

Sztuka w Polsce od renesansu do rokoka

Jan K. Ostrowski

W 1492, roku odkrycia Ameryki, zmarł po 56-letnich rządach Kazimierz II Jagiellończyk, król Polski i wielki książę litewski. Jego śmierć oznaczała koniec epoki. Dwa krótkie panowania jego synów – Jana Olbrachta (1459-1501) i Aleksandra (1461-1506) – stanowiły okres przejściowy. Konstytucja z 1505 roku zamknęła proces przekształcania monarchii średniowiecznej w państwo o nowym, specyficznym ustroju, zwanym *respublica mixta*. Kiedy w następnym roku na tron wstąpił Zygmunt (1467-1548), kolejny syn Kazimierza II, z czasem znany jako Zygmunt I Stary, Polska była już rodzajem republiki rządzonej przez szlachtę, z królem, którego pozycja, przy zachowaniu monarszego splendoru, była w rzeczywistości porównywalna do funkcji dożywotniego prezydenta. Ustrój ten zawierał niebezpieczne, wręcz samobójcze elementy, ale miał przetrwać do końca XVIII wieku, a rządy Zygmunta I Starego i jego syna Zygmunta II Augusta (1520-1572) są uważane za okres szczytowej pomyślności w dziejach kraju, a także za złoty okres kultury polskiej. Pomimo narastającego z czasem kryzysu, również w wiekach XVII i XVIII na ogromnym obszarze Rzeczypospolitej, obejmującym Polskę, Litwę oraz dzisiejszą Białoruś i znaczną część Ukrainy, nadal tworzone cenne wartości kulturowe i artystyczne. Długi okres, trwający od XVI do XVIII wieku, umownie określany jako epoka staropolska, w tradycyjnej terminologii stosowanej w periodyzacji historii sztuki europejskiej odpowiada fazom renesansu, manieryzmu, baroku i rokoka.

Zarysowanej wyżej ewolucji ustroju kraju, która nastąpiła na przełomie XV i XVI wieku towarzyszyły równie szybkie zmiany w sztuce. W 1489 roku Wit Stwos (Veit Stoss, 1447/48-1533) ukończył ogromny rzeźbiony ołtarz w krakowskim kościele Mariackim, który stanowił najwyższe osiągnięcie sztuki późnośredniowiecznej w Polsce. Sztuka ta, znajdująca oparcie w prosperujących miastach, rządzących się autonomicznymi prawami, rozwijającymi rzemiosło i prowadzącymi handel na skalę międzynarodową, przeżywała prawdziwy rozkwit. W stolicy państwa, Krakowie, główne gotyckie budowle zostały wzniesione w drugiej połowie XIV i na początku XV wieku. Następnie na czoło wysunęły się malarstwo i rzeźba, które przeszły od idealizującego „stylu międzynarodowego” z początku XV wieku do realizmu i ekspresjonizmu drugiej połowy tego stulecia, których najznakomitszym przedstawicielem był wspomniany Stwos. Wysoki poziom reprezentowały sztuki dekoracyjne, szczególnie złotnictwo. Ostatnim

wielkim dziełem Stwosza w Krakowie był nagrobek Kazimierza II wykuty czerwonym marmurze w 1492 roku. Pozycja gotyku, dalekiego od wyczerpania swych możliwości, wydawała się niezagrożona. Zaledwie 10 lat później wykonanie architektonicznej oprawy nagrobka króla Jana Olbrachta powierzono jednak Francesco z Florencji (zm. 1516), określanemu w Polsce jako Franciszek Florentczyk. W ten sposób na samym początku XVI wieku do katedry krakowskiej została wprowadzona włoska sztuka renesansowa w jej klasycznej, florenckiej wersji.

Przybycie Franciszka Florentczyka do Krakowa w 1501 roku lub w pierwszych miesiącach 1502 roku stanowiło element specyficznego zjawiska. Jak zauważył prof. Jan Białostocki, włoska sztuka renesansowa została zasymilowana najwcześniej nie w Europie Zachodniej. Już bowiem w drugiej połowie XV wieku artyści włoscy pojawili się na Węgrzech, których granice sięgały w tym czasie Morza Śródziemnego i które za rządów króla Macieja Korwina (1443-1490) stały się znakomitym centrum kulturalnym. Właśnie z niedalekich Węgier Włosi docierali do Polski. Zjawisko rozpowszechniania się włoskich wpływów sięgało zresztą znacznie dalej na wschód – do Moskwy, a nawet do państwa tatarskiego na Krymie.

Nowe koncepcje zostały stosunkowo szybko przyjęte. Ich źródłem był początkowo dwór królewski, a ich rozpowszechnienie było ułatwione przez wczesne przyjęcie w Polsce kultury humanistycznej oraz przez częste podróże młodych Polaków do Włoch. Warto zaznaczyć, że włoskie wzory renesansowe były przyjmowane w Polsce w wersji stosunkowo bliskiej oryginałom. Dotyczy to szczególnie Krakowa, gdzie pracowali przede wszystkim mistrzowie pochodzący z Toskanii. Owa asymilacja włoskiego renesansu w Polsce była jednak początkowo ograniczona do wybranych gałęzi sztuki, przede wszystkim do architektury i rzeźby w kamieniu. W rzeźbie drewnianej, a szczególnie w złotnictwie, jeszcze przez całą generację kultywowano tradycje gotyckie, a malarstwo sztalugowe i miniaturowe było o wiele silniej związane z ośrodkami południowoniemieckimi niż z włoskimi. Również w architekturze, szczególnie poza Krakowem i innymi największymi ośrodkami, elementy włoskiej dekoracji architektonicznej były najczęściej nakładane na struktury wyrastające z tradycji późnogotyckiej. Co więcej, około 1600 roku można odnotować ożywienie gotyckiej tradycji. Kościoły o dominujących cechach gotyckich (wieloboczne zamknięcia prezbiteriów, sklepienia żebrowe, szerokie stosowanie łuku ostrego) wznoszono na południowym wschodzie kraju aż do drugiej połowy XVII wieku. Przyjmując renesans z Włoch, Polska nie zerwała przy tym tradycyjnych związków z Niemcami. Coraz częściej sięgano też dalej na zachód. Najwspanialszym dziełem królewskiego mecenatu artystycznego w połowie XVI wieku była kolekcja arrasów, zamówiona w Brukseli przez króla Zygmunta II Augusta.

