

Originalveröffentlichung in : Bałus, Wojciech ; Popp, Dietmar (Hrsgg.):
Małopolska, Warszawa 2016, S. 38-52 (Zabytki sztuki w Polsce)
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023),
DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008363>

Od początku XVI do końca XVIII wieku

Ośrodki artystyczne

Ok. 1500 Kraków był gł. siedzibą dworu Jagiellonów i centrum gospodarczym państwa polsko-litewskiego. Taka sytuacja miasta wpłynęła na dominującą pozycję jego środowiska artystycznego. Przez pierwsze trzy ćw. w. XVI krakowscy mistrzowie realizowali najważniejsze zlecenia we

Lwowie, Warszawie, Poznaniu i Wilnie oraz podporządkowali sobie całkowicie rynek artystyczny w Małopolsce i na przyległych do niej ziemiach ruskich (ziemie przemyska, sanocka i chełmska województwa ruskiego, województwo bełskie). Korzystna koniunktura sprawiała, że do Krakowa przyjeżdżali liczni muratorzy, malarze i rzeźbiarze, którzy wchodzili w miejscowy system cechowy lub szukali zatrudnienia na dworze królewskim. Artyści ci przynosili i rozpowszechniali nowe „mody artystyczne”, określające dość jednorodny charakter sztuki Małopolski i ziem ruskich na początku epoki nowożytnej.

Taki stan rzeczy zaczął się jednak zmieniać po poł. w. XVI w związku z ograniczeniem politycznego znaczenia Krakowa. Po śmierci Zygmunta I (1548) kolejni królowie rzadko rezydowali w tym mieście, preferując coraz bardziej Warszawę, która – jako miejsce odbywania sejmów – stawała się gł. ośrodkiem władzy. Na pocz. w. XVII Warszawa osiągnęła status centrum artystycznego państwa polsko-litewskiego i ogarnęła szczególnie mocno swymi wpływami pn. obszary Małopolski, położone znacznie bliżej owego miasta niż Krakowa. Po zniszczeniu Krakowa w czasie potopu szwedzkiego (1655-57) zakres intensywnego oddziaływania tamtejszego środowiska artystycznego skurczył się do obszaru województwa krakowskiego i pd. części województwa sandomierskiego.

W 1569 zawarto w Lublinie państwową unię polsko-litewską, w której wyniku miasto to znalazło się w samym centrum Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Doprowadziło to do gwałtownego rozwoju gospodarczego Lublina, który zaowocował utworzeniem w tym mieście prężnego cechu budowlanego. Po 1600 muratorzy skupieni w owej korporacji zmonopolizowali rynek budowlany nie tylko w mieście, ale także na sąsiadujących z nim obszarach (województwo lubelskie, bełskie, ziemia chełmska), bogacących się wówczas bardzo szybko na produkcji zboża, eksportowanego do Niderlandów. Przez cały w. XVII nie wytworzyło się jednak w Lublinie znaczące środowisko malarskie ani rzeźbiarskie, toteż obrazy, ołtarze i nagrobki musiano sprowadzać najpierw z Krakowa, a po poł. stulecia – przede wszystkim z Warszawy. Dopiero po zakończeniu wojny północnej (1721) zaczęli się osiedlać w Lublinie wybitni malarze-freskanci, a w dobrach magnackich w pobliżu tego miasta prężną działalność rozwinęły warsztaty snycerskie.

Koniec w. XVI był także okresem gwałtownego rozwoju Lwowa, który osiągnął pozycję silnego ośrodka intensywnej wymiany handlowej pomiędzy Europą zaalpejską i Bliskim Wschodem. W mieście zaczęli wówczas działać liczni artyści, przybywający po wielkim szlaku handlowym, zw. *Hoche Strasse*. Ok. 1600 Lwów stał się potężnym ośrodkiem artystycznym, którego wpływy dominowały zdecydowanie na terenie ziemi sanockiej i przemyskiej, a w ziemi chełmskiej i w województwie bełskim ścierały się z inspiracjami dochodzącymi z Lublina. W okresie szczególnie intensywnego rozwoju ośrodka lwowskiego, ok. poł. w. XVIII, wywodzący się stąd artyści pozyskiwali intratne zlecenia nawet na obszarze Małopolski.

Patronat artystyczny

Obraz geografii artystycznej Małopolski i Rusi w epoce nowożytnej komplikowała dodatkowo postępująca atomizacja i zróżnicowanie patronatu artystycznego. Nawet w okresie rezydowania dworu królewskiego w Krakowie władcy podejmowali stosunkowo nieliczne fundacje poza wzgórzem wawelskim, łożąc gł. na podmiejskie rezydencje (Łobzów, Niepołomice), sanktuaria (krakowska Skalka, Jasna Góra, Święty Krzyż) i – w mniejszym stopniu – na zamki w stolicach województw i ziem (Lublin, Sandomierz, Przemyśl). W mniejszych miastach i dobrach królewskich fundacje podejmowali starostowie, którzy często nie uzgadniali swoich przedsięwzięć z królewską „polityką artystyczną”.

Po definitywnym przeniesieniu się dworu do Warszawy królewski patronat artystyczny w Małopolsce zamarł niemal zupełnie, czego najbardziej wyrazem było postępujące zaniedbanie zamku wawelskiego. Funkcję gł. animatorów życia artystycznego przejęli wówczas biskupi krakowscy, którzy dzięki znakomitemu uposażeniu mogli podejmować ważne fundacje artystyczne w swojej katedrze, a także w ośrodkach swoich dóbr (Kielce, Bodzentyn, Siewierz). Owych hierarchów naśladowały zamożne kapituły kolegiackie, działające w diecezji krakowskiej, ale aktywność fundacyjna tych gremiów ograniczała się do gruntownych modernizacji kolegiat (Sandomierz, Wiślica, Wojnicz) i budowy lub modernizacji domów kanoniczych. Stosunkowo skromnie przedstawiały się fundacje artystyczne biskupów łacińskich na Rusi. Przedsięwzięcia ordynariuszy przemyskich miały z reguły ograniczoną skalę, a słabo uposażeni biskupi chełmscy nie byli nawet w stanie zadbać o właściwy stan swojej katedry. Jedynym klasztorem, zdolnym podejmować samodzielnie ważne przedsięwzięcia artystyczne, była paulińska Jasna Góra; inne konwenty musiały liczyć na możliwych dobroczyńców. Niektóre zakony przystawały przy tym bez oporów na rozwiązania artystyczne wybrane przez owych fundatorów, inne wymagały jednak zachowania form świątyń i klasztorów, określonych przez swoje reguły i konstytucje (karmelici bosy, franciszkanie-reformaci) lub przez ścisłą obserwację ślubu ubóstwa (kapucyni).

