerwaniu przez Rosję konkordatu (1867), Kościół katolicki Królestwa poddany został zwierzchnictwu Petersburga, a wrogość wobec niego wyraziła się programowym blokowaniem inwestycji sakralnych poprzez mnożenie utrudnień biurokratyczno-administracyjnych. Liberalizacja nastąpiła dopiero w 1905, skutkując bezprecedensową akcją budowy nowych kościołów. Od tego bowiem momentu uzyskanie pozwolenia na rozpoczęcie prac zależało jedynie od zgody władz diecezjalnych i posiadania niezbędnych funduszy. Od 1. 90. XIX w. właściwi biskupi zaczęli też powoływać działających przy kurii architektów diecezjalnych, a od 1. dekady XX w. – tzw. Wydziały Artystyczno-Budowlane, mające status biskupich ciał doradczych.

### Pochodzenie i kształcenie artystów

W 1. poł. XIX w. o krajobrazie architektonicznym Małopolski wciąż w znacznym stopniu decydowali twórcy obcego pochodzenia. Część z nich przyjechała do Polski jeszcze u schyłku XVIII lub na pocz. XIX w. (gł. z Saksonii, Prus, Austrii i Francji), część stanowili inżynierowie przybyli z armią napoleońską, a część została sprowadzona po 1815 (na teren Królestwa Polskiego gł. z Włoch, do Galicji – z różnych krajów monarchii

habsburskiej). W większości pracowali oni w służbach budowlanych, dzięki czemu wywierali istotny wpływ na lokalną architekturę. Obok twórców dłużej związanych z regionem pojawiały się także „sławy”, ściągane do realizacji pojedynczych zleceń, przede wszystkim przez wielkie rody arystokratyczne, kierujące się w swych wyborach względami prestiżowymi i środowiskową modą (np. Charles Percier i Pierre Fontaine zaangażowani przez Zamojskich w Zamościu i Potockich w Krzeszowicach, Karl Friedrich Schinkel, który przygotował projekty dla wspomnianych Potockich oraz Raczyńskich w Zawadzie, August Stüler pozyskany przez Wielopolskich dla przeprowadzenia modernizacji zamku w Książu Wielkim, a w 2. poł. XIX w. wiedeńskie biuro Ferdinanda Fellnera i Hermanna Hellmera zatrudnione przez Goetzów-Okocimskich w Brzesku, Długoszów w Siarach koło Gorlic, Zamojskich w Jabłoni koło Radzyna Podlaskiego czy Lubomirskich w Łańcucie).

Równocześnie stale wzrastał odsetek budowniczych rodzimych. Choć tradycyjny, „mistrzowski” model nauczania profesji stopniowo tracił na ziemiach polskich na znaczeniu, stanowił jeden ze sposobów dochodzenia do zawodu jeszcze u progu XX w. Obok praktyki pod okiem doświadczonego architekta popularne było także zdobywanie wiedzy fachowej w trakcie aplikacji w administracji budowlanej lub w wojskowych korpusach inżynieryjnych. Jednak najważniejszą formą kształcenia (zdecydowanie dominującą począwszy od 2. poł. XIX w.) stały się studia na uczelniach artystycznych lub technicznych, uzupełnione podróżą edukacyjną po najważniejszych miastach Europy. Niezależnie od wybranej drogi (czasem łączącej elementy kilku powyższych wariantów), uzyskane kwalifikacje wymagały zazwyczaj potwierdzenia w toku egzaminu państwowego, a otrzymany w jego następstwie patent warunkował karierę w służbach budowlanych i upoważniał do samodzielnego prowadzenia budów. Jego ekwiwalentem bywały dokumenty wydawane na podstawie dyplomów ukończenia niektórych uczelni.

W Galicji pierwsze regularne kursy budownictwa uruchomiono na Uniwersytecie Jagiellońskim: najpierw w l. 1807-10 były prowadzone w języku niemieckim przez Ignacego Chambręza, potem w l. 1827-33 realizowane po polsku przez Feliksa Radwańskiego jun., w ramach nowo powołanej Katedry Architektury i Hydrauliki. W 1834 na jej miejsce utworzono osobny Instytut Techniczny, który wdrożył – znacznie szerszy niż poprzedniczka – program nauczania architektury. Choć placówka nie zdołała uzyskać statusu szkoły wyższej, wykształciła – pod okiem F. Radwańskiego jun., F. Książarskiego i F. Pokutyńskiego – rzeszę wybitnych architektów, będąc w poł. XIX w. jedyną szkołą techniczną z polskim językiem wykładowym. Jej absolwenci uzupełniali edukację na uczelniach zagranicznych, najczęściej w Berlinie i Monachium. Spadkobiercą Instytutu Technicznego stał się wydział budownictwa, funkcjonujący od 1877 na krakowskiej Akademii Techniczno-Przemysłowej, przemianowanej w poł. l. 80. na Państwową Szkołę Przemysłową. Miała ona nadal charakter szkoły pomaturalnej, ale cieszyła się dużą popularnością, dzięki

takim wykładowcom, jak: Władysław Ekielski, Sławomir Odrzywolski, Jan Zawiejski, Ludwik Wojtyczko i in. O ile władze austriackie były niechętne ośrodkowi krakowskiemu, o tyle wspierały rozwój niemieckojęzycznej katedry budownictwa, istniejącej od 1817 przy Uniwersytecie Lwowskim (gdzie nauczali: sprowadzony z Krakowa I. Chambrez oraz J. Salzmann i Karol Hunglinger), w 1844 włączonej do nowo założonej Akademii Technicznej. W 1877 Akademia została przekształcona w Szkołę Politechniczną na prawach uczelni wyższej, z kierowanym przez Juliana Zachariewicza wydziałem budownictwa (od 1894 wydziałem architektury) i wykładowym językiem polskim. Równolegle w 1876 przy Muzeum Przemysłowym we Lwowie uruchomiono Powszechną Szkołę Przemysłową Rysunków i Modelowania, której zadaniem było przygotowanie młodzieży do studiów technicznych. W 1890 uległa ona przeformowaniu i zaczęła funkcjonować jako Państwowa Szkoła Przemysłowa, zorganizowana na wzór swojej krakowskiej imienniczki. Kierownictwo nad podmiotem u progu jego działalności objęli architekci (najpierw emigrant z Wielkopolski Zygmunt Gorgolewski, a potem przybyły z Krakowa Z. Hendel), co odzwierciedlało znaczenie, jakie nadano wydziałowi budownictwa w strukturze organizacyjnej jednostki.

Obok Politechniki Lwowskiej najbardziej popularnym miejscem studiów architektów galicyjskich (od końca l. 60. – także krakowskich) były uczelnie wiedeńskie: Politechnika i Akademia Sztuk Pięknych. Liberalizm monarchii habsburskiej i respektowanie dyplomów zagranicznych placówek edukacyjnych sprawił jednak, że Galicjanie kształcili się także w innych ośrodkach (m.in. w Paryżu, Berlinie, Zurychu, Monachium, Karlsruhe), co przyczyniło się do twórczego przemieszania w miejscowym środowisku artystycznym różnorodnych wzorów.

Z kolei architekci z terenu Królestwa Polskiego w 1. poł. XIX w. byli najczęściej absolwentami powstałego w 1816 Oddziału Budownictwa i Miernictwa na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego (którego kadre tworzyli: Ch.P. Aigner, Michał Kado, Hilary Szpilowski). Ponadto zainteresowaniem cieszyły się: Szkoła Inżynierii Cywilnej (funkcjonująca od 1823) i Szkoła Przygotowawcza do Instytutu Technicznego (od 1826, trzy lata później przeobrażona w Instytut Politechniczny). Wszystkie te trzy warszawskie placówki zostały zamknięte w 1831, w ramach restrykcji popowstaniowych. Mniejsze znaczenie miała działająca w l. 1816–26 Szkoła Akademiczno-Górnicza w Kielcach (uchodząca za pierwszą polską wyższą uczelnię techniczną). Zadania rozwiązane uniwersytetu w zakresie szkolnictwa artystycznego przejęła otwarta w 1844 warszawska Szkoła Sztuk Pięknych z wyodrębnionym Oddziałem Budownictwa (gdzie wykładali m.in.: H. Marconi, Bolesław Podczaszyński, Adolf Woliński). W 1862 zyskała status akademii, ale po kolejnym powstaniu jej działalność zawieszono, a w 1866 została zlikwidowana. Zadania powołanej na jej miejsce tzw. Klasy Rysunkowej (od 1865) zostały bardzo zredukowane i miały się ograniczać do przygotowania młodzieży do studiów wyższych (w zakresie architektury, malarstwa i rzeźby) oraz lekcji

rysunku dla osób różnych profesji. Na poziomie szkoły średniej kształciły także prywatne placówki, zakładane w Warszawie pod koniec wieku (np. oddziały budowlane przy szkołach technicznych: Hipolita Wawelberga i Stanisława Rotwanda, 1895-1900, oraz Edwarda Świecimskiego, 1896-1904). W tych okolicznościach architekci Królestwa Polskiego zostali zmuszeni do kontynuowania nauki za granicą, przy czym większość wyjeżdżała na uczelnie Petersburga (na Akademię Sztuk Pięknych lub do Instytutu Inżynierów Cywilnych) i Rygi, których ukończenie – począwszy od 2. poł. l. 60. XIX w. – dawało im automatycznie pełnię uprawnień zawodowych. Tymczasem dyplomy uczelni zagranicznych nie były w Rosji uznawane, dlatego ich posiadacze musieli zdawać egzaminy nostryfikacyjne w jednej z rosyjskich szkół wyższych. Sytuacja zmieniła się po 1905, wraz z liberalizacją przepisów określających warunki praktykowania w zawodzie, skutkując przełamaniem monopolu uczelni rosyjskich wśród studentów z Królestwa Polskiego.

Ścieżka kariery architektów działających na omawianym terenie w XIX w. wiodła przede wszystkim przez różne szczeble służby w administracji budowlanej. Najczęściej nie wykluczała równoległej pracy na rzecz zleceńodawców prywatnych, czasem była wręcz traktowana przez nich jako potwierdzenie zawodowych kwalifikacji budowniczego i przesądzała o jego sukcesie na rynku rządzonym prawami silnej konkurencji. Dominującą formą organizacyjną praktyki prywatnej była jednoosobowa pracownia. W ostatnich l. XIX w. niektórzy architekci, by zwiększyć swoją konkurencyjność, tworzyli spółki o różnorodnym stopniu sformalizowania, działające doraźnie lub długoterminowo (np. warszawska pracownia projektowa Franciszka Lilpopa i Karola Jankowskiego czy krakowskie biuro budowlane Józefa Pakiesa i Wacława Krzyżanowskiego), czasem włączając do nich także malarzy i rzeźbiarzy (np. warszawska Spółka Artystyczna Malarzy, Rzeźbiarzy i Budowniczych, zw. Salonem Artystycznym, w l. 1888-98 kierowana przez Wojciecha Gersona). Poza nielicznymi wyjątkami (np. Wilhelm Hoffbauer pracujący dla Potockich w Krzeszowicach czy Władysław Gisges – dla ordynacji Zamojskich w Zwierzyńcu) odeszła do lamusa instytucja nadwornego architekta związanego na stałe z fortunami magnackimi. Zniknęła też niemal zupełnie kategoria tzw. architektów zakonnych (ewenementem na omawianym terenie jest rozbudowa pod kierunkiem Fidelisa Stadlera SJ klasztoru jezuickiego w Starej Wsi koło Brzozowa i projekt Stanisława Dydaka SJ dla jezuickiego kościoła w Zakopanem), a wznoszenie świątyń i klasztorów przejęli budowniczowie świeccy. Im także powierzano wspomniane już, przewidziane tylko na terenie Królestwa Polskiego, stanowiska architektów diecezjalnych.