Wracając do Franciszka Florentczyka, wykonana przez niego w latach około 1502-1504 oprawa architektoniczna nagrobka króla Jana Olbrachta była prawdziwym przełomem, wprowadzając florencki renesans do gotyckiego otoczenia katedry. Pierwsze udane dzieło Franciszka otworzyło mu drogę do o wiele większego

zamówienia – rekonstrukcji spalonego w 1499 roku zamku królewskiego na Wawelu. Prace murarskie prowadzili miejscowi budowniczowie z Eberhardem Rosembergerem na czele. Franciszkowi powierzono wykonanie dekoracji kamieniarskiej, a z czasem zaprojektował on też najpiękniejszy element zamku – arkadowe krużganki dziedzińca zamkowego. Prace budowlane rozpoczęto od skrzydła zachodniego zamku około 1504 roku, a całość została ukończona w 1536 roku. Po śmierci Franciszka prace prowadzili: miejscowy budowniczy Benedykt oraz kolejny Włoch, Bartolomeo Berrecci (między 1480 a 1485-1537). Dziedziniec zamku na Wawelu rodzi natychmiastowe skojarzenia z florencką architekturą renesansową, choć zawiera też wiele elementów swoistych, jak wielkie rozmiary, odmienne od włoskich funkcje poszczególnych kondygnacji budowli (*piano nobile* mieści się na drugim piętrze) czy forma spadzistego dachu. Rezydencja królewska uzyskała wspaniałą, częściowo zachowaną do dziś dekorację, poddaną spójnemu programowi symbolicznemu, który przedstawiał Zygmunta I jako władcę idealnego, zgodnie z zasadami antycznymi (głównie stoickimi) i chrześcijańskimi: groźny dla wrogów, ale łagodny dla poddanych, sprawiedliwy, mądry i pobożny.

W trakcie wznoszenia zamku król Zygmunt I podjął drugie najważniejsze dzieło swego mecenatu – kaplicę-mauzoleum przy katedrze na Wawelu, wzniesioną w latach 1519-1531. Jej autorem był Bartolomeo Berrecci. Znamy też nazwiska całej grupy włoskich członków jego warsztatu: Antonio da Fiesole (zm. 1542), Nicolo Castiglione, Filippo da Fiesole, Bernardino Zanobi de Gianotis (zm. 1541), Giovanni Soli, Giovanni Cini (między 1490 a 1495-1565) oraz być może Gian Maria Mosca zwany Padovano (1493-1574). Elementy wyposażenia wykonane z brązu i srebra (krata zamykająca wejście od strony katedry, ołtarz, świeczniki) zamówiono w najlepszych warsztatach w Norymberdze.

Kaplica króla Zygmunta została zbudowana na rzucie kwadratu. Na sześciobocznym trzonie budowli wznosi się wysoki, ośmioboczny bęben, stanowiący podstawę kopuły o półeliptycznym przekroju, zwieńczonej wysoką latarnią z koroną i figurą putta. Superpozycja tych elementów daje budowli strzeliste, niemal wieżowe proporcje. Od zewnątrz kaplica jest utrzymana w formach chłodnego klasycyzmu, a najbardziej rzucającym się w oczy elementem jest kopuła pokryta połączoną łuską. Wnętrze jest za to pokryte bogatą dekoracją, wykonaną w szarym piaskowcu, złożoną z motywów groteskowych, motywów antycznych, panopliów i scen figuralnych. Na jej tle odcinają się wykute w czerwonym marmurze figury świętych oraz królewski nagrobek z leżącą na sarkofagu figurą króla Zygmunta I, w latach 1574-1575 przerobiony w celu pomieszczenia także postaci jego syna, Zygmunta II Augusta.

Bartolomeo Berrecci, którego nazwisko figuruje w latarni kopuły, jest niewątpliwym twórcą projektu architektury i dekoracji kaplicy. Autorstwo poszczególnych rzeźb, różnych jeżeli chodzi o cechy stylistyczne i jakością artystyczną, nie może być jednak przypisane konkretnym osobom z jego warsztatu. Dokładna analiza architektury i dekoracji kaplicy pozwoliła na jej powiązanie z ważnymi

dzielami we Florencji, Rzymie i innych ośrodkach włoskich, przede wszystkim w Loreto. Trudno ją jednak jednoznacznie zaliczyć do którejkolwiek z faz włoskiej sztuki renesansowej. Powstała w okresie szczytowego rozwoju renesansu, z jednej strony zawiera wyraźne nawiązania do quattrocenta, z drugiej zaś pewne jej cechy zapowiadają manieryzm.