Niewielką rolę w dziejach patronatu artystycznego w Małopolsce i na Rusi odegrało mieszczaństwo. W XVI w. i na pocz. następnego stulecia magistraty dokonały wprawdzie kilku efektownych rozbudów ratuszy (Tarnów, Sandomierz, krakowski Kazimierz), ale kontrybucje i zniszczenia w czasie potopu szwedzkiego (1655–60) doprowadziły do głębokiego upadku ekonomicznego miast, których dość często nie było odtąd stać nawet na remonty fortyfikacji i budowli municypalnych.

Zdecydowaną większość przedsięwzięć artystycznych w Małopolsce i na Rusi podejmowali więc magnaci, którzy dzięki długotrwałej koniunkturze w handlu zbożem dysponowali znacznymi środkami na fundacje architektoniczne, określające ich szczególnie wysoką pozycję społeczną i polityczną. Łožyli więc znaczne środki nie tylko na wznoszenie rezydencji i kompleksową zabudowę swoich latyfundiów, ale także fundowali okazałe świątynie zakonne w miastach królewskich. Działania magnatów

próbowała naśladować średniozamożną szlachtę, podejmując fundacje skromniejsze od magnackich, ale zaznaczające się mocno w prowincjonalnym pejzażu artystycznym.

Artyści: pochodzenie, formacja, formy działalności

U schyłku w. XV kluczową rolę w organizacji życia artystycznego Małopolski odgrywały krakowskie cechy, skupiające przede wszystkim budowniczych, malarzy i rzeźbiarzy pochodzących z krajów Rzeszy lub wykształconych na tym obszarze. Władcy z dynastii Jagiellonów i Wazów ulegali jednak coraz silniej fascynacji dziełami artystów włoskich, których sprowadzali do Rzeczypospolitej, nadając im status swoich serwitów, niezależnych od prawa cechowego i niepodlegających sądom miejskim. Korzystając z takiego przywileju, Włosi (pochodzący początkowo gł. z Florencji, a później z pn. Włoch i pogranicza włosko-szwajcarskiego) podejmowali prace dla magnatów, a z czasem tworzyli wielkie firmy, rozsadzające tradycyjny rynek artystyczny, oparty na systemie cechowym. Po poł. XVI w. małopolskie środowisko artystyczne zostało całkowicie zdominowane przez Włochów i gust włoski. W XVIII stuleciu gł. promotorami tego kierunku byli kolejni biskupi krakowscy, wykształceni z reguły w Wiecznym Mieście. Dzięki wsparciu tych hierarchów i naśladowujących ich możnowładców znaczące kariery artystyczne robili w Małopolsce niemal wyłącznie Włosi, Polacy wykształceni w Italii (zwł. w rzymskiej Accademia di San Luca) oraz twórcy z Moraw, wiernie naśladowujący włoskie rozwiązania artystyczne.

W wyraźnie odmienny sposób kształtowało się życie artystyczne ziem ruskich, podporządkowane ośrodkowi lwowskiemu. Przez cały w. XVII funkcjonował we Lwowie prężny system cechowy, któremu musieli się podporządkować wszyscy artyści przyjeżdżający z krajów Rzeszy, Niderlandów i pn. Włoch. Władze miejskie próbowały zatrzeć odrębności narodowe przybyszów, nakazując im tzw. przemiankę, czyli przyjmowanie polskich nazwisk. W takich warunkach dochodziło nie tylko do unifikacji środowiska, ale także do przemieszania w nim różnorodnych wzorów artystycznych. Kryzys lwowskiego systemu cechowego, który rozpoczął się w pierwszych l. XVIII stulecia, umożliwił rozwinięcie działalności na ziemiach ruskich przez artystów pozostających na służbie możnowładców. Początkowo w gronie tym przeważali Włosi, ale od k. l. 30. zastąpili ich artyści pochodzący z monarchii habsburskiej. Ci ostatni tworzyli prężne firmy, nastawione na otwartą konfrontację z systemem cechowym, do których wciągali Polaków i Rusinów, zapewniając im rzetelną formację artystyczną. Dzięki temu po 1760 na ziemiach ruskich dominowały wielkie warsztaty artystyczne, prowadzone przez Polaków, stosujących silnie zunifikowane, a zarazem charakterystyczne rozwiązania.

Najmożliwiej magnaci nie korzystali z reguły z usług artystów działających w gł. ośrodkach Rzeczypospolitej, ale tworzyli własne zespoły twórców, którym zlecali prace w swoich dobrach, położonych w różnych prowincjach państwa. Latyfundia Czartoryskich, Lubomirskich, Potockich, Sanguszków,

Sieniawskich, Tarłów i Zamojskich były zatem często swoistymi enklawami artystycznymi, niewykazującymi wyraźnych związków artystycznych z sąsiadującymi z nimi terenami Małopolski i Rusi. Czasem zdarzało się jednak, że możnowładcze dwory artystyczne potrafiły zdominować środowiska wielkich miast. W 2. ćw. w. XVII większość zleceń artystycznych w Lublinie i okolicach przypadało mistrzom zatrudnionym przez Czartoryskich w Puławach, a nowy charakter sztuce lwowskiej nadali tuż przed połową tego stulecia architekci i rzeźbiarze związani z dworem Potockich.

Ważną rolę w kształtowaniu krajobrazu architektonicznego Małopolski i zach. ziem ruskich odgrywały również klasztory i kościoły, wznoszone i wyposażane przez artystów-zakonników, stosujących jednakowe rozwiązania na obszarze całych prowincji zakonnych, obejmujących z reguły obszar całego Królestwa Polskiego. Z ziemiami omawianymi w niniejszym tomie pokrywał się z grubsza wyłącznie teren prowincji franciszkanów-reformatów, w której konsekwentnie stosowano niemal identyczne plany świątyń i formy umieszczanych w nich ołtarzy.