Jeśli chodzi o przygotowanie zawodowe malarzy działających we wskazanym okresie na terenie Małopolski, większość kończyła uczelnie artystyczne w kraju lub za granicą, choć u progu XIX w. zdarzali się jeszcze twórcy formowani w systemie cechowym lub należący do adeptów malarni Marcella Bacciarellego i ich uczniów. O ile polityka edukacyjna Stanisława Augusta Poniatowskiego doprowadziła do wykształcenia pierwszego

pokolenia malarzy pochodzenia polskiego, o tyle nie odniosła podobnego skutku gdy chodzi o rzeźbiarzy, a abdykacja króla pociągnęła za sobą rozpad skupionego wokół niego środowiska „obcych sculptorów”. W 1. poł. stulecia dzieła rzeźbiarskie sprowadzano więc z zagranicy, przede wszystkim z Włoch. Szczególne uznanie wśród polskich odbiorców znalazła twórczość Bertela Thorvaldsena i Antonia Canovy, a także wywodzących się z ich pracowni: Adama Tadoliniego, Stefano Ricciego, Luigiego Pampaloniego, Francesca Pozziego, Pietra Teneraniego i in. (m.in. Kraków, Krzeszowice, Łańcut). Ważną rolę odegrali również rzeźbiarze przybyli z krajów monarchii habsburskiej, nie tylko jako artyści aktywni na terenie Galicji, ale też jako pierwsi akademicy nauczyciele dyscypliny, wykładający w Krakowie (Józef Riedlinger, Józef Schmelzer) i Warszawie (Paweł Maliński). Obok studiów artystycznych małopolscy rzeźbiarze zdobywali fachowe umiejętności kształcąc się w cechach (np. Kornel Drank z Tarnowa, Adam Trembecki z Krakowa) lub prywatnych pracowniach w kraju i za granicą (np. Wojciech Samek w zakładzie „Eckhard i Konecki” w Wiedniu).

W zaborze austriackim aż do l. 80. XIX w. Kraków był jedynym ośrodkiem posiadającym uczelnię edukującą w zakresie malarstwa i rzeźby. Od 1818 przy Uniwersytecie Jagiellońskim działała Akademia Sztuk Pięknych, którą w 1834 zdegradowano do rzędu szkoły średniej i włączono, pod nazwą Szkoły Rysunku i Malarstwa, do Instytutu Technicznego. Ratunkiem dla prezentującej prowincjonalny poziom placówki stała się reforma programowa, wdrożona przez Wojciecha Kornelego Stattleira w odniesieniu do malarstwa (studia z żywego modelu, otwarcie klasy pejzażu), jak również zatrudnienie na stanowisku profesora rzeźby Karola Ceptowskiego, którego praca pedagogiczna zaowocowała wyraźnym wzrostem zainteresowania profesją. Prawdziwą popularność uczelnia zyskała jednak dopiero po 1873, gdy nadano jej samodzielność, a dyrekturę powierzono Janowi Matejce. Przemianowana na Szkołę Sztuk Pięknych, instytucja – specjalizująca się przede wszystkim w malarstwie historycznym – zaczęła odtąd przyciągać studentów ze wszystkich zaborów. Po śmierci Matejki kierownictwo objął Julian Fałat, który w 1896 zmodernizował program nauczania i dokonał zmian w obsadzie personalnej, powołując na stanowiska profesorów artystów otwartych na najnowsze kierunki ówczesnej sztuki (m.in. Stanisława Wyspiańskiego, Józefa Mehoffera, Wojciecha Weissa, Leona Wyczółkowskiego, Jacka Malczewskiego, Jana Stanisławskiego, Konstantego Laszczkę). Zdołał on także doprowadzić do nadania szkole statusu Akademii (1900). Obok niej w Krakowie funkcjonowała Miejska Szkoła Przemysłu Artystycznego (otwarta w 1889 przy Państwowej Szkole Przemysłowej), kształcąca malarzy dekoratorów i rzeźbiarzy (m.in. pod kierownictwem Alfreda Dauna i Antoniego Procajłowicza). Ponadto charakter instytucji naukowo-dydaktycznej zyskało Muzeum Techniczno-Przemysłowe (stworzone w 1868 przez Adriana Baranieckiego), prowadzące m.in. kursy rzemiosła artystycznego, wielce zasłużone dla rozwoju polskiej sztuki stosowane. Przy muzeum tym zor-

ganizowano też tzw. Artystyczne Wyższe Kursy dla Kobiet, które stały się wzorem dla wielu uczelni prywatnych, oferujących kobietom dostęp do edukacji plastycznej (np. Szkoła Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego, prowadzona od 1901 przez Jana Bukowskiego, Jana Szczepkowskiego i Włodzimierza Tetmajera, czy Szkoła Sztuk Pięknych, założona w 1908 przez Marię Niedzielską, z L. Wyczółkowskim, W. Weissem i J. Malczewskim jako wykładowcami). Dużo gorzej było we Lwowie. Dopiero w l. 80. XIX w. przy Państwowej Szkole Przemysłowej otwarto tam wydział malarstwa dekoracyjnego i sztuki użytkowej, a w 1892 – wydział rzeźby dekoracyjnej (kierowany przez Juliusza Bełtowskiego). Mniej więcej też w tym samym czasie przy Politechnice uruchomiono kurs malarstwa Adama Michała Sozańskiego oraz zajęcia z rzeźby prowadzone przez Leonarda Marconiego (a potem kolejno: A. Popiela i T. Blotnickiego). Lata 90. zaowocowały ponadto powołaniem placówek dydaktycznych przeznaczonych dla kobiet (w 1891 – Szkoły Rysunku, Malarstwa i Rzeźby, gdzie nauczyli m.in. Stanisław Roman Lewandowski oraz bracia A. i T. Popielowie; a w 1897 – Szkoły Malarskiej Antoniego Augustynowicza).

W Królestwie Polskim możliwość kształcenia w zakresie malarstwa i rzeźby dawał wspomniany już Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego (1816-31), prezentujący znacznie wyższy poziom niż uczelnia krakowska (m.in. za sprawą profesorów tej miary co M. Bacciarelli, Zygmunt Vogel, Antoni Brodowski czy wspomniany już P. Maliński). Otwarta kilkanaście lat po jego likwidacji (1844) warszawska Szkoła Sztuk Pięknych (gdzie malarstwa i rzeźby uczyli m.in.: Rafał Hadziewicz, Jan Feliks Piwarski, Chrystian Breslauer, Konstanty Hegel) nawiązała bliższą współpracę z petersburską Akademią, wysyłając tam na koszt rządu najzdolniejszych studentów. Ogromną rolę w kształtowaniu całej generacji polskich twórców aktywnych w 4. ćw. XIX i na pocz. XX w. odegrała (mimo administracyjnych utrudnień i politycznych szykan, a przede wszystkim bardzo okrojonego programu nauczania), powołana w zastępstwie skasowanej Szkoły Sztuk Pięknych, tzw. Klasa Rysunkowa, będąca przez prawie czterdzieści lat jedyną uczelnią artystyczną Królestwa. Mimo prestiżu, jakim cieszyła się w środowisku warszawskim (gł. dzięki działalności pedagogicznej W. Gersona), nie była ona jednak w stanie w pełni uformować warsztatu malarckiego i rzeźbiarskiego swoich podopiecznych, którzy byli zmuszeni podejmować regularne studia akademickie za granicą. Zmiana jakościowa nastąpiła dopiero wraz z ponownym otwarciem w Warszawie Szkoły Sztuk Pięknych (1904), kierowanej przez Kazimierza Stabrowskiego, a legitymującej się osobowościami takich profesorów, jak: Ferdynand Ruszczyc, Konrad Krzyżanowski, Karol Tichy, Xawery Dunikowski i in.

Na jakie uczelnie zagraniczne wyjeżdżali aktywni na terenie Małopolski malarze i rzeźbiarze, by zdobyć ostateczne szlify zawodowe? Niezmiennym powodzeniem, nasilonym jeszcze u schyłku XIX w., cieszyły się studia w Paryżu, postrzeganym nie tylko jako alternatywne centrum polskiego życia narodowego, ale przede wszystkim jako stolica sztuki, w której każda generacja znajdowała nowe, ożywcze impulsy. Takim stałym

kierunkiem, szczególnie dla rzeźbiarzy, były też Włochy, zwł. Rzym. Ponadto związani z Małopolską twórcy chętnie podejmowali naukę w Wiedniu (przeważnie mieszkańcy Galicji), Dreźnie, Berlinie i Monachium. Zainteresowanie edukacją artystyczną w ostatnim z wymienionych ośrodków gwałtownie wzrosło począwszy od 2. poł. l. 60., gł. wśród wychowanków warszawskiej Klasy Rysunkowej. Co ciekawe, stosunkowo niewielu z nich decydowało się na naukę w Petersburgu (zmieniło się to dopiero w l. 80.), w przeciwieństwie bowiem do praktykujących na terenie Królestwa Polskiego architektów, malarze i rzeźbiarze nie byli związani żadnymi narzuconymi przez zaborcę przepisami, regulującymi dostęp do profesji, stąd o ich wyborach edukacyjnych decydowały inne czynniki.

Najbardziej rozpowszechnioną formą praktykowania w zawodzie przez malarzy i rzeźbiarzy, będących absolwentami wyższych szkół artystycznych, było prowadzenie samodzielnej pracowni. Twórcy uznani i popularni nieraz zatrudniali w nich pomocników, kształcili uczniów, a niektórzy byli nawet w stanie uczynić je miejscem spotkań środowiskowych i dyskusji nad sztuką (np. warszawskie atelier W. Gersona; krakowska pracownia Parysa Filipiego). Na rynku rzeźbiarskim, obok pracowni, funkcjonowały warsztaty o charakterze rzemieślniczym (kamieniarskie, snycerskie i sztukatorskie), które z reguły realizowały mniej prestiżowe zamówienia, choć zdarzały się wyjątki zdolne konkurować z twórcami o formacie akademickim (np. krakowski zakład braci Trembeckich). By zwiększyć konkurencyjność i sprościć szerokiemu spektrum zamówień rzeźbiarze często otwierali większe, zatrudniające nawet kilkadziesiąt osób „przedsiębiorstwa” (np. zakład Ferdynanda Majerskiego, założony w Przemyślu w 1867, w szczytowej fazie rozwoju angażujący ok. 50 pracowników). Część z nich nastawiona była na masową produkcję powtarzalnych wzorów, a modelem w zakresie organizacji pracy i strategii marketingowych stały się dla nich analogiczne firmy zagraniczne. Świadczą o tym np. ilustrowane cenniki Zakładu Rzeźby Artystycznej W. Samka z Bochni (czynnego od l. 80. XIX w. m.in. w powiatach: bocheńskim, tarnowskim i brzeskim) oraz Zakładu Artystyczno-Kościelnego Józefa Szpetkowskiego z Warszawy (dostarczającego swe wyroby m.in. do guberni kieleckiej), które wyraźnie nawiązują do cenników, druków reklamowych i wzorników Firmy Insam & Prinoth z Sankt-Ulrich w Tyrolu oraz Królewskiego Instytutu Sztuki Chrześcijańskiej Franza Mayera w Monachium. Na podobnych zasadach działały w Małopolsce pracownie witrażowe, kooperujące – na stałe lub doraźnie – z wieloma wybitnymi artystami (najpopularniejszym na terenie Galicji był krakowski Zakład Zeleńskich, działający od 1902, najpierw jako Pracownia Witraży Władysława Ekielskiego i Antoniego Tucha; obok niego uznaniem cieszyła się krakowska firma Teodora Zajdzikowskiego oraz działający w Jaśle, a później w Tarnowie, zakład Eliasza Ungera; w małopolskiej części Królestwa Polskiego zamówienia na witraże realizował gł. warszawski Zakład św. Łukasza, należący do Marii Łubieńskiej, a także inne stołeczne przedsiębiorstwa, jak Artystyczna Pracownia Witraży Mieczysława Kosińskiego, Zakład Artystycznego Wy-

konywania Witraży Władysława Skibińskiego czy Pracownia Witraży Artystycznych Franciszka Białkowskiego).

Te zakłady rzeźbiarskie i witrażowe, które specjalizowały się w dostarczaniu elementów wystroju i wyposażenia do kościołów musiały się mierzyć z silną konkurencją ze strony tańszych wyrobów oferowanych przez podobnie sprofilowane przedsiębiorstwa zagraniczne. Szczególny popyt na terenie Galicji znajdowała pod k. XIX i na pocz. XX w. produkcja firm z Gröden w Tyrolu, np. Ferdinanda Stuflessera i Johanna Baptisty Purgera (odnotowana m.in. w powiatach: tarnowskim, krakowskim, nowosądeckim, przemyskim, mieleckim). Na rynku galicyjskim obecne są także importy ze wzmiankowanego już monachijskiego zakładu Mayera oraz wiedeńskiego warsztatu Josefa Leimera. Z kolei witraże zamawiano chętnie w pracowni Carla Geylinga w Wiedniu (powiaty: krakowski, tarnowski, jasielski, przemyski), czasem współpracującej z polskimi projektantami, oraz Tiroler Glasmalerei- und Mosaik-Anstalt w Innsbrucku (powiaty: krakowski, tarnowski, oświęcimski, gorlicki). Mniejsze znaczenie w dziedzinie witrażu miały firmy monachijskie – wspomnianego Mayera czy Georga Boosa (preferująca bardziej nowoczesną estetykę).