Architektura i dekoracja kaplicy Zygmuntowskiej jest podporządkowana złożonemu programowi ikonograficznemu, o podwójnych – chrześcijańskich i antycznych – korzeniach. W dolnej partii kaplicy elementy chrześcijańskie i antyczne przekazu są w pełni zrównoważone, a religijny charakter wnętrza nie nasuwa wątpliwości. Inaczej ma się rzecz z dekoracją górnej strefy, gdzie wprowadzono wyłącznie motywy i tematy antyczne. Ich funkcja i znaczenie jest od dziesięcioleci przedmiotem pasjonującej dyskusji najwybitniejszych polskich historyków sztuki, a brak źródeł nie pozwala na jednoznaczne rozstrzygnięcie zagadki.

Trzy królewskie fundacje na wzgórzu wawelskim: zamek, kaplica Zygmuntowska i nagrobek Zygmunta I stały się wzorami dla dalszego rozwoju sztuki renesansowej w całym kraju. Były to jednak wzory trudne i ambitne. W większości przypadków lokalni fundatorzy i lokalni artyści nie byli w stanie zrozumieć i powtórzyć czystości ich włoskiego stylu, ani ich złożonej problematyki artystycznej i ikonograficznej. Uproszczeniom towarzyszyło mieszanie motywów tokańskich z gotyckimi, północnowłoskimi i niderlandzkimi. Od około połowy XVI wieku coraz wyraźniejsze stały się zjawiska manierystyczne, które kulminowały w ostatniej ćwierci stulecia w sztuce Santi Guccio (ok. 1530-1600) i jego kręgu.

Żaden z polskich zamków wzniesionych w pierwszej połowie XVI wieku nie przejął w pełni programu artystycznego zamku na Wawelu. Zadowalano się raczej adaptacją jego pojedynczych elementów, które wprowadzano do struktur w zasadzie jeszcze późnogotyckich. Na południowo-wschodnich terytoriach królestwa (obecnie Ukraina), stale zagrożonych przez najady tatarskie i tureckie stworzono specyficzny rodzaj zamku, który przetrwał do około połowy XVII wieku. Jego system obronny był archaiczny, rozwiązania architektoniczne prowincjonalne, a główną jego cechą było rozległa przestrzeń dziedzińca, otoczonego murem z basztami, służąca jako schronienie dla możliwie największej liczby okolicznej ludności (Stare Sioło, Kamieniec Podolski).

Dopiero około 1580 roku pojawiły się w architekturze rezydencjonalnej wyraźnie nowocześniejsze rozwiązania. W zamku w Baranowie (1591-1606) występuje ścisła regularność rzutu poziomego, fasadę zaakcentowano wieżą na osi, a dachy ukryto za dekoracyjną attyką. W tym samym czasie pojawiły się pierwsze pałace, w których jeden zwarty blok zastąpił wydłużone skrzydła zgrupowane wokół dziedzińca wewnętrznego, a linia obrony została odsunięta na zewnątrz, ku obwarowaniom artyleryjskim (Książ Wielki, 1585-1595).

Wielki sukces i prestiż kaplicy Zygmuntowskiej stały u początku jej niezliczonych odwzorowań jednakże żadne z nich nie może się równać pod względem bogactwa i jakości artystycznej z arcydziełem Berrecciego. Polscy

fundatorzy i artyści potrzebowali też nieco czasu na zrozumienie lekcji płynącej z programu królewskiego mauzoleum. Przed połową XVI wieku powstały jedynie dwa jej naśladownictwa, z których jedno, kaplica biskupa Piotra Tomickiego w katedrze na Wawelu, stanowiła autorskie uproszczenie królewskiego wzoru, zrealizowane przez samego Berrecciego. Niezliczone XVI- i XVII-wieczne kaplice grobowe, rozrzucone po całym terytorium kraju, w swej ogólnej idei nawiązują do kaplicy Zygmuntońskiej, ale w szczegółowych rozwiązaniach są zazwyczaj bliższe kaplicy Tomickiego, której nieco skromniejsze formy (przede wszystkim brak tamburu kopuły) były lepiej dostosowane do możliwości prywatnych inwestorów. Do końca XVI wieku wzniesiono 17 dalszych kaplic, ale apogeum ich popularności przypadło na okres po 1600 roku. W pierwszej połowie XVII wieku powstało około 130 podobnych budowli, a moda na nie bynajmniej nie ustała po 1650 roku. Wielkie zapotrzebowanie na ten typ budowli zrodziło specyficzne zjawisko: powstały warsztaty produkujące prefabrykowane kamienne elementy kaplic, które transportowano rzekami i montowano na miejscu przeznaczenia.

Wszystkie te kaplice powtarzają zasadnicze cechy wzorca: kwadratowy rzut poziomy, kopułę oraz zasadnicze atrybuty renesansowego języka artystycznego, są jednak bardzo zróżnicowane jeżeli chodzi o rozmiary, dekorację, szczegóły wyrazy stylistycznego oraz jakość artystyczną. Dla zilustrowania różnych stopni wierności lub oddalenia od modelu można wskazać kilka ważnych przykładów. Architektura zewnętrzna kaplicy Wazów przy katedrze na Wawelu stanowi wierną kopię sąsiedniej kaplicy Zygmuntońskiej, co miało podkreślać dziedziczne prawa szwedzkiej dynastii do polskiego tronu. Kaplica rodziny Myszkowskich przy kościele Dominikanów w Krakowie, wzniesiona przez warsztat Santi Gucciego w latach 1603-1614, stanowi przykład wysokiej klasy manierystycznej interpretacji koncepcji Berrecciego. Kaplica Boimów we Lwowie (1609-1615), z bardzo bogatą dekoracją fasady, złożoną z motywów niderlandzko-niemieckich, wyznacza najdalszy punkt odejścia od klasycznych ideałów renesansu.