Inspiracje artystyczne

Znacznym wpływem na rozwiązania artystyczne stosowane w Małopolsce i na Rusi miały wzory graficzne, wytwarzane w gł. centrach europejskich. Z dzieł włoskich szczególnie popularnością cieszyły się bogato ilustrowane traktaty architektoniczne Sebastiana Serlia i Andrei Pozza, z niderlandzkich – wzornik porządków i detali architektonicznych Hansa Vredemana de Vriesa, a z francuskich – projekty „małej architektury” Jeana Le Pautre’a. Od l. 40. w. XVIII powszechnie naśladowano wymyślne formy struktur ołtarzowych, propagowane przez rytowników z Augsburga. Bardzo wielu malarzy i rzeźbiarzy szukało inspiracji w miedziorytach wytwarzanych w Antwerpii pod k. XVI i w 1. poł. następnego stulecia. Recepcja wszystkich tych wzorów była jednak powierzchowna i naginana do przyzwyczajień poszczególnych artystów i środowisk. Tommaso Dolabella oraz jego polscy uczniowie i naśladowcy łączyli niderlandzkie schematy kompozycyjne z wenecką kolorystyką. Liczni snycerze interpretowali zaś formy lepautre’owskich i pozzowskich ołtarzy zgodnie z konwencjami swojego rzemiosła, ukształtowanymi gł. w krajach Rzeszy. Powszechnie wykorzystywanie podobnych wzorów graficznych nie wpływało więc na unifikację rozwiązań artystycznych w Małopolsce i na Rusi, ale wręcz wzmacniało ich różnorodność.

Złożony charakter dziedzictwa artystycznego Małopolski i ziem ruskich wzmagają ponadto liczne importy artystyczne, dokonywane na te obszary w epoce nowożytnej. Z pracowni Vischerów w Norymberdze sprowadzano płyty nagrobne i inne spiżowe odlewy (zachowane przede wszystkim w katedrze, kościele Mariackim i kościele dominikanów w Krakowie). W owym mieście, a także w Augsburgu, zamawiano również znakomite wyroby złotnicze (srebrny ołtarz w kaplicy Zygmuntofskiej, srebrne figury do ołtarza Matki Boskiej Częstochowskiej na Jasnej Górze). Z Włoch i z Niderlandów sprowadzano wiele obrazów, często z pracowni

cenionych malarzy (dzieła Domenica Tintoretta w kościele parafialnym w Tarnogrodzie, Giovanniego Battisty Pittoniego w kościele Mariackim w Krakowie, Jana Breughela w klasztorze norbertanek w Imbramowicach, Herculesa Seghersa w Leżajsku). Do pałacu w Puławach zakupiono w Paryżu kompletną drewnianą okładzinę ścian, wykonaną według projektu Juste-Aurèle'a Meissoniera. Większość tych importów nie doczekała się niestety ewidentnych naśladownictw, ale wpływała z pewnością na wrażliwość miejscowych zleceniodawców i artystów.

Brak silnych instytucji kształcących artystów oraz atomizacja życia artystycznego w Małopolsce i na Rusi sprawiała, że architekci, malarze i rzeźbiarze nie musieli zbyt mocno konkurować ze sobą, doskonalić nieustannie swoich umiejętności ani dostosowywać się do aktualnych mód. Liczni artyści cechowi woleli szukać zleceń na prowincji i mniej wymagających inwestorów, niż podejmować trud radykalnej modernizacji rozwiązań stosowanych w swoich warsztatach. Większość zagranicznych przybyszów powtarzała zaś przez dziesiątki lat wzory wyuczone w swojej ojczyźnie, ignorując w znacznym stopniu „nowinki” przywożone przez młodszych kolegów. Nie sposób zatem sklasyfikować nowożytnych dzieł sztuki w Małopolsce i na Rusi w konwencji „stylów idących gęsiego”, ale trzeba dostrzec różnorodność konwencji stylistycznych występujących na tych obszarach w tym samym czasie. Za czynnik jednoczący w pewnym stopniu te konwencje należy zaś uznać próby ich dostosowania do miejscowego „nieba i zwyczaju”, przejawiającego się przede wszystkim w sposobie kształtowania miast, świątyń i rezydencji możnowładczych oraz dekorowaniu tych budowli rzeźbami i obrazami.

Typowe rozwiązania artystyczne

Sieć miast w Małopolsce i na zach. ziem ruskich ukształtowała się w zasadzie w okresie średniowiecza i tylko w nieznacznym stopniu była uzupełniana przez lokacje w epoce nowożytnej. W tym czasie zakładano przede wszystkim miasta sprzężone z rezydencjami szlacheckimi. Gł. funkcją tych osad było przede wszystkim głoszenie chwały możnowładców, co manifestowało się w nazwach ośrodków, urabianych od nazwisk rodów (Tarnogród, Sieniawa, Zamość) lub imion ich członków (Anopol, Janów, Józefów). Miasta te stanowiły z reguły ośrodki handlowo-usługowe dla rolniczych latyfundiów, co ograniczało ich rozwój i wpływało na układ przestrzenny i charakter zabudowy. Wokół bardzo rozległych rynków wznosiły się w nich tylko nieliczne murowane budowle: kościoły parafialne i zakonne, a z czasem także cerkwie. W pewnym oddaleniu od centrum znajdowały się ponadto okazałe synagogi. Domy mieszczan był najczęściej drewniane, odróżnione od chłopskich chałup podcieniem we frontowej ścianie szczytowej. Niski status samorządu miejskiego uwidaczniały też ratusze, zwykle bardzo niewielkie, a nieraz budowane z drewna.

Jedynym nowo założonym miastem prywatnym, które zostało ukształtowane z wielkim rozmachem i wypełnione okazałą zabudową, był Zamość, lokowany w 1580 jako „stolica” Ordynacji Zamojskiej, a także

potężna forteca i ośrodek handlowy przy ważnym trakcie z Lwowa do Warszawy. Miastu temu nadano idealny plan, wpisując trzy rynki, spięte regularną siecią ulic, w pięcioboczny zarys bastionowych fortyfikacji. Przy rynku gł. wzniesiono według stypizowanego planu piętrowe kamienice z podcieniami; pozostałe domy starano się także budować z trwałych materiałów. Szczególnie okazałe rozmiary i efektowne formy architektoniczne nadano świątyniom (kolegiata, kościół franciszkanów, cerkiew bazylianów) i innym budynkom użyteczności publicznej (ratusz, akademia) oraz bramom, których dekoracja wyrażała pomnikową funkcję miasta.