#### Mechanizmy wymiany koncepcji artystycznych

Cyrkulacja idei twórczych dokonywała się w omawianym okresie przede wszystkim za sprawą bezprecedensowego rozwoju prasy, w tym także artystycznej. Zamieszczano w niej recenzje wystaw, ogłoszenia o konkursach artystycznych i sprawozdania z ich przebiegu, informacje o krajowym ruchu budowlanym, szersze omówienia najciekawszych realizacji, korespondencje z zagranicy itd., a wszystko to wzbogacano reprodukcjami, najpierw wykonywanymi metodą graficzną, a z czasem – fotograficzną. Do najważniejszych tytułów należały: „Przyjaciel Ludu” (1834-49), „Pamiętnik Sztuk Pięknych” (1850-55), „Tygodnik Ilustrowany” (od 1859), „Kłosy” (1865-90), „Ateneum” (od 1876), „Przyjaciel Sztuki Kościelnej” (1883-85), „Życie” (1897-1900), „Chimera” (1901-07), „Sztuka Stosowana” (1902-14), „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” (1911-14), a spośród periodyków dedykowanych budownictwu – „Przegląd Techniczny” (od 1875), „Czasopismo Techniczne” (od 1883; wydawane równolegle przez lwowskie Towarzystwo Politechniczne i krakowskie Towarzystwo Techniczne), „Architekt” (od 1900). Choć większość pism ukazywała się w Warszawie bądź w Krakowie, tworzone były przy korespondencyjnej współpracy przedstawicieli innych środowisk i kolportowane we wszystkich zaborach. Pozwoliło to prasie artystycznej przełamać barierę informacji (także wizualnej) w podzielonym politycznie kraju i stać się forum szerokiej dyskusji. Istotny wpływ na stosowane w Małopolsce rozwiązania artystyczne miały również łatwo dostępne czasopisma i wydawnictwa wzornikowe publikowane w najważniejszych ośrodkach europejskich. Obok podróży artystycznych były one gł. źródłem wiedzy o nurtach sztuki współczesnej na Zachodzie i istotnym narzędziem ich recepcji.



Wymianie koncepcji artystycznych sprzyjało też integrowanie środowisk w ramach różnorodnych grup i stowarzyszeń zawiązywanych przez twórców. Początkowo miały one raczej nieformalny i lokalny charakter (np. w Warszawie tzw. grupa Marcina Olszyńskiego, działająca w l. 50.; w Krakowie – krąg artystów skupionych wokół pracowni Parysa Filippiego w l. poł. l. 60.), z czasem wypracowały formułę bardziej oficjalną, a jednocześnie zaczęły się otwierać na członków zamiejscowych i podejmować współpracę ze swoimi odpowiednikami w innych zaborach, budując między nimi platformę dialogu. Wyjątkową rolę, z uwagi na liberalizm polityczny Galicji i siłę miejscowych kręgów artystycznych, odegrały organizacje krakowskie, a wśród nich m.in. Towarzystwo Techniczne, zrzeszające architektów z kraju i z zagranicy (od 1877; jego odpowiednik lwowski – Towarzystwo Politechniczne – powstało w tym samym roku, a warszawski – Stowarzyszenie Techników – w 1898), Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka” (od 1897, łączące profesorów zreformowanej Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i nowo powołanej Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie pod wspólnym sztandarem działań na rzecz promowania nowoczesnych nurtów sztuki) czy Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana” (od 1901; dążące do reformy rzemiosła artystycznego według idei Johna Ruskina i Williama Morrisa, przede wszystkim w oparciu o wzory sztuki ludowej). Wspomniana ponadregionalna kooperacja wyraziła się m.in. wspólną organizacją wystaw i konkursów, w których zarówno po stronie uczestników, jak i członków jury znaleźli się artyści z różnych ośrodków kulturalnych podzielonego kraju (a nawet z licznych centrów polonijnych za granicą). Szczególne znaczenie dla ogólnopolskiej konsolidacji środowisk artystycznych i wymiany twórczych impulsów miały m.in. Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie (1894); Wystawa Architektury i Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym, urządzona w Krakowie (1912); konkursy na pomniki Mickiewicza dla Krakowa (1880-90) i Lwowa (1898); konkursy na gmach Sejmu Krajowego we Lwowie (1875), Teatru Miejskiego w Krakowie (1889) i Hotelu „Bristol” w Warszawie (1898). Warto wreszcie odnotować integrującą rolę galicyjskich instytucji powołanych do opieki nad zabytkami sztuki polskiej oraz badań nad jej dziejami, w których prace byli zaangażowani artyści ze wszystkich zaborów. Ważny wymiar zyskała zwł. działalność Komisji do Badań Historii Sztuki w Polsce, utworzonej przy Towarzystwie Naukowym Krakowskim (która od 1877 publikowała „Sprawozdania Komisji do Badań Historii Sztuki w Polsce”) oraz Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej (które od 1898 wydawało „Tekę Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej”).

Mechanizm rozprzestrzeniania się wzorów artystycznych był w dużej mierze zależny od sposobu, w jaki dokonywała się ekspansja twórców w regionie. Czasami artyści zyskiwali możliwość pracy poza swoimi środowiskami, wygrywając konkursy (praktykowane zwł. od k. XIX w.). Zdarzało się i tak, że zdobywszy zaufanie inwestora (indywidualnego lub zbiorowego), nawiązywali z nim dłuższą współpracę, wykonując zlecenia na terenie całej Małopolski (np. realizacje Stanisława Gołębiowskiego dla

rodziny Siemieńskich w Krakowie, Żytnie i Zagórz koło Sosnowca czy wzniesione przez Teodora Hoffmanna filie Banku Austro-Węgierskiego w Rzeszowie, Tarnowie i Nowym Sączu). Niektórzy twórcy korzystali ze środowiskowych lub rodzinnych powiązań fundatora, zawdzięczając jego protekcji popularność w określonych kręgach (np. Tadeusz Stryjeński – „etatowy” budowniczy pałaców galicyjskiej arystokracji dzięki pośrednictwu hr. Romana Michałowskiego z Dobrzechowa – stał się też „nadwornym” architektem podkarpackich przemysłowców naftowych). Bywali nawet tacy (np. Franciszek Maria Lanci), którzy pracowali na rzecz zaprzyjaźnionych lub skoligaconych ze sobą rodów w każdym z trzech zaborów, wszędzie rozpowszechniając podobne rozwiązania. Niekiedy architekt o ustalonej renomie, zaproszony do realizacji pojedynczego zamówienia, dokonywał w okolicy mikroekspansji, eliminując miejscowych konkurentów (np. J. Sas Zubrzycki, który w Myślenicach najpierw zawarł kontrakt na budowę gmachu gimnazjum, potem zdobył zlecenie na projekt siedziby miejscowej straży pożarnej, a w końcu i tamtejszej kasy oszczędności, czy Z. Hendel, który w Rzeszowie rozbudował klasztor bernardynów, odrestaurował synagogę i wznosił kościół parafialny). W ślad za budowniczym podążali często współpracujący z nim rzeźbiarze (np. wzmiankowany J. Sas Zubrzycki zwykł był zatrudniać do dekorowania swych budowli F. Majerskiego lub Andrzeja Lenika, a Konstanty Wojciechowski – Antoniego Panasiuka). Bogactwo nowych i ewoluowanie istniejących już typów budowli oraz nacisk na ich funkcjonalność, zwł. w architekturze publicznej, sprzyjały też swoistej specjalizacji i pozwoliły niektórym projektantom zdominować wybrane sektory rynku w skali ponadregionalnej (np. kościoły Józefa Piusa Dziekońskiego, budowniczego diecezji warszawskiej, obecne w całym Królestwie Polskim, w tym m.in. w guberniach: lubelskiej, radomskiej, kieleckiej, a także w zaborze austriackim – w Zakopanem i Grybowie, czy galicyjskie świątynie T. Talowskiego, m.in. w powiatach: krośnieńskim, jasielskim, rzeszowskim, mieleckim, limanowskim, suskim, wadowickim, oraz J. Sas Zubrzyckiego, m.in. w powiatach: tarnowskim, krakowskim, brzeskim, dębickim, nowosądeckim, rzeszowskim, krośnieńskim). Podobny „monopol branżowy” zdobywali malarze i rzeźbiarze o ściśle określonym profilu twórczości, znani z predylekcji do pewnych gatunków lub tematów (np. niekwestionowanymi rekordzistami dostarczającymi obrazy do świątyń galicyjskich byli, związani z Krakowem, Wojciech Eljasz i jego syn Walery Eljasz-Radzikowski, aktywni m.in. w powiatach: krakowskim, wielickim, chrzanowskim, oświęcimskim, brzeskim, tarnowskim, nowosądeckim, nowotarskim, rzeszowskim, mieleckim, sanockim; co ciekawe, dostawali zamówienia także z terenu Królestwa Polskiego – z powiatów: buskiego, pińczowskiego, miechowskiego). Mobilności architektów i wymianie wzorów artystycznych sprzyjała wreszcie zhierarchizowana struktura administracji budowlanej. Jak już wspomniano, w jej ramach praktykowano nie tylko narzucanie jednostkom niższego szczebla rozwiązań wypracowanych w oddziałach stołecznych, ale też częste przesunięcia służbowe

lub okresowe delegowanie pracowników centrali do wykonania prestiżowych zadań na prowincji. Część z nich zdobywała przy okazji zlecenia od inwestorów prywatnych, którzy starali się wykorzystać obecność w okolicy „rządowych” specjalistów (stąd np. szeroka rozpiętość geograficzna dzieł H. Marconiego). Tak jak wielu architektom rozgłos zapewniała praca w centralnych urzędach budowlanych, tak o renomie malarzy i rzeźbiarzy, przekładającej się na liczbę zamówień, nierzadko przesądzał związek ze stołecznymi placówkami edukacyjnymi. I tak np. jeśli chodzi o malarstwo religijne (przede wszystkim obrazy ołtarzowe), w małopolskiej części Królestwa Polskiego największą popularnością cieszyła się twórczość profesorów warszawskich uczelni artystycznych – R. Hadziewicza (którego dzieła są obecne w wielu kościołach powiatów guberni lubelskiej i kieleckiej oraz powiatu częstochowskiego) i W. Gersona (prace odnotowane m.in. w powiatach: zamojskim, kieleckim, opatowskim, pińczowskim).

Wszelkie „eksporty” dzieł wysokiej klasy na prowincję nie pozostawały bez wpływu na wrażliwość miejscowych artystów i poziom oczekiwań zleceniodawców, choć nie zawsze były naśladowane (jednym z najbardziej spektakularnych przykładów takiego oddziaływania był wpływ puławskich dzieł Ch.P. Aignera na neogotycką architekturę Lubelszczyzny).

### **Główne rozwiązania w kształtowaniu miast, świątyń i rezydencji**

Sieć osadnicza w Małopolsce, wykształcona w stuleciach wcześniejszych, w XIX w. uległa przeobrażeniom związanym z nową sytuacją polityczno-gospodarczą tych terenów. W następstwie zmiany granic i reorientacji lokalnych rynków, część dawnych miast i miasteczek podupadła, nabierając charakteru para-rolniczego. Inne, na skutek nowych impulsów urbanizacyjnych, jakimi stały się rewolucja przemysłowa i rozbudowa sieci kolejowej, odnotowały żywiołowy rozwój. W odpowiedzi na te tendencje po obu stronach granic Małopolski uregulowano prawnie kwestię klasyfikacji jednostek osadniczych, część z nich pozbawiając dawnego statusu, co pociągnęło za sobą ich dalszy regres urbanizacyjny. Miasta i miasteczka rządowe, które utrzymały dawną pozycję lub awansowały wskutek postępującej industrializacji, stały się z kolei przedmiotem wzmożonej troski władz, popartej wieloma nowymi inwestycjami, podejmowanymi zwł. w jednostkach podniesionych do rangi ośrodków administracji terenowej. Bezprecedensowa dynamika procesów urbanizacyjnych, jakie dokonały się w XIX i na pocz. XX w. oraz towarzysząca im głęboka modernizacja zabudowy zasadniczo przeobraziły krajobraz miejski Małopolski.