Nagrobek króla Zygmunta I Starego odegrał podobną rolę w rozwoju rzeźby renesansowej w Polsce jak kaplica Zygmuntońska w odniesieniu do architektury. Ustanowiony przez niego wzór przetrwał przez dziesięciolecia XVII wieku. W polskich kościołach do dziś znajdują się setki nagrobków męskich, kobiecych, a nawet dziecięcych, skonstruowanych według jednolitego wzoru, z wnęką w oprawie architektonicznej, mieszczącą pozornie uśpioną postać zmarłego. Tylko najwcześniejsze nagrobki renesansowe odbiegają od tego schematu i są zbliżone do XV-wiecznych rozwiązań florenckich, z postacią zmarłego sztywno wyciągniętą na marach (np. nagrobek kanclerza Krzysztofa Szydłowieckiego (zm. 1532) w Opatowie. Stosunkowo rzadkie są też pomniki z figurami stojącymi lub siedzącymi (np. Piotra Kmity starszego w katedrze na Wawelu, wykonany po 1505 roku, Seweryna i Zofii Bonerów w kościele Mariackim w Krakowie powstały w latach 1535-1538 – wszystkie trzy pochodzą z norymberskiego warsztatu Vischerów) Piotra Kmity

młodszego w katedrze na Wawelu, rodziny Kryskich w kościele w Drobinie koło Płocka, wykonany przez Santi Gucciego w latach 1572-1576).

Główne elementy nagrobka króla Zygmunta I wywodzą się ze sztuki włoskiej. Schemat przyściennej wnęki został wprowadzony przez Bernarda Rossellino jeszcze w połowie XV wieku. Półleżąca figura zmarłego była wprawdzie znana w sztuce średniowiecznej, ale bezpośrednie modele znajduje w rzymskich dziełach Andrea Sansovino z lat 1504-1507. Układ ten jest też często określany jako sansovinowski. Polskie nagrobki ze „śpiącymi” figurami występują w wielu wariantach, jednym z najbardziej charakterystycznych jest dwupoziomowa kompozycja zawierająca postaci osób spokrewnionych, najczęściej par małżeńskich. Tego typu rozwiązanie architektoniczno-rzeźbiarskie należy do swoistych zjawisk w polskim renesansie, a jednocześnie jest niemal nieznaną w krajach sąsiednich.

Figury nagrobne stanowią trzon zasobu polskiej rzeźby renesansowej. Większość dobrej klasy przykładów to dzieła mistrzów przybyłych z Włoch: oprócz wspomnianych już Berrecciego, de Gianotis, Padovana, to działający nieco później Santi Gucci i Girolamo Canavesi (ok. 1525-1582). Dopiero po połowie stulecia pojawił się wybitny rzeźbiarz renesansowy urodzony w Polsce, Jan Michałowicz (między 1525 a 1530-ok. 1583). W ostatniej ćwierci XVI działali też dobrej klasy rzeźbiarze pochodzenia niemieckiego i niderlandzkiego, tacy jak Herman van Hutte i Heinrich Horst.

Duża liczba figur nagrobnych ułatwia prześledzenie ich rozwoju stylistycznego. Prace Berrecciego i jego kręgu nawiązują do tradycji, klasycyzmu i technicznej doskonałości rzeźby florencko-rzymskiej. U Padovana odnajdujemy elementy weneckie, a Santi Gucci wprowadził na grunt polski fantazyjne tendencje manieryzmu florenckiego. Jan Michałowicz początkowo pracował w stylu włoskim, ale w jego późniejszych dziełach można też odnaleźć motywy niderlandzkie. Van Hutte i Horst w pełni należą do renesansu północnego.

Ogromna popularność nagrobków z figurami leżącymi ma podwójne korzenie estetyczne i ideowe. Pomnik króla Zygmunta I wyznaczył prestiżowy wzór, którego naśladowanie było sprawą ambicji dla szlachty. Równie ważna była struktura architektoniczna nagrobka, nawiązująca do łuku triumfalnego, stosowana świadomie w celu podkreślenia rycerskich tradycji stanu szlacheckiego. Niemal wszystkie nagrobki męskie (z wyjątkiem osób duchownych) zawierają figury w pełnych zbrojach płytowych. W XVI wieku proces przekształcania się średniowiecznego rycerstwa we właścicieli ziemskich był praktycznie zakończony. Większość rycerzy „śpiących” na nagrobkach nigdy nie używała, ani nawet nie posiadała zbroi. We współczesnym malarstwie portretowym, najbardziej realistycznej gałęzi sztuki, przedstawienia rycerzy w zbrojach spotyka się tylko wyjątkowo. Szeroko rozpowszechniony tym nagrobka pozwalał natomiast polskiej szlachcie na budowanie jej obrazu jako obrońców kraju i władzy chrześcijańskiej. Im mniej było w nim prawdy, tym większe było zapotrzebowanie na obrazowanie symboliczne.