Rosnąca populacja dużych miast o średniowiecznej metryce powodowała zwiększanie wysokości domów i zagęszczanie zabudowy działek o domy tylnie i oficyny. Na parcele w centrum Krakowa wciskano od pocz. XVI w. pałace możnowładców świeckich i duchownych oraz coraz liczniejsze świątynie zakonne. Utworzenie w Lublinie Trybunału Koronnego (1578) sprawiło, że magnaci zaczęli wznosić tam liczne dwory i pałace, a także wspierać budowę klasztorów i świątyń zakonnych. Ponieważ w obrębie ciasnych średniowiecznych murów brakowało miejsca na tak liczne inwestycje, monumentalna zabudowa rozprzestrzeniła się na rozległe przedmieścia, a niektóre przedmiejskie trakty zaczęły się przeobrażać w reprezentacyjne ulice.

Bardziej monumentalnego charakteru nabrała także zabudowa kilku mniejszych średniowiecznych miast (Jarosław, Kazimierz Dolny, Krosno, Przemyśl, Sandomierz, Tarnów), pełniących funkcję ważnych ośrodków handlowych. Rozbudowywano fary, wznoszono nowe świątynie zakonne, a najbogatsi mieszkańcy wystawiali po kilka wielkomięjskich kamienic. W XVIII stuleciu pośrodku rynków zaczęto wznosić zespoły murowanych kramów wokół prostokątnych dziedzińców (Włodawa). Dynamika rozwoju zabudowy miejskiej była jednak o wiele skromniejsza niż na zach. Europy, a po zniszczeniach „potopu” w bardzo wielu ośrodkach uległa zupełnemu załamaniu.

W świątyniach parafialnych i kolegiatach wznoszonych na terenie Małopolski i ziem ruskich stosowano najczęściej schematy o średniowiecznej genezie: budowli jednonawowej z wyodrębnionym prezbiterium lub beztranseptowej bazyliki z częścią kapłańską, stanowiącą przedłużenie nawy głównej. W dekoracji bryły ważną rolę odgrywały wysokie szczyty. Okazalsze fasady ujmowano parami wież lub wznoszono przy nich pojedyncze wieże. Takim kościołom nowożytny charakter nadawała przede wszystkim artykulacja porządkowa, stosowana najpierw we wnętrzach, a z czasem także na elewacjach. Dużą popularnością cieszyła się też konstrukcja ściennofilarowa.

Nowe „kontrreformacyjne” układy przestrzenne kościołów były propagowane przede wszystkim przez zgromadzenia zakonne utworzone w XVI w. W jezuickim kościele św. św. Piotra i Pawła w Krakowie powtórzono dość wiernie układ przestrzenny i kompozycję fasady rzymskiego Il Gesù. W innych świątyniach Towarzystwa Jezusowego próbowano czasem redukować ten wzorzec (kościół Bożego Ciała w Jarosławiu), ale

sięgano także po skromniejsze rozwiązania, zapożyczane – tak jak bazylika emporowa – z architektury monarchii habsburskiej (kościół Matki Boskiej Bolesnej w Jarosławiu, Przemyśl). W najokazalszych świątyniach karmelitów bosych stosowano plan krzyżowy, a nawy ujmowano ciągami kaplic, rozdzielonych charakterystycznymi masywnymi filarami (Kraków, Nowy Wiśnicz, Przemyśl). W świątyniach franciszkanów-reformatów (Kazimierz Dolny, Kraków, Wieliczka, Przemyśl, Sandomierz, Zakliczyn) i kapucynów (Kraków, Lubartów, Lublin, Sędziszów Małopolski) starano się manifestować wierność ślubowi ubóstwa, stosując proste plany i ołtarze oraz ambony wykonane z niepolichromowanego drewna.

Wymyślne układy przestrzenne były przejmowane z Włoch tylko sporadycznie i najczęściej przy dużym opóźnieniu. Nawę na planie owalnym zastosowano po raz pierwszy krótko przed poł. w. XVII w kolegiacie w Klimontowie, ale dopiero w następnym stuleciu zaczęto otaczać ją „wieńcem” rozmieszczonych promieniście kaplic (kościół pijarów w Chełmie, farny w Lubartowie, karmelitów trzewiczkowych w Lublinie, paulinów we Włodawie). W architekturze sakralnej Krakowa próbowano czasem kopiować dzieła dojrzałego baroku rzymskiego (kościół misjonarzy pw. Nawrócenia św. Pawła naśladujący świątynię Tre Re Magi w Collegio di Propaganda Fide). Sporadycznie stosowano także wymyślne plany, wyrażające wezwanie świątyni (kościół Świętej Trójcy w Stróży na rzucie trójkąta). Bardzo rzadko jednak nadawano ścianom zarys krzywoliniowy, najczęściej „wyginając” tylko łagodnie powierzchnie fasad.

Zarówno przy nowo wznoszonych kościołach, jak i przy świątyniach średniowiecznych budowano liczne kaplice kopułowe, które pełniły przede wszystkim funkcje mauzoleów rodowych, ale służyły także specyficznym formom kultu religijnego (kaplice brackie, miejsca eksponowania cudownych obrazów). Prototypem takiego rozwiązania było bardzo efektowne mauzoleum Jagiellonów – kaplica Zygmuntońska, wzniesiona na pocz. XVI w. przy katedrze krakowskiej.

Zaprowadzenie w Małopolsce i na Rusi potrydenckiej reformy liturgicznej doprowadziło do gruntownej zmiany w wystroju i wyposażeniu kościołów. W ich wnętrzach wznoszono okazałe architektoniczne nastawy ołtarzowe o coraz bardziej wymyślnych formach. Najczęściej wykonywano je ze złoconego drewna, ale w najokazalszych retabulach stosowano także czarny marmur z kamieniołomu w Dębniku i inne szlachetne rodzaje kamienia oraz barwiony stiuk. Bardzo efektowne formy miały także ambony, stalle i prospekty organowe, a często także konfesjonały i chrzcielnice. We wnętrzach umieszczano liczne nagrobki i tablice epitafijne, nadając im coraz bardziej rozbudowane i różnorodne formy architektoniczne. Ważną rolę w wystroju wnętrz sakralnych odgrywały od pocz. w. XVII sztukaterie, a od schyłku tego stulecia – iluzjonistyczne malowidła ścienne.