Zmiany w tkance urbanistycznej następowały od k. XVIII i pierwszych dziesięcioleci XIX w., kiedy zlikwidowano istniejące jeszcze w wielu miastach dawne mury obronne (np. Przemyśl, Tarnów, Kraków, Radom). Dzięki temu historyczne centra, wyzwolone z kleszczy ograniczających ich rozwój, można było zintegrować przestrzennie z niedawnymi przedmieściami, a tereny pofortyfikacyjne rozparcelować pod zabudowę lub przeznaczyć na parki publiczne. Choć wraz z postępowaniem urbanizacji grani-

ce śródmieścia i przedmieść coraz bardziej się przesuwwały, wyraźne pozostawało funkcjonalno-morfologiczne zróżnicowanie obu stref.

Śródmieścia skupiały, obok funkcji mieszkalnych, także administracyjne, handlowe, usługowe i kulturalno-oświatowe. Odznaczały się zwarłą zabudową kamieniczną, która w większych miastach, w miarę wzrostu populacji, stawała się coraz wyższa i była wzbogacana o oficyny. Nowością w miastach ówczesnej Małopolski była kamienica czynszowa, obejmująca – obok mieszkania właściciela i pomieszczeń handlowych na parterze – także lokale wynajmowane w celach dochodowych. W centrum Krakowa, gdzie znaczna część nieruchomości należała do bogatej szlachty i arystokracji, nadal licznie powstawały reprezentacyjne pałace. To jednak gmachy użyteczności publicznej stały się dominantami architektury śródmieścia. O ile początkowo na ich potrzeby często przebudowywano i adaptowano siedziby skasowanych klasztorów (np. sąd i więzienie w Tarnowie; szpital, a potem seminarium nauczycielskie w Jędrzejowie czy komora celna w Krakowie) albo inne budynki, które utraciły pierwotne przeznaczenie, jak zamki (np. więzienie w Lublinie czy koszary w Niepolomicach), pałace (np. siedziba Komisji Województwa Lubelskiego, Szkoła Akademiczno-Górnicza w Kielcach, starostwo w Tarnowie czy szpital wojskowy, a następnie sąd w Zamościu) i fragmenty fortyfikacji (np. giełda, a potem Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie), o tyle z czasem regułą stało się wznoszenie obiektów publicznych projektowanych z myślą o konkretnym przeznaczeniu, determinującym ich program użytkowy. W związku z nowymi funkcjami miast w XIX w. pojawiło się niespotykane wcześniej bogactwo tematów architektonicznych (ratusze, sądy, więzienia, poczty, rogatki, szpitale, przytułki, ośrodki wychowawcze, szkoły różnych szczebli, teatry, muzea, biblioteki, siedziby stowarzyszeń, banki, hotele, kawiarnie, dworce, hale targowe, rzeźnie, łaźnie, gazownie, elektroownie itd.), przy czym lokalne ich wcielenia w różnym stopniu wykorzystywały schematy typologiczne wypracowane w architekturze zachodnioeuropejskiej. Ich popularyzacji, choć najczęściej w uproszczonej, oszczędnej formie, sprzyjały funkcjonujące w praktyce projektowej urzędów budowlanych tzw. plany wzorcowe, przygotowywane dla poszczególnych kategorii miast, w zależności od ich wielkości i znaczenia w strukturze administracji (np. projekty szpitali i więzień sporządzone przez H. Marconiego, ratuszy opracowane przez H. Szpilowskiego, budynków pocztowych wykonane przez Michała Kamińskiego, czy szkół początkowych wykreślone przez Ignacego Hercoka).

W odróżnieniu od centrów miast, przedmieścia – poza dominującą funkcją mieszkalną – koncentrowały na swym obszarze produkcję rzemieślniczą i przemysłową, a ich rubieże miały charakter rolniczy. W pasie przyległym do śródmieścia zabudowane były kamienicami czynszowymi, a na obrzeżach, wchłaniających tereny dotąd niezurbanizowane, a więc pozbawione kośćca regularnych podziałów parcelowych, przeważała zabudowa luźna – z jednej strony eleganckie, otoczone ogrodami wille (od przełomu wieków często tworzące całe kolonie, np. na Zasaniu w Przemyślu czy na

Salwatorze w Krakowie), z drugiej zaś – większe zakłady rzemieślnicze i kompleksy fabryczne (np. na radomskich Glinicach i Firleju, przemyskich Bakończycach, tarnowskiej Strusinie), którym czasem towarzyszyły osiedla dla robotników (np. na częstochowskim Rakowie). Po likwidacji przed władze zaborcze nekropolii przykościelnych (pod k. XVIII w.), na przedmieściach lokowano także cmentarze miejskie, które w 2. poł. XIX i na pocz. XX w. wypełniły się kaplicami grobowymi i rzeźbionymi nagrobkami.

Tak jak uzyskanie dogodnego połączenia kolejowego dawało miastu szansę na rozwój, tak o jego organizacji przestrzennej w znacznym stopniu decydowało ulokowanie dworca. Główną osią rozbudowy ośrodków miejskich stawał się trakt łączący centrum ze stacją kolejową (np. ul. Krakowska w Tarnowie czy ul. Sienkiewicza w Kielcach), stąd władze z rozmysłem sytuowały stacje peryferyjnie, wykorzystując szansę na aktywizację procesów urbanizacyjnych w danym fragmencie miasta. Szybko następowało zapełnianie go zwartą zabudową, m.in. reprezentacyjnymi gmachami użyteczności publicznej, dzięki czemu centrum wychodziło poza śródmieście (zjawiska takie nie zaistniały jednak w ośrodkach, gdzie stację umiejscowiono zbyt daleko od centrum, np. w Łańcucie). Okolice dworca przyciągały także inwestycje wojskowe (Przemyśl, Jarosław, Rzeszów), przemysłowe (Przeworsk, Radom, Częstochowa) i – co oczywiste – kolejowe (np. warsztaty naprawcze w Nowym Sączu i towarzysząca im dzielnica mieszkaniowa dla kolejarzy, zw. Starą Kolonią, 1891, na planie prostokąta, z szachownicową siecią ulic i wolno stojącymi, otoczonymi ogródkami domami bliźniaczymi w trzech typach).

Miasta historyczne, którym w 2. poł. XIX w. nadano status twierdz (Przemyśl i Kraków), cierpiąc na niedostatek przestrzeni, wynikający z zamknięcia ich pierścieniem nowoczesnych fortyfikacji i przejęcia atrakcyjnych terenów w centrum na cele wojskowe, borykały się z problemami nadmiernej wysokości i zagęszczenia budynków, zarówno w śródmieściu, jak i na przedmieściach. Niektóre funkcje przesuвано nawet poza wewnętrzny pierścień obwarowań (np. cmentarze, zielen publiczną, fabryki), przy czym obowiązywanie w pasie przyfortecznym tzw. reskryptów demolacyjnych zdecydowało o chaotycznym i tymczasowym charakterze powstającej tam zabudowy. Wszystko to rozbijało spójność przestrzeni miejskiej i dezintegrowało jej rozwój. Dla Krakowa nowe perspektywy otworzyły się wraz z częściowym zniesieniem linii fortyfikacji od strony zachodniej i włączeniem w obręb granic administracyjnych miasta okalających go gmin wiejskich. Próby integralnego zespolenia ich z historycznym rdzeniem znalazły odbicie w programie ogłoszonego w 1909 konkursu na plan Wielkiego Krakowa, który stał się twórczą konfrontacją różnych szkół urbanistyki europejskiej na gruncie polskim.

Mimo że kompleksowe plany zagospodarowania przestrzennego pozostały w omawianym okresie przeważnie w fazie postulatów, władze podejmowały wysiłki na rzecz rozbudowy i regulacji układu komunikacyjnego części śródmiejskiej oraz uporządkowania dróg wjazdowych do

miasta (zwykle akcentując ich przebieg szpalerowym układem drzew i nadając odpowiednią oprawę architektoniczną punktom granicznym, tzw. rogatkom). Powszechna stała się również tendencja do usuwania zabudowy ze środka rynków i przekształcania ich w reprezentacyjne place (w Galicji często dekorowane pomnikami). Próbowano też równoważyć silnie zurbanizowane punkty miasta efektownie rozplanowanymi parkami publicznymi. Ponadto w trosce o estetykę przestrzeni i ograniczenie liczby pożarów dotyczących miasta małopolskie w XIX w. wydano regulacje prawne (w Galicji przypieczętowane ustawą budowlaną z 1882, w Królestwie Polskim określone przepisami policyjno-budowlanymi z l. 1817, 1820 i 1858, zmodyfikowanymi ustawą budowlaną z 1900), nakazujące – w miejscach szczególnie intensywnej koncentracji zabudowy (centra, gł. szlaki komunikacyjne) – wznoszenie budynków wyłącznie murowanych, piętrowych, z ogniotrwałym pokryciem. Dowolność stosowania materiałów i konstrukcji pozostawiano jedynie na obrzeżach obszarów zurbanizowanych. Posunięcia te stopniowo doprowadziły do modernizacji substancji architektonicznej nawet małych miasteczek.

Odmienne niż w miastach historycznych kształtował się rozwój przestrzenny tzw. osad przemysłowych powstających wokół kopalni i zakładów produkcyjnych. Tworzyły one najczęściej zespół licznych, rozproszonych jednostek osadniczych, które w miarę rozwoju scalały się w bardziej zwarte kompleksy. Szczególnie interesującą formę przybrały ośrodki zakładane w 1. poł. XIX w. przez rząd Królestwa Polskiego, realizujący na szeroką skalę protekcyjną politykę gospodarczą. W Małopolsce skupiał on inwestycje przemysłowe i wydobywcze w dwóch punktach, zasobnych w surowce i potencjalną energię wodną – w Staropolskim Okręgu Przemysłowym (Kielecczyzna), którego zakłady zostały połączone systemem dróg bitych lub wodnych – oraz w Zagłębiu Dąbrowskim, gdzie poszczególne przedsiębiorstwa zostały zintegrowane poprzez sieć linii kolejowych. Osady przemysłowe obu okręgów odznaczały się regularnym planem i wyraźnym podziałem na strefy funkcjonalne. Ich centrum stanowiły huty lub kopalnie, którym przestrzennie podporządkowana była zabudowa mieszkalna. Zakłady produkcyjne rozmieszczano na ogół symetrycznie: albo wokół dziedzińca (np. huty w Białogoni i Bobrzy, walcownia w Sielpi), albo wzdłuż osi założenia (pojedynczej, np. w kombinacie metalurgicznym w Henrykowie koło Niwki, lub dwóch krzyżujących się, np. w hucie w Starachowicach), zestawiając poszczególne obiekty tak, by tworzyły rodzaj taśmy produkcyjnej. Towarzyszyła im zwykle rozbudowana infrastruktura hydrologiczna (system kanałów dostarczających wodę do produkcji energii, zapory, groble itd.), której przebieg zależny był od konkretnych warunków terenowych. Osiedla, na ogół osobne dla robotników i kadry nadzorczo-technicznej, rozmieszczano wzdłuż arterii komunikacyjnych odchodzących od zakładów (rzadziej, jak w przypadku Henrykowa, wzdłuż kanałów fabrycznych), przy czym dbano o oddzielenie ich od bloku produkcyjnego placami publicznymi lub zabudowaniami

administracyjnymi. Drogi, stanowiące szkielet rozwoju pojedynczych kolonii pracowniczych, najczęściej przeprowadzano równoległe względem siebie (osada Reden, ob. w Dąbrowie Górniczej). Wraz ze wzrostem zaludnienia wytyczano łączące je przecznice, które spajały odizolowane pierwotnie jednostki, a układ przestrzenny osad nabierał charakteru miejskiego, opartego na regularnej siatce parcelacyjnej (np. osada przy Hucie Bankowej, ob. w Dąbrowie Górniczej). Najbardziej efektywną kompozycję przestrzenną przewidziano dla osad przy hucie w Białogonie i przy walcowni w Nietulisku, które rozlokowano wokół wielobocznego placu poprzedzającego zabudowania fabryczne oraz wzdłuż promieniście odchodzących od niego ulic. Domy w obrębie osiedli, przeważnie murowane, jedno- i wielorodzinne, wznoszono w układzie szeregowym, wg planów typowych, nadając im proste, oszczędne formy. Program funkcjonalny większych osad (np. przy Hucie Bankowej) obejmował także budynki socjalne, jak szpital, aptekę, szkołę itd., najczęściej jednak nie przewidywał zaplecza handlowo-usługowego, stąd wiele potrzeb mieszkańców zaspokajały sąsiednie miasteczka. W architekturze fabryk 1. poł. stulecia przeważały uproszczone formy klasycystyczne (np. huty w Samsonowie, Bobrzy, Białogonie), obok których pojawiał się neogotyk (np. huty w Pradłach i w Olkusz, część zabudowań Huty Bankowej), *Rundbogenstil* (walcownia w Nietulisku, niektóre obiekty Huty Bankowej) czy tzw. styl willowy (np. budynki portierni Huty Bankowej). Z czasem budownictwo przemysłowe zaczęło się rozwijać niezależnie od przemian stylowych w architekturze reprezentacyjnej, wypracowując rozwiązania lepiej dostosowane do charakteru i wymogów procesów produkcyjnych. Jego wyróżnikami stały się ceglane elewacje o dość jednorodnych, skromnych formach, zwykle pozbawionych jednoznacznych odniesień do przeszłości, i konstrukcje z wykorzystaniem żeliwa. Na tym tle odznaczały się domy właścicieli i dyrektorów fabryk, najczęściej utrzymane w stylach nowożytnych, tynkowane, z bogatym detalem architektonicznym (np. w kolonii wokół cukrowni Garbów w Zagrodach).