Zamek, kaplica grobowa, monumentalny nagrobek, trzy tematy artystyczne, w których polski renesans doszedł do swoich najwyższych osiągnięć, należą do sfery sztuki dworskiej i arystokratycznej. Kultura miejska, wysoko rozwinięta w okresie późnego średniowiecza z pewnymi oporami przyjmowała nowe idee napływające z Włoch. Domy miejskie były nadal budowane według wzorów średniowiecznych, narzucanych zresztą przez kształt działek i surowa prawo budowlane. Niemal jedyną nowością było tu zastąpienie wysokich gotyckich szczytów wieńczących fasady dekoracyjnymi attykami. Pierwotnie miały one zresztą funkcję murów ogniowych, wprowadzonych obowiązkowo w Krakowie w 1544 roku. Dopiero pod koniec XVI wieku niektóre domy miejskie nabrały charakteru renesansowych pałaców. Podobnie modernizacja ratuszów polegała zwykle na dodaniu im attyk, niemal bez zmian w ich strukturze. Najlepszy przykład w pełni renesansowego ratusza został wzniesiony w Poznaniu przez Giovanniego Battistę Quadro z Lugano w latach 1550-1560. Budynek wykazuje silne związki z renesansową teorią i praktyką architektoniczną, a wiele jego elementów wywodzi się z traktatu Sebastiana Serlio.

Najważniejsza inicjatywa w dziedzinie urbanistyki renesansowej wiąże się z postacią wybitnego polityka, wodza i humanisty, kanclerza Jana Zamoyskiego (1542-1605). Nowe miasto, nazwane Zamość od nazwiska założyciela, zostało wzniesione w latach 1587-1605 według projektu architekta Bernardo Morando z Wenecji. Zarówno Morando, jak i sam Zamoyski doskonale znali renesansową teorię polityczną i architektoniczną. Zamość miał stać się stolicą dóbr kanclerza i zapewnić jego rodzinie dominującą pozycję w kraju. Jego projekt przetrwał wieki – w przededniu II wojny światowej hrabiowie Zamoyscy byli największymi właścicielami ziemskimi w Polsce, a majorat zamojski obejmował ok. 2000 km kw. Kompozycja przestrzenna Zamościa łączy renesansową zasadę miasta o centralnym planie z potrzebami ekonomicznymi i militarnymi, a także z oryginalną koncepcją miasta jako żywego, antropomorficznego organizmu. Dobrze zachowane miasto stanowi największy po Krakowie zespół architektury późnorenesansowej w Polsce.

We wszystkich polskich miastach istotną rolę odgrywała społeczność żydowska. W niektórych przypadkach zajmowała ona osobne dzielnice (niekiedy ze względu na ograniczenia prawne, niekiedy z powodów czysto praktycznych), ale przeważnie żyła ona przemieszana z ludnością polską oraz innymi mniejszościami. Nie ma śladów, by żydowskie domy w dawnych polskich miastach tworzyły jakiś odrębny typ, synagogi stanowiły natomiast istotne akcenty w krajobrazie miejskim. Na prowincji były one wznoszone przeważnie z drewna, niekiedy w nadzwyczaj bogatych, dekoracyjnych formach. Niestety, żadna z nich nie istnieje. Po poważnych stratach z czasu I wojny światowej dzieło zniszczenia zostało dopełnione w czasie okupacji niemieckiej w latach 1939-1945. Pomimo to niektóre polskie miasta, przede wszystkim Kazimierz, dziś południowa dzielnica starego Krakowa zachowały ważne zabytki żydowskie. Najcenniejszy z nich, Stara Synagoga, została wzniesiona prawdopodobnie pod koniec XV wieku, ale swój obecny kształt zawdzięcza przebudowie przeprowadzonej przez Matteo Gucci po pożarze w 1557 roku. Jej

piękne wnętrze nakrywa lekkie sklepienie, wsparte la wysmukłych kolumnach, a jej dach jest ukryty za wysoką attyką. Pozostałe przykłady są skromniejsze. Synagoga Remuh z sąsiadującym z nią cmentarzem została wzniesiona około 1558 roku, synagoga Wysoka pomiędzy 1556-1563, synagoga Izaaka pomiędzy 1638-1644.

Odmienne niż w większości krajów europejskich, malarstwo renesansowe w Polsce zdecydowanie ustępowało rzeźbie. Rzadko zatrudniano malarzy włoskich, a orientacja całej tej gałęzi sztuki była północnoeuropejska. Pewne elementy nowożytnej wizji pojawiły się w lokalnym malarstwie już na początku XVI wieku. Należało do nich odrzucenie późnogotyckich konwencji, trójwymiarowe ukazywanie przestrzeni oraz wprowadzenie renesansowego detalu i elementów dekoracyjnych. Najbardziej zaawansowane stylistycznie było malarstwo miniaturowe. Najlepszym przykładem są tu ilustracje tzw. kodeksu Baltazara Behema, powstałe wkrótce po 1505 roku, ukazujące, z zaskakującym realizmem typowe prace mieszkańców Krakowa. Najwybitniejszym miniaturzystą był Stanisław Samostrzelnik, cysterski zakonnik z Mogiły, czynny w latach 1506-1541. Jego dziełem są m.in. ilustracje w modlitewnikach króla Zygmunta I, królowej Bony, kanclerza Krzysztofa Szydłowieckiego i kanclerza litewskiego Wojciecha Gasztołda, a także liczne portrety w *Liber geneleos* rodziny Szydłowieckich. Wykonywał on także malowidła ściennie i jest uważany za autora portretu biskupa krakowskiego Piotra Tomickiego. Sztuka Samostrzelnika w pełni należy do renesansu północnego i ukazuje wpływy malarstwa niemieckiego, m.in. Albrechta Dürera (1471-1528) i Lucasa Cranacha starszego (1472-1553).