Kościół na wsiach i w małych miasteczkach były budowane z drewna z zachowaniem średniowiecznych układów przestrzennych. Od pocz. w. XVII na frontach owych świątyń zaczęto wznosić wieże o konstrukcji szkieletowej, a od połowy tego stulecia – korpusy i prezbiteria nakrywać

osobnymi dachami. Podejmowano także próby naśladowania w konstrukcjach ciesielskich rozwiązań charakterystycznych dla architektury murowanej. Wnętrza nakrywano pseudosklepieniami, korpusy dzielono słupami na nawy, a otwory drzwiowe ujmowano drewnianymi portalami (Chłaniów, Górecko Kościelne, Krzeszów, Mnichów, Ulanów, Tomaszów Lubelski). Przy użyciu konstrukcji ciesielskiej budowano nawet centralne świątynie z imitacjami kopuł (kaplica św. Małgorzaty w Krakowie, Borowica). Do swoistej „klasycyzacji” architektury drewnianej wykorzystywano też iluzjonistyczne malowidła, sugerując za ich pomocą podziały porządkowe i efektowne obramienia otworów (Szalowa, Probołowice, podkrakowska Mogiła).

Najokazalszą formą rezydencji możnowładczej był na początku epoki nowożytnej zamek, w którego obronnych formach widziano znak rycerskich przymiotów właściciela. Kluczowe znaczenie dla zmodernizowania kształtu tego typu siedziby miała przebudowa królewskiego Wawelu, którego dziedziniec otoczono arkadowymi krużgankami. Takie rozwiązanie powtarzano w licznych zamkach możnowładczych (Ogrodzieniec, Pieskowa Skała, Żywiec), ograniczając ich walory obronne na rzecz większej dekoracyjności poprzez zastępowanie baszt smukłymi wieżami, a krenelaży – atykami (Baranów Sandomierski, Krasiczyn). Takie zamki ochraniało często umocnieniami bastionowymi, postrzeganymi powszechnie jako dodatkowe, bardziej nowoczesne znaki rycerskości (Nowy Wiśnicz, Łańcut). Na przełomie XVI i XVII w. wewnątrz umocnień bastionowych zaczęto również budować stosunkowo proste jednoskrzydłowe pałace (Czemierniki, Książ Wielki, Zamość), przenosząc do Małopolski i na Ruś włoski schemat *palazzo in fortezza*. W bryłach wielu pałaców wznoszonych w XVII w. próbowano jednak stosować rozwiązania upodobiające je do zamków, takie jak wieże na osi elewacji i na narożach albo masywne alkierze (Kielce, Podzamcze Piekoszowskie, Puławy).

Schemat w pełni otwartego pałacu usytuowanego pomiędzy dziedzińcem i ogrodem upowszechnił się w Małopolsce i na Rusi na pocz. w. XVIII (Kozłówka). W szczególnie okazałych siedzibach obszerne dziedzińce były ujmowane oficynami, a w parkach wnoszono pawilony i umieszczano liczne posągi (Radzyń Podlaski). Dość rozpowszechnione było jednak także upodobanie do niewielkich kubicznych brył o powściągliwej dekoracji, ujawniające się zwł. w kształtowaniu pałaców o funkcjach rekreacyjnych, „dobudowanych” do siedzib reprezentacyjnych (Rzeszów) lub wznoszonych „u wód” (Nałęczów). W tego typu budowlach pojawiały się czasem nietypowe rozwiązania, np. układ *mulino a vento* (Grabki Duże).

Zdecydowanej większości szlachty nie było stać na budowę zamków lub pałaców, toteż wznosiła ona skromniejsze siedziby, którym w XVI w. nadawano najczęściej formę „domów pańskich”, czyli jedno- lub dwupiętrowych kamienic z salami w amfiladzie (Branice, Pabianice, Wieruszycy, Wojciechów). W następnym stuleciu zaczęto preferować dwory – parterowe siedziby o wielotraktowym układzie pomieszczeń, wznoszone często z drewna. Nadawano im stosunkowo okazałe formy, rozbudowując aż po

schylek w. XVIII ich bryłę o alkierze lub nakrywając je wysokimi dachami o wymyślnej konstrukcji (Laskowa, Raciechowice).

Tendencje stylistyczne

W epoce nowożytnej sztuka Małopolski była kształtowana przez wiele ośrodków, a sztuka ziem ruskich odróżniała się od niej coraz bardziej, pod wpływem inspiracji dochodzących z Lwowa. Na niektórych obszarach wpływy z kilku ośrodków mieszały się ze sobą na różne sposoby; zdarzało się również, że na jednym miejscu poszczególne dyscypliny artystyczne podlegały wpływom z odmiennych ośrodków. Nie sposób zatem wskazać rozwiązań formalnych, charakterystycznych dla całego omawianego w niniejszym tomie obszaru, ani opracować jednolitej chronologii dzieł artystycznych, adekwatnej do sytuacji na owym terenie. Można tylko scharakteryzować najważniejsze zjawiska i tendencje artystyczne, które ujawniły się tam od XVI do XVIII stulecia i zaowocowały powstaniem ważnych dzieł, a także doczekały się sekwencji naśladownictw i interpretacji.