Specyficzną formę przestrzenną zyskały także osady uzdrowiskowe. Ich centrum wyznaczały zakłady lecznicze (łazienki kąpielowe, pijalnie wód), którym towarzyszyły tzw. domy zdrojowe (mieszczące, poza pokojami gościnnymi, sale widowiskowo-redutowe, restauracje, kawiarnie, cukiernie itd.). Obiekty te sytuowano wzdłuż (najczęściej krytego) deptaka, stanowiącego oś założenia uzdrowiskowego. Deptak przebiegał albo równoległe do parku zdrojowego (Krynica, Iwonicz, Szczawnica, Rabka), albo przecinał jego teren (Busko, Nałęczów). Na obrzeżach kompleksu lokowano pensjonaty i wille, a w większych ośrodkach – również kościół dla kuracjuszy (lub przynajmniej kaplicę). Do l. 80. XIX w. we wszystkich typach zabudowy uzdrowiskowej dominowała architektura drewniana (choć często w technice ciesielskiej naśladowano rozwiązania charakterystyczne dla budowli murowanych), potem w wśród domów zdrojowych zaczęły przeważać obiekty murowane. O wyrazie stylowym architektury

uzdrowisk w 1. poł. stulecia decydowały przede wszystkim formy klasycystyczne (m.in. Iwonicz, Krzeszowice), w mniejszym stopniu neogotyckie i orientalne. W 2. poł. XIX w. zawdzięczała ona swój niepowtarzalny charakter popularności tzw. stylu szwajcarskiego (ok. 1900 łączonego z elementami stylu zakopiańskiego), który jedynie w budownictwie murywanym konkurował z neorenesansem (np. Stary Dom Zdrojowy w Krynicy J. Zawiejskiego i Juliana Niedzielskiego, 1884–89), a potem secesją.

Formy świątyń katolickich wznoszonych na terenie Małopolski w 1. poł. XIX w. były zdeterminowane oświeceniowymi reformami liturgicznymi. Odrzucono potrydencką, steatralizowaną oprawę czynności liturgicznych i korespondującą z nią bogaty wystrój malarsko-rzeźbiarski. Niezależnie od stylowego wyrazu budowli preferowano proste układy przestrzenne (w praktyce najczęściej kościoły jednonawowe z krótkim i słabo wyodrębnionym prezbiterium), które podkreślały wspólnotowy charakter sprawowanych obrzędów, dając wiernym poczucie zjednoczenia przy stole ofiarnym i zapewniając kontakt wzrokowy z amboną. Aby silniej zaakcentować integrującą rolę ołtarza gł., zredukowano liczbę ołtarzy bocznych.

Te proste schematy przestrzenne były rozpowszechniane poprzez tzw. projekty typowe, zalecane w praktyce projektowej państwowych służb budowlanych. W Austrii pojawiły się one już w XVIII w. w związku z podjętą przez Marię Teresę akcją kolonizacyjną obszarów oderwanych od imperium osmańskiego, a potem prowadzoną przez Józefa II rozbudową sieci parafialnej na terenie monarchii. Plany typowe, przeznaczone do wielokrotnego wykorzystania, znakomicie odpowiadały potrzebie wzniesienia w krótkim czasie dużej liczby tanich, łatwych w realizacji, a jednocześnie dość okazałych kościołów wiejskich. Pierwsze takie projekty opracowane zostały przez wiedeńską Oberhofbaudirektion w 1771 (jako zredukowana forma późnobarokowych, prowincjonalnych świątyń powstałych w kręgu Johanna Lucasa von Hildebrandta i Franza Antona Pilgrama), stając się podstawą dla kolejnych wersji, modyfikowanych lokalnie w urzędach budowlanych poszczególnych prowincji. Dla obszaru Galicji znane są plany wzorcowe wykonane we Lwowie w l. 1784 i 1810, z których korzystano do końca l. 40. XIX w. Obok skromnej artykulacji (zwykle w formie płaskiej dekoracji lizenowej), najbardziej charakterystycznym elementem galicyjskich *Musterkirche* była wieża umieszczona na osi fasady, wtopiona w pierwsze przęsło nawy, czasem ujęta w spływy (np. kościoły w Wieliczce, 1804–06; Dzikowcu koło Kolbuszowej, 1814–16; Przewrotnym koło Rzeszowa, 1818; Płazowie koło Narola, 1818–21; Makowie Podhalańskim, 1826–28; Podegrodziu koło Nowego Sącza, 1830–35). Prawdopodobnie szerokie wykorzystanie planów typowych na terenie Galicji stało się inspiracją dla władz Królestwa Polskiego, które w 1823 wydały regulacje prawne, zapowiadające przygotowanie wzorcowych projektów kościołów, kaplic i dzwonnicy do użytku dozorów kościelnych. W ślad za tą promesą opublikowane zostały wzorniki H. Szpilowskiego (1824) i Ch.P. Aignera (1825), zawierające propozycje świątyń, których proste układy przestrzenne



szyły w parze z fasadami o genezie palladiańskiej, w prostej linii wywodzącymi się z Aignerowskiego kościoła św. Anny w Warszawie. Na terenie Małopolski zostały one powtórzone m.in. w kościołach w Jerzmanowicach, Janinie (oba z l. 20. XIX w.) i Krasocinie (ok. 1856).

W l. 50. XIX stulecia w budownictwie kultowym omawianych obszarów uchwytta stała się nowa tendencja, stanowiąca refleks zjawisk, które już dekadę wcześniej rozwinęły się w Europie Zachodniej, a były następstwem przemian w religijności i teologii, jakie nastąpiły wraz ze zwycięstwem ideologii restauracji. W reakcji na jednorodność wewnątrz sakralnych doby klasycyzmu programy przestrzenne kościołów zaczęto wzbogacać poprzez wyraźne wyodrębnienie prezbiterium, transeptu i korpusu nawowego, a więc części o zróżnicowanych pod względem liturgicznym funkcjach, a co za tym idzie – odmiennej symbolice. W Polsce nurt ten od strony teoretycznej został po raz pierwszy zdefiniowany w anonimowym artykule *O architekturze kościelnej*, zamieszczonym w 1851 na łamach „Przeglądu Poznańskiego”, a najwcześniejszymi budowlami realizującymi jego wytyczne były, na terenie Galicji, neogotyckie świątynie w Chochołowie F. Książarskiego (1852-74) oraz Rzepienniku Biskupim Antoniego Stacherskiego i Karola Kremera (1855-64), a w Królestwie Polskim – neonowożytnie kościoły warszawskie autorstwa H. Marconiego: św. Anny (1857-76) i Wszystkich Świętych (1859-63). Wraz z pogłębianiem się procesu historyzacji form i utrwalaniem w architekturze sakralnej prymatu archeologicznie pojętych odwołań do średniowiecza (zarówno w zakresie stylu, jak i dyspozycji przestrzennej), szczególną popularność w budownictwie kultowym Małopolski zyskał tzw. typ katedralny, nawiązujący do XIII-wiecznych katedr francuskich (najczęściej w zredukowanej postaci, tj. bez obejścia). Mimo narastającej krytyki, podnoszącej zwł. jego nieadekwatność dla prowincjonalnych kościółków w małych miejscowościach, schemat ten cieszył się dużym zainteresowaniem aż do I wojny światowej (np. świątynie J. Sas Zubrzyckiego, m.in. w Szczurowej, 1886-93; Podgórzu, 1903-09; Tarnowie, 1904-06; Otfinowie, 1909-14; S. Odrzywolskiego w Odrzykoniu, 1887; J.P. Dziekońskiego w Radomiu, 1896-1918; K. Wojciechowskiego w Częstochowie, 1902-27). Atrakcyjną alternatywą dla mniejszych (gł. wiejskich) parafii były kościoły z pojedynczą wieżą na osi fasady, transeptem i poligonalnie zamkniętym chórem ujętym dwoma aneksami, występujące zarówno w układzie trójnawowym (np. świątynie w Brzyskach F. Pokutyńskiego, 1867-79; w Sosnowcu Karola Kozłowskiego, 1893; Trześniowie J. Sas Zubrzyckiego, 1897, czy Rykach J.P. Dziekońskiego, 1908-14), jak też jednonawowym (np. kościoły w Miejscu Piastowym S. Odrzywolskiego, 1886-88; w Warzycach A. Kuhna, 1904-06, czy w Niemcach J. Brzoski, 1907-09). Pod k. XIX i na pocz. XX stulecia w zakresie dyspozycji przestrzennej świątyń zauważalne stało się odchodzenie od logiki wcześniejszych rozwiązań i wiernego naśladownictwa historycznych pierwowzorów. Układy przestrzenne zaczęły się odznaczać bogactwem, różnorodnością i komplikacją uformowań – preferowano kompozycje asymetryczne, wprowadzano liczne wieżyczki

i dobudówki (często wielobocznie zamknięte), zacierano klarowność podziału wnętrza. Chętnie też łączono schematy podłużne, o genezie średniowiecznej, z centralnymi, wywodzącymi się z architektury nowożytnej (m.in. kościoły T. Talowskiego: w Kamieniu, 1891-1901; Suchej Beskidzkiej, 1896-1901; Przyszowej, 1901-06; Nowym Sączu, 1903-13, spopularyzowane w Galicji dzięki wydanej w 1897 monografii prac artysty).

Wzbogaceniu programu przestrzennego świątyń katolickich towarzyszyło ponowne wypełnienie ich dużą liczbą ołtarzy, co odpowiadało nowym wymogom liturgii. Ołtarze te zwykle tworzyły – razem z ambonami, stallami, konfesjonalami, chrzcielnicami, stacjami drogi krzyżowej i prospektami organowymi – całościowe zespoły, stylistycznie korespondujące z architekturą budowli. Ważne miejsce w wystroju wnętrz sakralnych, nie tylko neośredniowiecznych, zyskały witraże (pojedyncze realizacje pojawiły się w kościołach małopolskich już w l. 50. XIX w., ale na szeroką skalę wprowadzono je dopiero od l. 90., z kulminacją po 1900) oraz malowidła ścienne (pierwsze zachowane przykłady pochodzą ze świątyń krakowskich, które dekorowano w ten sposób od l. 70. XIX w.; w Galicji i na sąsiednich terenach Królestwa Polskiego zostały rozpowszechnione za sprawą krakowskich artystów pod k. XIX i na pocz. XX w.).

W architekturze kościołów zakonnych (rozwijającej się w Galicji w związku z odrodzeniem życia monastycznego w 2. poł. XIX w.) sięgano do przerwanej na skutek kasat tradycji, wskrzeszając dawne rozwiązania przestrzenne i formalne właściwe każdemu zgromadzeniu, a zdeterminowane zaleceniami jego konstytucji i reguł zakonnych (np. kościół karmelitanek bosych w Krakowie T. Stryjeńskiego i Franciszka Mączyńskiego, 1903-05). Powrót do wzorców wypracowanych w sztuce poszczególnych zakonów znalazł odzwierciedlenie także w wyposażeniu wnętrz ich świątyń.