W ciągu pierwszych trzech dekad XVI wieku Kraków gościł trzech wybitnych malarzy ze szkoły frankońskiej. Michael Lancz z Kitzingen pracował tu od 1507 do 1523 roku, w latach 1529-1534 w Krakowie działał Hans Dürer (1490-1534), brat wielkiego Albrechta. Krakowskie źródła nie zawierają śladów pobytu Hansa Suess von Kulmbach (ok. 1476-1522), ale znaczna liczba jego dzieł wskazuje, że musiał on pracować tutaj w latach ok. 1514-1516.

Aktywność artystyczna malarzy lokalnych i niemieckich straciła na intensywności po 1530 roku, kiedy to zaczął się załamywać tradycyjny system organizacji cechowej. Ważnym dokumentem XVI-wiecznego malarstwa jest zespół portretów biskupów krakowskich, a także wizerunki królów Zygmunta I i Stefana Batorego (1533-1586) (Marcin Kober, 1583). Stanowiły one ważne etapy ku ukształtowaniu się lokalnego typu portretu, dominującego przez dwa następne stulecia.

Stosunkowo klarowny obraz sztuki polskiej pierwszej połowy XVI wieku, na który składało się współistnienie tradycji gotyckiej z wzorami renesansowymi napływającymi z Włoch (architektura, rzeźba) i Niemiec (malarstwo), w drugiej połowie stulecia zaczął się komplikować. Wspomniano już wyżej o rosnącej sile wpływów niderlandzkich, od trzeciej ćwierci stulecia pojawił się także zupełnie nowy czynnik. Wraz z wyborem na tron księcia siedmiogrodzkiego Stefana Batorego

w 1576 roku oraz kolejnymi tureckimi podbojami na terenie Bałkanów i historycznych Węgier, Polska weszła w bezpośredni kontakt z kulturą wschodnią. Orient, w znaczeniu polityczno-militarnym stanowił dla niej śmiertelne zagrożenie, na poziomie artystycznym jawił się jednak jako bardzo atrakcyjny. W stosunkowo krótkim czasie wpływy tureckie i perskie objęły część polskiej kultury artystycznej, przede wszystkim dziedziny, w ramach których dochodziło do styku ze światem Orientu, a więc modę męską oraz typ i dekorację sprzętu wojskowego. Rosnącą popularnością cieszyły się wschodnie kobierce. Organizowano wyprawy do Persji w celu ich pozyskania, a nawet składano tam specjalne zamówienia na wyroby opatrzone herbami polskich rodzin szlacheckich. Istotną rolę w owych kontaktach ze Wschodem odegrali Ormianie, którzy już od XIV wieku licznie osiedlali się we Lwowie i innych miastach na południowym wschodzie kraju. Przez wieki zachowali oni kontakty ze swą pierwotną ojczyzną, niemal monopolizując handel wschodni, a także wytwarzając na miejscu liczne wyroby dostosowane do lokalnych potrzeb, ale technologicznie i stylistycznie ściśle nawiązujące do wzorów perskich.

Proces wchłaniania inspiracji wschodnich przebiegał zwykle według schematu, polegającego na przejściu jakiegoś rozwiązania czy typu przedmiotu, który następnie podlegał już immanentnej ewolucji w Polsce. W ten sposób przejęty w drugiej połowie XVI wieku typ ubioru męskiego, złożony z długiej szaty spodniej (żupan) i wierzchniej (delia, ferezja, kontusz) w ciągu ponad 200 lat jego popularności przeszedł daleko idące zmiany, jeżeli chodzi o dobór materiałów, krój i dodatki, narzucane przez fluktuacje mody. Ów typ ubioru został bardzo szybko uznany za rodzimy i stał się ważnym wyznacznikiem identyfikacji narodowej oraz emblematem specyficznej formacji kulturowej zwanej sarmatyzmem, o której będzie jeszcze szerzej mowa. Przypisywano mu cechy powagi i dostojęstwa (w przeciwieństwie do kusych strojów zachodnich), utożsamiając go jednocześnie ze strojem rycerskim czy wręcz rodzajem munduru wojskowego. W XVIII wieku określone wersje stroju polskiego nabrały formalnie charakteru mundurów orderów Orła Białego i Św. Stanisława, regulaminowych mundurów wojskowych, oraz tzw. mundurów wojewódzkich o jednolitych barwach, wprowadzonych w 1776 roku, obowiązujących szlachtę przy wystąpieniach oficjalnych.

Długi i obszerny strój polski wymagał przepasania. Niekiedy używano w tym celu rzemieni od szabli, w XVII wieku w szerokim użyciu były pasy metalowe, wywodzące się z tradycji pasów rycerskich, złożone z prostokątnych, zazwyczaj bogato zdobionych ogniów. Już od XVI wieku używano do stroju polskiego także pasów jedwabnych sprowadzanych ze Wschodu (Turcja, Persja, Indie), a w XVIII wieku taki pas, niekiedy przetykany nićmi metalowymi, o żywej kolorystyce i bogatej ornamentyce, stał się obowiązkowym dodatkiem do paradnego ubioru. W pierwszej połowie tego stulecia wielkie zapotrzebowanie na pasy sprawiło, że rozpoczęto ich produkcję w kraju, wykorzystując w tym celu umiejętności rzemieślników ormiańskich, a później także francuskich (liońskich). Pasy kontuszowe należą do najpiękniejszych wytworów dawnego polskiego rzemiosła.