Powszechnie przyjmuje się, że przełom pomiędzy epoką średniowieczną i nowożytną nastąpił w dziejach Królestwa Polskiego ok. 1500. Wydaje się jednak, że trudno wykreślać tak ostrą granicę w na polu sztuki. Tuż przed tą datą krakowskie warsztaty muratorów i snycerzy wypracowały efektowne późnogotyckie rozwiązania, które przez całe XVI stulecie cieszyły się także uznaniem wielu humanistów i czołowych możnowładców, akceptujących je w pełni w architekturze sakralnej (kolegiaty w Tarnowie i w Bieczu, kościół kanoników laterańskich w Kraśniku, Łazany) i wyposażeniu kościołów. Schematy późnośredniowieczne powtarzano też przy budowie zdecydowanej większości zamków. Przez długi czas inspiracje nowej włoskiej sztuki ujawniały się wyłącznie w prestiżowych fundacjach dworu królewskiego i ściśle z nim związanych możnowładców, a dopiero po poł. stulecia doczekały się szerszej akceptacji w innych środowiskach. Nawet sami Jagiellonowie korzystali w dalszym ciągu z usług muratorów i kamieniarzy kontynuujących dawne rozwiązania albo też modernizujących je w powierzchowny sposób, znamieny dla południowych krajów Rzeszy (portale mistrza Benedykta w zamku wawelskim). Podobny charakter stylistyczny miały dzieła niemieckich mistrzów malarskich i snycerskich (Antoni z Wrocławia, Hans Dürer, Hans Süß z Kulmbachu, Sebastian Tauerbach), zdobiące wnętrza wawelskie, a także ofiarowane przez władców i osoby związane z ich dworem do najważniejszych krakowskich świątyń (ołtarze św. Jana Chrzciciela i św. Katarzyny w kościele Mariackim).

Nowe wzorce, kształtujące sztukę Małopolski w XVI w., pochodziły przede wszystkim z Włoch. Mistrz Franciszek i Bartolomeo Berrecci, architekci i rzeźbiarze nadzorujący przebudowę Wawelu, przenieśli z Florencji do Krakowa rozwiązania dojrzałego renesansu, które w „czysty” sposób ujawniły się w znakomitej kaplicy Zygmuntowskiej i (po nieznacznym dostosowaniu do lokalnych warunków) w krużgankach dziedzińca zamku wawelskiego. Berrecci i jego współpracownicy rozpowszechnili w Małopolsce florenckie schematy obudów nagrobków: arkadowej niszy,

ukształtowanej na podobieństwo przejazdu łuku triumfalnego (nagrobek Zygmunta I w kaplicy Zygmuntońskiej) i edikuli, ujmującej prostokątną niszę (nagrobek Piotra Tomickiego w katedrze krakowskiej). Wizerunki zmarłych, umieszczane w takiej architekturze, były układane w harmonijnej pozie sansonowskiej, upowszechnionej ok. 1500 w rzeźbie nagrobkowej w Rzymie. Ok. poł. w. XVI w małopolskiej sztuce sepulkralnej pojawiły się motywy północnowłoskie (boczne pola z personifikacjami, zwieńczenia w formie trójkątnych przyczółków) za sprawą Giovanniego Marii Moski, którego pochodzenie określał toponim Padovano (nagrobki: Barbary Tarnowskiej oraz Jana i Jana Krzysztofa Tarnowskich w kolegiacie w Tarnowie). Pod k. w. XVI owa gałąź sztuki została zdominowana przez warsztat kolejnego florentczyka, Santiogo Gucciego, który rozluźnił klasyczną tektonikę nagrobkowych obudów, wprowadził fantazyjną manierystyczną ornamentykę z motywem „pierzastego” akantu i zróżnicował sposób wyobrażania zmarłych (figury stojące, siedzące i klęczące), naznaczając ich wizerunki charakterystycznym napięciem (nagrobek Stefana Batorego w katedrze krakowskiej, nagrobek Spytka Jordana w kościele augustianów w Krakowie, nagrobek Branickich w Niepołomicach). Ów architekt i rzeźbiarz okazał się także niezwykle rzutkim przedsiębiorcą: przy kamieniołomie w Pińczowie utworzył firmę wytwarzającą hurtowo nagrobki i detale architektoniczne, które rozsyłano po województwie sandomierskim i lubelskim, rozpowszechniając w ten sposób italianizujący gust na obszarach znacznie dotąd „zapóźnionych” w jego recepcji.

Zygmunt III ze szwedzkiej dynastii Wazów po wyborze na tron polski zaangażował na swoje usługi grupę wybitnych architektów i kamieniarzy (Matteo Castelli, Ambrogio Meazzi, Giovanni Petrini, Giovanni Trevano), pochodzących z pogranicza Lombardii i Związku Szwajcarskiego, ale znakomicie obeznanych ze sztuką rzymską ok. 1600. Artyści ci stosowali jej charakterystyczne rozwiązania w prestiżowych budowlach krakowskich, fundowanych przez króla i miejscowych biskupów (przebudowa zamku wawelskiego, kościół św. św. Piotra i Pawła, baldachim nad ołtarzem św. Stanisława w katedrze). Synteza aktualnych wpływów rzymskich i lombardzkich pojawiła się w budowlach wznoszonych w dobrach magnackich (Koniecpol, Łańcut, Nowy Wiśnicz) m.in. przez północnowłoskich budowniczych, przybywających okazjonalnie z krajów habsburskich (Andrea Spezza, Matteo Trapola). W wystroju wnętrz sakralnych i pałacowych bardzo ważną rolę odgrywały sztukaterie *alla maniera italiana*, tworzone m.in. przez warsztat Giovanniego Battisty Falconiego (kaplica Oświęcimów przy kościele franciszkanów w Krośnie, kaplica Tyszkiewiczów w kościele dominikanów w Lublinie, prezbiterium kościoła pijarów w Rzeszowie, gabinet w zamku w Baranowie Sandomierskim). Zasadniczy wpływ na kształt malarstwa małopolskiego miał weneccjanin Tommaso Dolabella, sprowadzony przez Zygmunta III do dekoracji komnat wawelskich. Warsztat tego artysty wyspecjalizował się także w zdobieniu wnętrz kościelnych olbrzymimi obrazami, ukazującymi wielofigurowe sceny, utrzymane w charakterystycznym weneckim kolorycie (kościół do-

minikanów w Krakowie). Dolabellowskie wzory podjęło wielu artystów cechowych i pracownie klasztorne, wśród których szczególnie aktywna była tzw. malarnia jasnogórska w Częstochowie. W rzeźbie nagrobkowej powtarzano gł. schematy utrwalone w poprzednim stuleciu, zaś dzieła snycerskie, a zwł. monumentalne ołtarze, miały nieodmiennie formy charakterystyczne dla sztuki północnoeuropejskiej.