Obrazu architektury sakralnej Małopolski XIX i pocz. XX stulecia dopełniają kościoły ewangelickie (budownictwo synagogalne i cerkiewne zostało omówione w osobnych szkicach). Gminy ewangelickie tworzyli na ziemiach polskich przede wszystkim przybyli z krajów niemieckich fabrykanci, rzemieślnicy i wykwalifikowani robotnicy, którzy dostrzegli dla siebie szansę w rozwijającym się tu przemyśle, cierpiącym na brak prywatnego kapitału i miejscowej, profesjonalnej kadry technicznej. Wielu z nich zostało sprowadzonych przez władze (zarówno do Galicji, jak i Królestwa Polskiego) w ramach programowych akcji kolonizacyjnych i korzystało „na starcie” z różnego rodzaju subwencji rządowych. Na obszarze Małopolski (w przeciwieństwie np. do Łodzi i jej okolic) nie stworzyli oni jednak silnych, skonsolidowanych społeczności, gotowych podejmować prestiżowe inwestycje sakralne (wyjątek stanowiły okazałe kościoły ewangelicko-augsburskie w Kamieniu, ok. 1881, i w Częstochowie, August Allert, 1912-14). Świątynie protestanckie powstawały najczęściej w wyniku adaptacji budowli o innym przeznaczeniu (np. kościołów lub kaplic katolickich, jak w Radomiu i Nowym Sączu, czy nawet hal fabrycznych, jak w Sosnowcu), ale przebudowy te miały zwykle charakter naskórkowy i nie uwzględniały w pełni specyfiki obrządku ewangelickiego. O ile

projektowane w 1. poł. XIX w. jednoprzestrzenne budowle na rzucie prostokąta, z wieżą na osi fasady, odzwierciedlały tendencje obowiązujące w ówczesnej architekturze protestanckiej (np. kościół ewangelicko-augsburski w Kielcach Karola Mayzera, 1835-37), o tyle dominacja tego anachronicznego schematu w małopolskich realizacjach jeszcze na początku następnego stulecia oznaczała całkowite rozejście się z gł. nurtem budownictwa ewangelickiego, o którego charakterze zdecydował najpierw tzw. Eisenacher Regulativ (1861), a potem Wiesbadener Programm (1891).

Istotnym tematem architektonicznym na terenie Małopolski nadal pozostawały rezydencje wiejskie. W XIX w., w związku z sytuacją polityczną ziem polskich, uległy one swoistej mityzacji, stając się miejscem celebrowania dawnych obyczajów i programowego kolekcjonowania pamiątek przeszłości. Niektóre z siedzib wiejskich, zgodnie z zamysłem właściciela, brały nawet na siebie rolę instytucji nieistniejącego państwa polskiego, działając jako „narodowe” biblioteki, muzea, archiwa czy zakłady naukowe, szeroko udostępniające pozyskane zbiory. Gromadzenie narodowej spuścizny i jej upublicznianie determinowało przy tym program przestrzenny wspomnianych budowli, odzwierciedlający ich podwójną, tj. mieszkalno-reprezentacyjną i kulturalno-naukową, funkcję (np. pałac w Chrobrzu, zbudowany dla Aleksandra Wielopolskiego przez H. Marconiego, 1856-59). Dawne klasyfikacje typologiczne rezydencji wiejskich straciły w XIX stuleciu na jednoznaczności, np. w architekturze pałaców i dworów często stosowano rozwiązania charakterystyczne dla zamków (siedziby Sroczyńskich w Gorajowicach, Stadnickich w Nawojowej, Dąbrowskich w Michałowicach) czy willi (siedziby Dąbskich w Zaborowie, Wężyków w Minodze, Męcińskich w Łęgu Tarnowskim).

### **Zasadnicze przemiany stylistyczne**

W 1. poł. XIX stulecia w krajobrazie architektonicznym Małopolski prawie niepodzielnie rządził klasycyzm w różnych wariantach. W pn. części regionu dominowały wpływy włosko-francuskie w wydaniu akademickim i „empirowym” (zsyntetyzowane w charakterystycznej formule tzw. klasycyzmu Królestwa Polskiego), zaś w Rzeczypospolitej Krakowskiej i Galicji prym wiodła uproszczona, surowa odmiana klasycyzmu, wyrosła na gruncie francuskiej architektury rewolucyjnej, a także skromne adaptacje austriackiego biedermeieru. Rozwiązania te, na całym obszarze Małopolski, wypierane były od końca l. 40. przez klasycyzm „szkoły Schinkla” (rozpowszechniany przede wszystkim przez publikowane w Berlinie wzorniki), cieszący się dużą popularnością jeszcze w l. 60. XIX w.

Pierwsze realizacje neogotyckie, przełamujące monopol klasycyzmu, pojawiły się w Małopolsce u progu XIX w., niemal wyłącznie w jej pn.-wsch. części. Były to budynki o niewielkiej skali, jak kaplice dworskie (Pławowice, 1802) i cmentarne (Zamość, 1810-12) oraz pawilony parkowe (Oranżeria, 1798-99 i Domek Gotycki, 1801-09, wzniesione w Puławach przez Ch.P. Aignera dla księżnej Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej). Motywy gotyckie określiły także charakter zachodniej elewacji przebu-

dowywanego wówczas zamku w Łańcucie (prace Ch.P. Aignera dla księżnej Izabeli Lubomirskiej z domu Czartoryskiej, 1807), czyniąc go jedną z pierwszych polskich rezydencji, w których eksperymentowano z nową stylistyką. W l. 20. neogotyki zaczął szerzej przenikać na tereny Królestwa Polskiego, wzbudzając zainteresowanie wśród elit politycznych (przede wszystkim należących do kręgu familijno-towarzyskiego Czartoryskich). W ramach ich mecenatu, przeważnie przy udziale architektów warszawskich, powstała grupa wczesnych świątyń neogotyckich, spośród których małopolskie przykłady koncentrują się na Lubelszczyźnie (są to m.in. kościół w Wielączy W. Ritschla, 1822-24, wystawiony przez hr. Stanisława Zamoyskiego, prezesa Senatu w Królestwie Polskim, oraz cerkiew w Miączynie, 1824-26, ufundowana przez Jana Węgleńskiego, ministra skarbu), zaś w samym Lublinie wykonano, co było ewenementem na tle innych miast, zespół utrzymanych w tej stylistyce budynków użyteczności publicznej (gmach więzienia i sądów karnych, 1824-26, oraz Komisji Obwodowej i Komory Celnej, po 1826, wszystkie na zlecenie gen. Józefa Zajączka, namiestnika Królestwa). Do Rzeczypospolitej Krakowskiej „styl ostrołukowy” przenieśli: bp Jan Paweł Woronicz (kaplica w pałacu biskupim w Krakowie, ok. 1820, zrealizowana przez Szczepana Humberta) i hr. Artur Potocki (kościół w Krzeszowicach, 1823-44, wg proj. K.F. Schinkla), również powiązani z Czartoryskimi. W następnym dziesięcioleciu gł. propagatorem neogotyku w regionie, zwl. w architekturze rezydencjonalnej (w mniejszym stopniu sakralnej), stał się F.M. Lanci, który jako pierwszy przeszczepił formy stylu także na teren Galicji (przebudowy średniowiecznych zamków m.in. w Dzikowie i Zagórzanach). We wszystkich wymienionych przedsięwzięciach, przy znacznym zróżnicowaniu ich poziomu artystycznego oraz stopnia stylowego zaawansowania, gotyk – zwykle o rodowodzie angielskim – traktowany był w kategoriach dekoracyjnych, a nie konstrukcyjnych, i poddany uproszczonej, linearnej, niekiedy naiwno-fantazyjnej interpretacji. Neogotyki oparty na wzorach angielskich powracał także w okresie późniejszym (aż po l. 70.), ale w redakcji właściwej „szkole berlińskiej” (np. dzieła F. Pokutyńskiego).

Obok neogotyku alternatywą dla klasycyzmu od 2. poł. l. 30. XIX w. stawał się w Małopolsce *Rundbogenstil* (zarówno w wersji monachijskiej, jak i berlińskiej), który – łącząc eklektyzm rozwiązań formalnych z pojemnością znaczeń – znajdował szerokie zastosowanie zarówno w architekturze sakralnej (np. kościoły w Zalasowej, 1842-48; Brzegach, H. Marconi, 1845-62; Świątnikach Górnych, 1847-56; Żytnie, S. Gołębiowski, 1860-74; kaplica w Rudzie Malenieckiej, Jan Jakub Gay, 1848, czy synagoga postępową w Krakowie, I. Hercok, 1860), jak i w różnych typach budownictwa świeckiego (np. browar w Zwierzyńcu, 1834-36; teatr w Krakowie K. Kremra i Tomasza Majewskiego, 1841-44; ratusz w Radomiu H. Marconiego, 1847-48; szpital wojskowy w Tarnowie, 1855; pałac w Ryczowie, 1862-64). W l. 50. XIX stulecia, wraz z nasilaniem się w Małopolsce wpływów berlińskich, rozpowszechniły się tu także tzw. styl szwajcarski oraz, w mniejszym stopniu, tzw. styl willowy.

Zauważalna zmiana jakościowa w sposobie podejścia do historycznych pierwowzorów nastąpiła w Małopolsce już na przełomie l. 50. i 60. XIX w., ale ostateczne przejście na pozycje dojrzałego historyzmu dokonało się dopiero w l. 70. Najwcześniej tendencje te ujawniły się w środowisku krakowskim. Podjęcie przez architektów skupionych wokół K. Kremera prac restauracyjnych przy zabytkach średniowiecznych (zapoczątkowanych już w l. 40., a nasilonych w następnych dekadach, w związku z odbudową świątyń zniszczonych w czasie pożaru miasta w 1850), jak również zainicjowanie przez Towarzystwo Naukowe Krakowskie i uczonych warszawskich badań nad dziejami sztuki polskiej, zaowocowało w praktyce warsztatowej krakowskich budowniczych pogłębieniem znajomości form gotyckich i coraz bardziej dojrzałymi ich interpretacjami. Przede wszystkim zaczęli oni akcentować konstrukcyjny wymiar stylu gotyckiego, a dostrzegając jego regionalne różnicowanie, chętnie korzystali z lokalnych inspiracji, będących bezpośrednio osiągalnymi, a przez to najlepiej znanymi źródłami wzorów (np. charakterystyczny dla gotyckich świątyń Krakowa tzw. filarowo-szkarpowy system konstrukcyjny zastosowano w kościołach w Rzepienniku Biskupim A. Stacherskiego i K. Kremera, 1855-65, oraz w Żoźni Teofila Żebrowskiego, 1864-87, a nawiązania do rysunku sklepień, sposobu artykulacji ścian czy obramień portali miejscowych świątyń i zabytków świeckich widoczne są w kościołach Żebrowskiego w Ustrobniej, 1859, i Jurkowie, 1875, oraz w gmachu Collegium Novum F. Książarskiego, 1882-87). W l. 80. XIX w. J. Sas Zubrzycki po raz pierwszy użył form krakowskich jako świadomej ekspresji pierwiastka rodzimego (kościół w Szczurowej, 1887-93, w dyspozycji wnętrza nawiązujący do bazyliki Mariackiej), co stało się precedensem dla rozwijanej przez niego od poł. l. 90. koncepcji „stylu nadwiślańskiego” jako stylu narodowego (najpełniej wyrażonej w formach kościoła św. Józefa w Podgórzu, 1903-09, gdzie wykorzystano nie tylko system filarowo-szkarpowy, ale i motywy „mariackich” hełmów wież). W tym samym czasie na terenie Królestwa Polskiego rangę stylu narodowego zyskał tzw. styl wiślano-bałtycki, wyrosły z przekonania o wspólnych cechach gotyku pomorskiego, wielkopolskiego, mazowieckiego i małopolskiego, których synteza miała ujawnić prawdziwie „polskiego ducha” i stać się podstawą odrodzenia rodzimej architektury. Za wzorcową realizację „stylu wiślano-bałtyckiego” uznano warszawską świątynię św. Floriana (1886-94), a charakterystyczne dla niego formy (rozwijane przez kolejne lata w twórczości najbardziej wpływowych budowniczych kościelnych Królestwa Polskiego, tj. J.P. Dziekońskiego oraz K. Wojciechowskiego, i rekomendowane przez reprezentantów polskiego kleru, w tym m.in. ks. Antoniego Brykczyńskiego, autora poczytnych podręczników sztuki sakralnej) zdominowały architekturę kultową zaboru rosyjskiego aż do I wojny światowej.