Popularność swą zyskały stosunkowo późno, ale znalazły się wśród przedmiotów najsilniej kojarzonych z polską tradycją. W ich strojności, bogactwie barw, złota i ornamentu znalazło znakomite odbicie nieco ostentacyjne „sarmackie” poczucie piękna, w tym przypadku wiernie podążające za wzorami orientalnymi.

Podobnie przebiegał proces adaptacji i ewolucji szabli, kawaleryjskiej broni białej pochodzenia wschodniego, przejętej za pośrednictwem Węgier i bardzo szybko rozpowszechnionej. Noszenie szabli było przywilejem, a jednocześnie zwyczajowym obowiązkiem szlachcica, spadkobiercy tradycji rycerskich. Początkowo najczęściej korzystano z typu szabli wykształconego na Węgrzech. Około połowy XVII wieku ukształtował się rodzimy typ szabli zwanej husarską, stanowiący najwyższe osiągnięcie funkcjonalno-estetyczne w rozwoju tego typu broni. W przeciwieństwie do szabel wschodnich, w których jedyną osłonę dłoni stanowił jelec, szabla husarska miała rękojeść zamkniętą. Obok stalowych opraw „czarnych” szabel bojowych, wykonywano wspaniale zdobione egzemplarze szabel husarskich o oprawach i okuciach pochwy ze srebra, pokrytych wyrafinowanym ornamentem. Inny typ szabli wywodzący się z Turcji, ale w szerokim pojęciu stanowiący synonim broni polskiej, to karabela, o rękojeści w kształcie profilu głowy ptaka. Karabele bojowe miały okładziny rękojeści wykonane z drewna, w wersji paradnej stosowano kość, srebro lub półszlachetne kamienie.

Nurt artystyczny zrodzony z fascynacji Wschodem miał ograniczony zasięg – nie dotknął architektury, malarstwa ani rzeźby, które pozostały domeną wpływów zachodnich. W ciągu XVIII wieku, pod wpływem zintensyfikowanych kontaktów z Francją, stopniowo tracił zresztą na znaczeniu. Stój polski zarzucono na początku XIX wieku, choć w dobie historyzmu w drugiej połowie tego stulecia, używano go przy szczególnych okazjach dla podkreślenia przywiązania do narodowej tradycji. Szabla husarska stała się natomiast, o czym się rzadko pamięta, wzorem dla większości typów kawaleryjskiej broni białej w niemal wszystkich armiach europejskich od końca XVIII do XX wieku.

Opisane zjawisko związków z Orientem stanowiło ważny czynnik składowy sarmatyzmu – szlacheckiej formacji kulturowej charakterystycznej dla Polski od XVI do drugiej połowy XVIII wieku. Polski szlachcic, cieszący się pełnią praw obywatelskich, żyjący z posiadanej ziemi, uważał się za spadkobiercę tradycji średniowiecznego rycerza, obrońcy wiary i ojczyzny. Głębszą genealogię szlachty wywodzono od starożytnych Sarmatów, zamieszkujących rozległe tereny na północ od Morza Czarnego. Etniczne pochodzenie szlachty miało więc być inne niż pozostałych warstw społecznych, w czym szukano dodatkowego uzasadnienia dla jej dominacji politycznej i gospodarczej. Z drugiej strony charakter polskich instytucji wywodzono ze starożytnego Rzymu, a łacina była w powszechnym użyciu. Tak więc polski szlachcic XVI-XVIII uważał się za spadkobiercę jednocześnie Sarmatów, Rzymian i średniowiecznego rycerstwa, był zazwyczaj żarliwym katolikiem (choć obyczaje sarmackie kultywowali także członkowie kościołów wschodnich i

protestanci), żył głównie w swych dobrach na wsi (podupadłe miasta ani dwóch królewski nie stanowiły dla niego większej atrakcji), ubierał się z wschodnia, wciąż popisywał się znajomością łaciny i był głęboko przekonany o doskonałości polskiego systemu politycznego i własnego trybu życia. Ten niezbyt logicznie skonstruowany konglomerat obyczajów, przekonań i kompleksów stał się z czasem zaporą dla postępu kraju, i jako taki, w wyniku świadomej akcji oświeceniowej elity został w drugiej połowie XVIII wieku stopniowo zarzucony. Od czasów romantyzmu stał się natomiast barwnym wspomnieniem narodowej tradycji i dawnej wielkości.

Sarmatyzm jako system polityczno-obyczajowy, silnie zaznaczony także w literaturze, w dziedzinie sztuk pięknych nie wytworzył zwartego zespołu form ani zasad kształtowania stylistycznego. Podejście „sarmatów” do sztuki było pragmatyczne. Stanowiła ona dekoracyjną oprawę różnych dziedzin ich życia, jeden ze sposobów społecznej komunikacji oraz wyznacznik prestiżu, na równi ze wspaniałością stroju czy liczbą służby. Specyfika sarmatyzmu w dziedzinie sztuki zaznaczyła się natomiast bardzo silnie w typologii różnego rodzaju wytworów, od architektury po rzemiosło artystyczne. Niektóre z nich są zbliżone do dzieł występujących w innych krajach, a w Rzeczypospolitej zyskały jedynie szczególną popularność i ewentualnie specyficzną redakcję. Inne stanowią oryginalne produkty kultury sarmackiej, nieznane poza Rzeczpospolitą i niekiedy promieniujące na tereny sąsiednie.