Zasadnicze przeobrażenia w tych dziedzinach sztuki dokonały się za sprawą artystów włoskich, którzy przybyli do Polski za czasów panowania kolejnych władców z dynastii Wazów: Władysława IV i Jana Kazimierza. Rzymianin Giovanni Battista Gisleni upowszechnił wykwińtne klasycyzujące formy w kamiennych i drewnianych strukturach ołtarzy i nagrobków, a Giovanni Francesco Rossi przeniósł do polskiej rzeźby nagrobkowej aktualne rozwiązania Alessandra Algardiego (nagrobek Piotra Gembickiego w katedrze krakowskiej). Ze środowiska warszawskiego docierały do Małopolski zarówno schematy architektoniczne o charakterze włoskim (pałac z ryzalitem na osi i wieżowymi alkierzami na narożach), jak i obrazy malarzy pozostających pod wpływem sztuki niderlandzkiej (Peter Danckerts de Rij, Bartłomiej Strobel). Flamandzkim inspiracjom uległ także krakowski malarz-zakonnik Franciszek Lekszycki, który przyozdobił swoimi obrazami liczne kościoły bernardynów (Kraków, Kalwaria Zebrzydowska, Przeworsk, Leżajsk).

W architekturze sakralnej małopolskiej prowincji przez całą 1. poł. w. XVII bardzo popularne były tradycyjne rozwiązania o charakterze późnośredniowiecznym (Kraków-Bieżanów, Rudawa, Siepraw). Pojawiły się one nawet w okazałych świątyniach aglomeracji krakowskiej (kościół norbertanek i Najświętszego Salwatora na Zwierzyńcu). Lubelscy muratorzy, pochodzący z pogranicza włosko-szwajcarskiego (Jakub Balin, Jan Cangerle, Piotr Durie, Rudolf Negroni), podjęli próbę ich syntezy z motywami o charakterze klasycyzującym. Podniebia kolebkowych sklepień kościołów zdobili skomplikowaną siecią listew, stanowiących wyraźną reminiscencję żeber sklepiennych, ale zarazem dekorowanych klasycznym kinationem i astragalem. Wysokie schodkowe szczyty tych budowli okładali motywami nowożytnymi, czerpanymi zarówno z wzorników włoskich, jak i niderlandzkich (kościół bernardynów w Lublinie, fara w Kazimierzu Dolnym). Takie rozwiązania przejęli szybko muratorzy działający w Zamościu (Jan Wolff), którzy rozpowszechnili je na ziemię chełmską (kościół w Turobinie i Uchaniach) i przemyską województwa ruskiego.

W dorobku artystycznym obu tych ziem w stosunkowo niewielkim stopniu zaznaczyły się wpływy niderlandzkie, które wkrótce po 1600 nadały specyficzny charakter sztuce Lwowa. Takie inspiracje ujawniły się przede wszystkim w efektownym ołtarzu gł. kościoła bernardynów w Rzeszowie, ozdobionym licznymi rzeźbami i płaskorzeźbami z alabastru, ukazującymi sceny Męki Pańskiej, wykonane na podstawie antwerpskich rycin, oraz w kilku zgrabnych niderlandyzujących nagrobkach (Ostrogskich w katedrze w Tarnowie) i ołtarzykach, sprowadzonych zapewne na zachodnie ziemie województwa ruskiego ze Lwowa. W lokalnych adaptacjach wzorce

niderlandzkie ulegały zaś silnemu uproszczeniu (elewacje kamienic przy rynkach w Przemyślu i Zamościu).

Wyrazistą cezurę w dziejach sztuki w Małopolsce i w zachodniej części Rusi stanowił potop (1655-60), który doprowadził nie tylko do zniszczenia licznych dzieł sztuki, ale i do potężnej dezintegracji środowiska artystycznego. Odbudowa Krakowa była początkowo prowadzona przez niezbyt sprawne warsztaty (kościół bernardynów i franciszkanów-reformatów), które nie potrafiły często sprostać randze zleceń i ich efektywnym programom ideowym (pustelnia bł. Salomei w Grodzisku koło Skały). Pod k. w. XVII projekty uniwersyteckiego kościoła św. Anny i jego wystroju musiano zamówić u artystów działających w Warszawie: holenderskiego architekta Tylmana van Gameren i wykształconego w Rzymie malarza Jerzego Siemiginowskiego. Wykonanie sztukaterii powierzono sprowadzonemu z Ołomuńca Baldassarowi Fontanie, wspomaganemu przez freskantów Carla i Innocenza Montich. Malowidła ścienne ukończył Karol Dankwart, który specjalnie w tym celu przybył z Nysy. Zebranie na jednej budowie tylu wybitnych twórców zaowocowało nie tylko powstaniem efektywnej świątyni w formach dojrzałego baroku z wnętrzem ukształtowanym w duchu berniniowskiego *composto degli arti*, ale także zasadniczymi przemianami w sztuce Krakowa i jego okolic. Fontana otrzymał liczne zlecenia na wystrój sztukatorski budowli sakralnych i świeckich zarówno w tym mieście (kościół św. Andrzeja, kamienica Pod Gruszką), jak i na terenie Małopolski (kościół klarysek w Starym Sączu). Miejscowi artyści zaangażowani do budowy kościoła św. Anny zaczęli naśladować jego układ przestrzenny w innych świątyniach (Młodzawy, Mstów), a także adaptować efektywne rzeźbiarskie rozwiązania Fontany w sycerce (Antoni Frączkiewicz).

Do dalszego upowszechnienia rozwiązań w duchu dojrzałego baroku rzymskiego w środowisku krakowskim przyczynili się Polacy wykształceni w Accademia di San Luca. Architekt Kacper Bażanka stosował we wznoszonych przez siebie świątyniach (kościół norbertanek w Imbramowicach, kościół misjonarzy na Stradomiu w Krakowie) i w kompleksowych wystrojach wnętrz (kościół św. św. Piotra i Pawła w Krakowie) efektywną syntezę motywów czerpanych z dzieł Berniniego, Borrominiego i Pozza. Malarze: Tadeusz Kuntze i Szymon Czechowicz wykonali liczne obrazy o formach zapożyczonych dzieł Carla Maratty. Rzymskie wzory były przenoszone do środowiska krakowskiego także przez rodowitych Włochów (malarz Guglielmo oraz architekci Francesco Torriani i Francesco Placidi), a także freskantów morawskich (Franciszek Eckstein) i wykształconych na Morawach (Andrzej Radwański, Maciej Rejchan). Z Moraw i Królestwa Czeskiego docierały do Krakowa także formy rzeźbiarskie, oparte na interpretacji rzymskich wzorów w duchu klasycyzującym, propagowanym przez Akademię w Wiedniu (Jan Jerzy Lehner, Wojciech Rojowski, Joseph Ublaker).