Obok neogotyku w małopolskim budownictwie sakralnym dojrzałego historyzmu pojawiał się też neoromanizm. Pierwsze przykłady jego zastosowania pochodzą z k. l. 60. XIX w., jednak mocniej zaznaczył on swoją obecność dopiero w l. 80. (w Galicji propagowany gł. przez twór-

ców lwowskich z kręgu J. Zachariewicza, np. kościoły w Zarzeczu czy Przemienienia Pańskiego w Sanoku). Natomiast do kostiumu nowożytnego w architekturze kościelnej odwoływano się niechętnie (neorenesans odrzucono z uwagi na przypisywane mu pogańskie treści, neobarok z powodu „falszywej religijności” i nieakceptowalnej na gruncie ówczesnej estetyki nieklasycznej formy). Nieliczne jego wcielenia znaleźć możemy niemal wyłącznie na terenie Królestwa Polskiego (np. świątynia św. Wojciecha w Kielcach Franciszka Ksawerego Kowalskiego, 1885-89).

Za to w architekturze świeckiej dojrzałego historyzmu neorenesans (o proveniencji włoskiej) wiódł zdecydowany prym. Zaszczepiony w Królestwie Polskim przez H. Marconiego, został w l. 70. i 80. szeroko rozpowszechniony przez jego uczniów i naśladowców (m.in. Ludwika Szamotę, F.K. Kowalskiego, Jana Heuricha st.), a także przez absolwentów petersburskich uczelni architektonicznych (w ich programie nauczania zajmował bowiem uprzywilejowaną pozycję). Z kolei w Galicji popularność włoskiego neorenesansu, zwł. w budownictwie publicznym, była ściśle związana z liberalizmem monarchii austro-habsburskiej „doby Ringu”: postrzegany jako klamra, spinająca tradycję całej kultury europejskiej, stanowił on artystyczną ekspresję tendencji uniwersalistycznych, akcentowanych w polityce wielonarodowego państwa, sprzyjając wyciszaniu wątków nacjonalistycznych. W galicyjskim neorenesansie znajdowały przy tym odbicie zarówno wzory architektury wiedeńskiej, jak i berlińskiej.

Przemiany w architekturze neostylowej Małopolski były sprzężone z rozwojem doktryn konserwatorskich w regionie. Tak jak archeologicznemu historyzmowi towarzyszył konserwatorski puryzm (ujawniony, choć nie w pełnym wymiarze, przy restauracji kościoła Mariackiego, 1889-91), tak późny historyzm powiązany był z koncepcją restauracji historycznej (zamanifestowanej w czasie prac przy katedrze na Wawelu, 1895-1901), postulującej zachowanie kolejnych nawarstwień stylowych odnawianego zabytku i akceptującej obecność sztuki aktualnej w restaurowanych gmachach. Charakterystyczne dla praktyki architektonicznej późnego historyzmu odejście od dogmatycznego traktowania dawnych wzorów poprzez swobodną interpretację i łączenie ze sobą różnych stylów, a także predylekcja do malowniczej, asymetrycznej kompozycji fasad oraz bogactwa i plastyczności detalu, zaznaczyły się w architekturze Małopolski na przełomie l. 80. i 90. XIX w., najwcześniej w budownictwie Galicji. Tutaj jednym z przejawów tego twórczego eklektyzmu stał się tzw. styl przejściowy (romańsko-gotycki), który na pocz. XX w. nadał charakterystyczne piętno architekturze sakralnej regionu (np. liczne kościoły T. Tałowskiego, J. Sas Zubrzyckiego czy spółki T. Stryjeńskiego i F. Mączyńskiego). Z kolei restauracje krakowskich zabytków epoki odrodzenia (przede wszystkim Sukiennic, 1875-79, i zamku na Wawelu, 1905-14), poparte poświęconymi im studiami i publikacjami (m.in. S. Odrzywołskiego, *Renesans w Polsce*, 1899; S. Szyllera, *O attykach polskich*, 1909; J. Sas Zubrzyckiego, *Styl Zygmuntowski* [...], 1914), zaowocowały zwrotem ku motywom renesansu rodzimego, często przemieszanym z formami

renesansu włoskiego (np. kościół św. św. Mikołaja i Małgorzaty w Jedlni S. Szyllera, 1898-1901; dom własny W. Ekielskiego w Krakowie, 1899; Poczta Kasa Oszczędności w Rzeszowie Jana Perosia, 1906-08; kamienica Murdzieńskich przy ul. Szpitalnej w Krakowie T. Hoffmanna, 1910). Obok nich, zwł. w twórczości architektów wykształconych w Berlinie (np. Karola Zaremby), zdarzały się w tym czasie nawiązania do renesansu północnego. Szerokiej akceptacji doczekał się też barok, którego „rehabilitacja” postępowała wraz z rozwojem poświęconych mu badań naukowych, prowadzonych gł. w Austrii i Prusach. Efektowne rozwiązania neobarokowe chętnie wykorzystywano w architekturze publicznej i rezydencjonalnej (np. Teatr Miejski w Krakowie J. Zawiejskiego, 1888-93; ratusz w Nowym Sączu J. Perosia i Karola Knausa, 1895-97; pałac Goetzów-Okocimskich w Brzesku Fellnera & Helmera, 1898; Kasa Przemysłowców w Lublinie Gustawa Landaua, 1899-1900), a pod koniec 1. dekady XX w. także w budownictwie kultowym (np. kościoły w Bałtowie K. Wojciechowskiego, 1904-08; w Mystkowie Edgara Kovátsa, 1905-10, czy w Luszowicach Aleksandra Suwady, 1912-13). Ok. 1910 spektrum modnych wariantów stylistycznych dopełnił tzw. nowy klasycyzm (w małopolskiej części Królestwa Polskiego – w wersji inspirowanej architekturą rosyjską, w Galicji – bliski wzorom wiedeńskim i berlińskim).

Niezależnie od stosowanego kostiumu część budowniczych, pod wpływem twórczości Hendrika Petrusa Berlagego, podejmowało w pierwszych l. XX w. próbę modernizowania historyzmu, co wyrażało się geometrycznym, syntetycznym kształtowaniem bryły i uproszczonym, oszczędnie aplikowanym detalem (np. kościół i klasztor karmelitów bosych przy ul. Rakowickiej w Krakowie T. Stryjeńskiego i F. Mączyńskiego, 1906-10; Szkoła Przemysłowa w Krakowie S. Odrzywolskiego, 1907-14; świątynia w Jastrzębiu Jarosława Wojciechowskiego, 1909-28).

Secesja była na terenie Małopolski krótkim epizodem, rozwijającym się równolegle do późnego historyzmu. Pierwsze jej zwiastuny pojawiły się w Krakowie (Pałac Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych F. Mączyńskiego, 1898-1901), ale pod Wawelem nie zyskała szerszej reprezentacji. W Galicji najliczniejsze i najciekawsze realizacje secesyjne powstały w Przemyślu (gł. za sprawą artystów lwowskich), a w małopolskiej części Królestwa Polskiego – w Lublinie (m.in. kamienice autorstwa Eliasza Sidorskiego, Henryka Paprockiego, Bronisława Kochanowskiego; szpital dziecięcy Hipolita Luchta). Przeciwwagą dla kosmopolitycznej secesji (w całej Małopolsce pozostającej pod wpływem wiedeńskich dzieł Ottona Wagnera i jego uczniów) stała się ok. 1900 nowa fala poszukiwań „stylu narodowego”, zwracająca się tym razem nie ku formacjom historycznym, lecz ku sztuce ludowej. Tendencja ta wyraziła się m.in. w koncepcji tzw. stylu zakopiańskiego, wykreowanego przez S. Witkiewicza w oparciu o motywy czerpane z góralskiej chaty oraz z wyrobów rzemiosła podhalańskiego (np. Witkiewiczowskie wille „Koliba”, 1892, i „Pod Jedłami”, 1897, w Zakopanem). Zafascynowany sztuką Podhala i przekonany

ny, że przetrwały w niej prapolskie, uchronione przed obcymi wpływami pierwiastki, Witkiewicz dążył do odrodzenia na bazie stylu zakopiańskiego architektury narodowej we wszystkich zaborach, zyskując nawet krótkotrwałe sukcesy w popularyzacji tej idei (np. zaprojektowany przez niego dwór w Łańcuchowie na Lubelszczyźnie, 1901-04). W mniej dogmatycznej formie recepcja motywów zakopiańskich, silnie przestylizowanych i połączonych z ornamentami „tyrolskimi”, dokonała się w ramach, konkurencyjnego wobec stylu zakopiańskiego, tzw. sposobu zakopańskiego, opracowanego przez E. Kovátsa (m.in. nagrodzony srebrnym medalem na Wystawie Światowej w Paryżu projekt wystroju wnętrza galicyjskiego, 1900) i rozpowszechnianego przezeń wśród uczniów Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Dalszym krokiem na drodze twórczej reinterpretacji tradycji ludowej, podjętym pod k. 1. dekady XX w., stał się tzw. styl swojski, będący próbą wypracowania nowej, współgrającej z krajobrazem kulturowym polskiej wsi, formuły stylowej dla budownictwa kultowego. Wykryształowała się ona w toku kolejno organizowanych konkursów architektonicznych, m.in. na świątynie przy cukrowni „Zagłoba” koło Puław (1906) i w Limanowej (1909), łącząc rozwiązania zaczerpnięte z rodzimej architektury drewnianej z silnie przetworzonymi motywami, zapożyczonymi z małych średniowiecznych i barokowych kościółków, typowych dla polskiej prowincji.

Jeśli chodzi o sztuki plastyczne, to zarówno w okresie klasycyzmu, jak zwł. romantyzmu ustępowały one znaczeniem polskiej literaturze. W dobie romantyzmu w malarstwie z jednej strony zaznaczyły się wpływy nazareńczyków (np. twórczość W.K. Stattlera), z drugiej – oddziaływanie artystów francuskich z kręgu Théodore’a Géricault (np. *oeuvre* Piotra Michałowskiego). Rzeźba długo trwała w klasycznych kanonach, przełamywanych dopiero pod k. l. 50. XIX w. (przede wszystkim za sprawą Władysława Oleszczyńskiego, ucznia Davida d’Angers). Druga poł. stulecia przyniosła niezwykle rozkwit malarstwa polskiego, przy czym zdominowane ono zostało przez tendencje akademickie. Szczególną popularnością cieszyła się tematyka historyczna, której niejednokrotnie towarzyszyła pogłębiona refleksja nad istotą i sensem ojczystych dziejów (J. Matejko, W. Gerson). Realizm rozwijał się od l. 70. XIX w. gł. w środowisku warszawskim (S. Witkiewicz, Józef Chelmoński, Józef Brandt, bracia Maksymilian i Aleksander Gierymscy). Tam też na początku l. 90. (wraz z powracającymi z Paryża Józefem Pankiewiczem i Władysławem Podkowińskim) po raz pierwszy uchwytne stały się inspiracje impresjonizmem. Rangę stolicy „nowoczesnej sztuki” (tzw. sztuki Młodej Polski) zyskał jednak ok. 1900 Kraków. Wśród bogactwa nurtów młodopolskiego malarstwa najwyraźniej zarysowały się: symboliczny (S. Wyspiański, J. Malczewski), ekspresyjno-dekadenski (W. Weiss, Witold Wojtkiewicz), dekoracyjno-ludowy (J. Mehoffer, W. Tetmajer, J. Bukowski). Okres ten przyniósł także zmiany w polskiej rzeźbie, w której akademizm (reprezentowany m.in. przez Piusa Welońskiego, Walerego Gadomskiego, Teodora Rygiera, Antoniego Madeyskiego) był stopniowo wypierany przez nowy



język (K. Laszczka, Waclaw Szymanowski), kształtowany pod wpływem wzorów czerpanych z twórczości Auguste'a Rodina.

Zniszczenie lub translokacja po II wojnie światowej wyposażenia i zbiorów większości rezydencji w Małopolsce doprowadziły do zaburzenia proporcji w stanie zachowania sakralnych oraz świeckich zabytków malarstwa, rzeźby i rzemiosła artystycznego. Niestety szczątki dawnych zespołów pałacowych i dworskich, zabezpieczone w ich pierwotnych lokalizacjach lub zdeponowane w muzeach, nie dają pełnego wyobrażenia o tych świeckich artefaktach. Dużo wyraźniej rysują się przemiany zachodzące w ówczesnej sztuce religijnej regionu.

Na plastyce sakralnej Małopolski analizowanego okresu czytelne piętno odcisnęła estetyka idealistyczna. W malarstwie wyraziło się to dominacją, aż do k. XIX w., stylistyki nazareńskiej, cenionej za szlachetność linii, harmonię kształtów, prostotę kompozycji i spokojny, niezakłócony nadmierną ekspresją ruch. Dzięki tym wartościom formalnym nazareńska konwencja postrzegana była jako nośnik treści duchowych i odcieleśnionego, „wiekuistego” piękna, znajdując gorących orędowników zarówno w kręgach kościelnych, jak i w szeregach „znawców” sztuki (np. członków krakowskiego Towarzystwa Św. Łukasza, 1879-88, założonego w celu podniesienia poziomu rodzimej plastyki religijnej, niewytrzymującej artystycznej konkurencji m.in. ze strony chętnie kupowanych w Galicji dzieł wiedeńskich nazareńczyków, jak Leopold Kupelwieser, Johann Gebhard Flatz czy Eduard von Steinle). Wobec szerokiej akceptacji „nazareńskiego” idealizmu (z czasem coraz bardziej anachronicznego w zestawieniu z ówczesnymi nurtami sztuki świeckiej), znalezienie zrozumienia dla nowych środków wyrazu było bardzo trudne, co doskonale ilustrują zmagania S. Wyspiańskiego, towarzyszące jego pracom w kościele krakowskich franciszkanów (np. historia witrażu z bł. Salomeą, 1897-99, 1902-04). Przewartościowanie postaw i ostateczne zwycięstwo tendencji nowoczesnych (wyrażających się odejściem od rozwiązań tradycyjnych na rzecz oryginalności ujęcia, dążeniem do lapidarności i metaforycznego skrót, zintensyfikowaniem siły przekazu i odrzuceniem idealizacji) dokonało się w dużej mierze dzięki kolejnym wystawom sztuki kościelnej organizowanym u progu XX w. (w Warszawie w 1904, we Lwowie w 1909, a przede wszystkim w Krakowie w 1911). Przy czym w rzeźbie kultowej omawianego czasu przywiązanie do sprawdzonych artystycznie prawideł było jeszcze trwalsze niż w malarstwie (np. stacje drogi krzyżowej na Jasnej Górze, P. Weloński, 1898-1912). Presja idealizującej konwencji (znajdującej w przypadku tej dyscypliny silniejsze oparcie w akademickiej teorii) oraz konieczność konkurowania z masową, opartą na tradycyjnych, obiegowych wzorach produkcją dewocyjną zagranicznych warsztatów, skutecznie powstrzymywały bowiem wysiłki zmierzające do odnowy języka rzeźbiarskiego. Dlatego w praktyce warsztatowej małopolskich artystów (m.in. Józefa Brzostowskiego, Kazimierza Wakulskiego, Zygmunta Langmana) w znikomym stopniu odzwierciedliły się doświadczenia zdobyte w trakcie prac konserwatorskich przy średniowiecznych zabytkach,

które – choć podziwiane i analizowane w tekstach teoretycznych (przede wszystkim Ołtarz Mariacki Wita Stwosza) – znacząco wykraczały poza kanony estetyczne epoki, z uwagi na nadmierną ekspresję i realizm. Ostatecznie nowa formuła rzeźby religijnej zawitała do Małopolski po 1900 za sprawą uczniów K. Laszczki: Jana Szczepkowskiego (*Chrystus leżący pod krzyżem* na zewnętrznej ścianie prezbiterium krakowskiego kościoła św. Krzyża, 1900), Włodzimierza Koniecznego (*Madonna Immaculata* wyróżniona I nagrodą na wspomnianej Wystawie Współczesnej Sztuki Kościelnej, 1911) i X. Dunikowskiego (*Adoracja Chrystusa* w portalu krakowskiego kościoła jezuitów, 1910-13).

Jeśli chodzi o małopolskie retabula ołtarzowe, w 1. poł. XIX w. najczęściej były one nadal utrzymane w formach barokowych, choć niekiedy uproszczonych i „wyciszonych” (np. nastawy z kościoła Wniebowzięcia NMP w Milówce), albo też łączyły barokową strukturę z klasycyzującą ornamentyką (np. ołtarze Kajetana Damasiewicza w katedrze w Tarnowie i w kościele św. Jana w Dobczycach). Pierwsze ołtarze neogotyckie zachowane na omawianym terenie pochodzą z l. 50. i 60. XIX stulecia (m.in. A. Stacherskiego w Ciężkowicach, T. Zebrawskiego w kościele dominikanów w Krakowie, Edwarda Stehlika w Słaboszowie i u krakowskich franciszkanów oraz anonimowe – w Ślemieniu, Bruśniku czy kościele NMP w Częstochowie). One również bazują na nowożytnym schemacie kompozycyjnym (zwykle z wielkim obrazem w części centralnej), tyle że przetransponowanym na formy swobodnie nawiązujące do gotyku, zdradzające – podobnie jak ówczesna architektura monumentalna – jego powierzchowną, czysto dekoracyjną recepcję. Ten typ retabulum utrzymał popularność przez cały w. XIX, przy czym wraz z rozwojem historyzmu zyskiwał na przestrzenności: miejsce obrazów częściej zajmowały rzeźby, a stosowane detale i ornamenty interpretowane były w sposób wierny średniowiecznym pierwowzorom, których szukano przede wszystkim w dojrzałej fazie gotyku. Od 3. tercji XIX w. struktura neogotyckich ołtarzy uległa rozbudowaniu i spiętrzeniu, co zaowocowało monumentalnymi, kilkukondygnacyjnymi nastawami, niekiedy wypełniającymi całe prezbiteria (np. ołtarz gł. w krakowskim kościele dominikanów, wg proj. o. Mariana Pavoniego, 1876-84). Dopiero w ostatnich dziesięcioleciach XIX w. jako wzór zaczęto wykorzystywać typ późnośredniowiecznego ołtarza szafiastego, w ślad za czym poszło także sięganie po późnogotycki detal (np. zespół ołtarzy bocznych dla kościoła w Szczawnicy, zaprojektowanych przez W. Łuszczkiewicza, k. XIX w.). Obok tego w 1. dekadzie XX w. zarysowała się tendencja do nieskrępowanej, silnie zindywidualizowanej interpretacji zarówno formy, jak i ornamentyki gotyckiej nastawy, które fantazyjnie łączono z motywami zaczerpniętymi z innych stylów (np. retabula w krakowskim kościele redemptorystów, wg pomysłu J. Sas Zubrzyckiego, 1908-09). Poza neogotyckimi, najliczniej reprezentowane w Małopolsce są ołtarze neoromańskie (rozpowszechnione gł. w Galicji). Najwcześniejsze, z l. 70. XIX w., naśladowały autentyczne zabytki wczesnośredniowieczne, przyjmując formę mensy na kolumnach z niską

nastawą, w którą wbudowane było tabernakulum z podwyższeniem do ekspozycji Najświętszego Sakramentu (np. ołtarze w kościele szarytek w Krakowie, warsztat Josefa Leimera, 1871-74). Od l. 90. XIX w. modne stały się okazałe neoromańskie retabula, w których rozwiązania kompozycyjne znane z ołtarzy nowożytnych spotykały się z bujnym, romaniującym detalem (np. ołtarz gł. w świątyni w Wieprzu, A. Lenik, pocz. XX w.; zespół nastaw w kościele w Wierchosławicach, Z. Właszek, XIX/XX; ołtarz w kaplicy MB Ostrobramskiej w krakowskim kościele karmelitów bosych, wytwórnia F. Stuflessera, 1912). Marginalne znaczenie, w porównaniu z ołtarzami neośredniowiecznymi, zyskały retabula w dojrzałych formach neonowożytnych, które na szerszą skalę zawitały do małopolskich świątyń dopiero na przełomie l. 80. i 90. XIX w. (np. neorenesansowe nastawy w kościele w Krynicy-Zdroju, Karola Mally'ego, 1898, i w kaplicy św. Benedykta przy katedrze tarnowskiej, T. Błotnicki, ok. 1900; neomanierystyczne ołtarze boczne u krakowskich sercanek, Wit Wisz, 1900; neorokokowe ołtarze u św. św. Piotra i Pawła w Trzebinii, 1863, i w kościele w Zalasowej, ok. 1900; wreszcie retabula neobarokowe – popularne zwł. pod k. 1. dekady XX w. – m.in. ołtarze gł. w kościołach św. św. Andrzeja i Barbary w Częstochowie, 1882, oraz św. Wojciecha w Kielcach, ok. 1889, czy całe zespoły, jak w Krośnie u kapucynów, Stanisław Janik, 1879-99; w Tarnowie u bernardynów, ok. 1890; w Brzeszczach, Kazimierz Chodziński, 1892; w Luszowicach, pocz. XX w., w Tuszowie Narodowym, 1905-06). Ok. 1900 w budownictwie ołtarzowym zaznaczyły swoją obecność także styl zakopiański i sposób zakopański (np. nastawy zaprojektowane przez S. Witkiewicza i E. Kovátsa w kościele św. Rodziny w Zakopanem, 1895-1900) oraz – zupełnie incydentalnie – secesja (np. ołtarz J. Szczepkowskiego w Białce Tatrzańskiej, 1912, czy retabulum wg pomysłu F. Mączyńskiego w Suchej Beskidzkiej, 1914-15).

Malowidła ściennie pojawiały się w budowlach kultowych Małopolski już od l. 20. XIX stulecia, ale te wczesne realizacje się nie zachowały (np. iluzjonistyczne polichromie imitujące gotyckie podziały architektoniczne i detale: w kaplicy pałacu biskupiego w Krakowie, Michał Stachowicz, ok. 1820; w kaplicy Mierzejewskich w Neplach, 1829; w katedrze w Tarnowie, Zygmunt Grüner, 1853-54). Faktyczne odrodzenie małopolskiego monumentalnego malarstwa sakralnego nastąpiło w Krakowie w l. 70. XIX w., przynosząc równoległy rozwój dwóch jego odmian. Pierwsza (tzw. romantyczna), już wtedy nieco zapóźniona (w Europie Zachodniej popularna od l. 20. do końca 60. XIX w.) odznaczała się dominacją scen figuralnych, rozmieszczanych na ścianach i sklepieniach, które były uzupełniane motywami ornamentalnymi, wprowadzanymi w partiach konstrukcyjnych (np. wystrój malarski kościoła szarytek, atelier braci Ignaza, Franza i Karla Schönbrunnerów, 1874-75). Druga, bazująca na archeologicznym stosunku do tradycji i świadomych próbach nawiązania do polichromii gotyckich, miała charakter strukturalno-tektoniczny. Cechowała się prymatem dekoracji ornamentalnej nad figuralną i akcentowaniem elementów konstrukcyjnych, przy płaszczyznowym traktowaniu ścian,

dywanowo pokrytych motywami geometrycznymi, roślinnymi i heraldycznymi, odwołującymi się do wzorów średniowiecznych (malowidła Franciszka Matzkego w prezbiterium świątyni dominikanów i w kaplicy św. Doroty przy kościele augustianów, ok. 1877). Ów strukturalno-tektoniczny typ malarstwa ściennego zyskał kanoniczną postać w Matejkowskiej dekoracji bazyliki Mariackiej (1890-91), której sukces artystyczny pociągnął za sobą ogromny wzrost zainteresowania polichromią wnętrz kościelnych i szereg naśladownictw (np. wykonane przez uczniów Matejki malowidła w kościołach w Szczurowej, Piotr Niziński, ok. 1893, i w Żołyń, T. Popiel, 1910). Matejkowski wzorzec został wkrótce zmodyfikowany przez S. Wyspiańskiego, który w miejsce ornamentu naśladowującego historyczne prototypy wprowadził swobodnie stylizowaną rodzimą roślinność i twórczo przetworzone motywy ludowe (polichromia wschodniej części kościoła franciszkanów, 1895-97). Tę nową estetykę rozwinęli artyści młodopolscy związani z krakowskim Towarzystwem „Polska Sztuka Stosowana” (m.in. J. Bukowski, W. Tetmajer, J. Mehoffer, Karol Frycz, Józef Czajkowski, Edward Trojanowski, Henryk Uziębło, Edward Dąbrowa), przy czym w obrębie wypracowanej przez nich, ludowo-secesyjnej formuły sakralnych malowideł ściennych więcej miejsca zajęły sceny figuralne, w których treści religijne często łączono z patriotycznymi (np. wizerunki polskich świętych oraz symbole narodowe w kościołach: Wniebowzięcia NMP w Sosnowcu, W. Tetmajer, 1904-06, czy w Rzepienniku Biskupim, Jan Bulas, 1911-12).

*Urszula Bęczkowska*