Synteza rozwiązań dojrzałego baroku, charakterystycznych dla środowiska rzymskiego i krajów habsburskich, kształtowała także od l. 30. XVIII w. charakter sztuki Lublina i województwa lubelskiego. Paolo An-

tonio Fontana i Joseph Horsch wprowadzali w swoich świątyniach efektowne wieloplanowe kompozycje fasad z ukośnie ustawionymi wieżami (kościół pijarów w Chełmie) oraz krzywoliniowe wygięcia ścian i empor (Baranów nad Wieprzem, Puchaczów), a bracia Hoffmanowie przenieśli na Lubelszczyznę formy bernizującej rzeźby wiedeńskiej ok. 1700. Malarze pochodzący z Moraw (Josef Meyer) i ich polscy naśladowcy (Antoni Dembicki, Gabriel Sławiński) ozdobili liczne wnętrza sakralne iluzjonistycznymi malowidłami, przetwarzającymi w bardzo dowolny sposób wzory pozzowskie. Ok. poł. XVIII stulecia w drewnianych ołtarzach wznoszonych na terenie Lubelszczyzny pojawiły formy ornamentalne francuskiego rokoka i manieryczna stylizacja figur o bardzo smukłych proporcjach i „tanecznych” pozach (Sebastian Zeisel). Powstanie olbrzymiego pałacu w Radzynie Podlaskim (Jakub Fontana) upowszechniło na pograniczu Lubelszczyzny i Podlasia pompacyjne formy, zapożyczone z francuskiej architektury pałacowej.

Pod k. w. XVII i na pocz. następnego stulecia najciekawsze rozwiązania w architekturze pn. regionów Małopolski pojawiały się za sprawą artystów warszawskich: najpierw – reprezentującego tendencje silnie klasycyzujące Tylmana van Gamera (pałac w Puławach, pałac Lubomirskich w Lublinie), potem – Antonia Guida Longhiego, stosującego z upodobaniem dynamiczne, krzywoliniowe borrominiowskie formy (przebudowa kościoła i klasztoru na Karczówce w Kielcach, wsch. fasada kościoła cystersów w Jędrzejowie), a jeszcze później – Jakuba Fontany, powracającego do „spokojnych” rozwiązań klasycznych (kościół w Sernikach i w Józefowie nad Wieprzem).

Sztuka „lwowskiego rokoka”, operująca formami zapożyczonymi z „radykalnego baroku” pd. krajów Rzeszy, ok. poł. w. XVIII promieniowała nie tylko na ziemię ruskie, ale także na wsch. część województwa sandomierskiego. Silnie poruszone rzeźby o charakterystycznych ostro łamanych szatach wykonywali dla tych obszarów wybitni lwowscy rzeźbiarze: Antoni Osiński (kościół bernardynów w Leżajsku), Piotr Polejowski (kościół franciszkanów w Przemyślu), Maciej Polejowski (kościół franciszkanów w Kalwarii Paławskiej, katedra w Sandomierzu, kościół bernardynów w Opatowie, kaplica Oleśnickich na Świętym Krzyżu), Jan Obrocki (kościół farny w Dukli) oraz ich lokalni naśladowcy (Karol Burzyński, Michał Wurtzer). Na zach. Rusi i we wsch. Małopolsce działał również malarz Stanisław Stroński i jego lwowscy naśladowcy, wykonujący efektowne iluzjonistyczne malowidła ścienne (kościół franciszkanów i benedyktynek w Przemyślu, kościół bernardynów w Leżajsku) i obrazy ołtarzowe (kościół bernardynów w Lublinie). W mniejszym stopniu przenoszono na te tereny osiągnięcia architektury lwowskiej. Bernard Meretyń zaprojektował prawdopodobnie kościół w Tarnogrodzie, a dekoracyjny styl tego architekta ujawnił się w także dziełach Ferdynanda Gisgesa (kościół w Goraju).

Tendencje wczesnoklasycystyczne, docierające do Rzeczypospolitej w ostatnich dekadach jej niepodległego istnienia, zaznaczyły się w sztuce

Małopolski i zach. części ziem ruskich stosunkowo słabo. Najwybitniejsze dzieła pozostawili na tym obszarze artyści powiązani z ośrodkiem warszawskim. Królewski architekt Domenico Merlini wznosił tam zarówno monumentalne gmachy z funduszy państwowych (Trybunał Koronny i Brama Grodzka w Lublinie), jak i prywatne pałace, nawiązujące przede wszystkim do wzorów palladiańskich (Dęblin, Niezdów). Szymon Bogumił Zug i Chrystian Piotr Aigner pod wpływem architektury francuskiej nadawali swoim pałacom formy bardziej surowe i monumentalne (Kock, pałac Marynki w Puławach). Reforma krakowskiego uniwersytetu, przeprowadzona w duchu oświecenia, zaowocowała także budową nowych gmachów uczelni o zdecydowanie klasycyzujących, ale zarazem bardzo schematycznych formach (Collegium Kołłątaja, obserwatorium astronomiczne). Taki styl propagowali w krakowskiej architekturze sakralnej i rezydencjonalnej architekci i profesorowie uniwersytetu: Feliks Radwański st. i Sebastian Sierakowski (aranżacja prezbiterium kościoła norbertanek na Zwierzyńcu). Silnie klasycyzujące rozwiązania malarskie, wypracowane w rzymskiej Accademia di San Luca, stosował absolwent tej uczelni Franciszek Smuglewicz, prowadzący w Warszawie prywatną szkołę malarską i chętnie przyjmujący zlecenia na duże zespoły obrazów do małopolskich świątyń zakonnych (Miechów, Święty Krzyż).

Piotr Krasny