Za typy dzieł sztuki, związane z wczesną fazą kultury sarmackiej można uznać omówione już wyżej kaplice-mauzolea oraz nagrobki rycerskie. Na przełomie XVI i XVII ukształtowała się najbardziej charakterystyczna oprawa architektoniczna życia szlachcica-sarmaty w postaci dworu- rezydencji i ośrodka dóbr ziemskich. Dwory, wznoszone najczęściej z drewna, były zazwyczaj obszernymi budowlami, w zasadzie parterowymi (jedynie drugorzędne pokoje mieszkalne rozmieszczano na poddaszu). Po wzory rozwiązań przestrzennych sięgano najczęściej do renesansowych traktatów architektonicznych (przede wszystkim Sebastiano Serlio i Andrea Palladio). Największą popularnością cieszył się układ z sienią na osi i symetryczną dyspozycją pomieszczeń po bokach, stwarzający możliwość uzyskania od trzech do kilkunastu pomieszczeń w ramach zwartego prostokątnego bloku, często wzbogaconego o narożne alkierze. Typowy plan północnowłoskiej willi zyskał w ten sposób niezliczone realizacje na całym terytorium Rzeczypospolitej. Stopniowo adaptowany przez coraz szersze warstwy społeczne, jeszcze w pierwszej połowie XX wieku był stosowany w wielu regionach kraju w budownictwie chłopskim. Większość dworów była dziełem lokalnych budowniczych, ale projektowali je także wybitni architekci, jak Giovanni Battista Gisleni (1600 -1672) i Tilman van Gameren (1632-1706).

Wnętrza XVII-wiecznych dworów były stosunkowo skromne (szybki wzrost wygody mieszkań odnotowali dopiero XVIII-wieczni pamiętnikarze), a ich główną ozdobę stanowiły wschodnie kobierce (zazwyczaj zawieszane na ścianach, w celu ich ocieplenia oraz przykrycia ich drewnianej struktury; obyczaj ten jest w Polsce żywy

do dziś), elementy uzbrojenia, obrazy religijne i portrety rodzinne. Różne odmiany portretu stanowią też najbardziej charakterystyczne dzieła malarskie, które można uznać za związane z kulturą sarmacką. Polskie wizerunki z XVI-XVIII wieku, występujące w odmianach pełnopostaciowej i popiersiowej, z reguły powielają rozwiązania kompozycyjne dobrze znane ze sztuki Zachodu, skodyfikowane głównie przez Tycjana (1485/1490-1576), a rozwijane i popularyzowane przez malarzy następnych pokoleń, z Peterem Rubensem (1577-1640), Diego Velazquezem (1599-1660) i Antonem van Dykiem (1599-1641) na czele. Różnią się one od swych zachodnich odpowiedników w zasadzie jedynie sarmackimi realiami. Odnosi się to zarówno do dzieł wysokiej klasy, jak i do wytworów prowincjonalnych. O ile jednak na Zachodzie te ostatnie nie budzą zainteresowania, w Polsce są cenione, pomimo ich oczywistej słabości warsztatowej, jako realistyczne dokumenty dotyczące dawnej kultury.

Na szczególne zainteresowanie zasługują dwa typy malarstwa portretowego, ściśle związane z sarmackim obyczajem pogrzebowym i poza Polską praktycznie nieznane. Pierwszy z nich to portret trumienny – zazwyczaj popiersiowy wizerunek zmarłego, namalowany na kawałku blachy (cynowej, niekiedy srebrnej), o kształcie powtarzającym formę krótszego boku trumny i przytwierdzony do niej na czas nabożeństwa pogrzebowego. Często towarzyszyły im tablice herbowe i inskrypcyjne, rozmieszczone wzdłuż dłuższych boków trumny. Z punktu widzenia ściśle malarskiego portrety trumienne niewiele różnią się od pozostałych typów wizerunków staropolskich. Wiele z nich to z pewnością kopie portretów o przeznaczeniu świeckim, a najbliższe im są portrety epitafijne, wykonywane w celu umieszczenia w ramach nagrobka. Ich największą wartością jest uderzający realizm fizjonomii. Ograniczenie kompozycji do popiersia maskuje niedostatki warsztatu ich twórców, wyraźne w portretach większych rozmiarów. Portrety trumienne wykonywano od początku XVII do początku XIX wieku. Ich geneza, z pewnością związana z obyczajami pogrzebowymi, nie jest w pełni wyjaśniona. Z całą pewnością jest to natomiast typ dzieła sztuki nieznanego nigdzie poza Polską.

Równie oryginalny i znacznie dziś rzadszy typ portretu to chorągiew nagrobna, specyficzny rodzaj rycerskiego nagrobka z malowanym przedstawieniem zmarłego. Chorągwie takie występowały samodzielnie lub zawieszano je obok pomników kamiennych. Obyczaj sporządzania chorągwi nagrobnych był bardzo rozpowszechniony w XVI-XVII wieku na całym terytorium Rzeczypospolitej, nieco przykładów znanych jest też z Prus Wschodnich, Śląska oraz pogranicza węgierskiego. Jako materiału służącego do ich wykonania używano zazwyczaj purpurowego adamaszku. Po obydwu stronach chorągwi rozmieszczano malowidła, ukazujące zmarłego w pozie modlitewnej, *Chrystusa Ukrzyżowanego* lub *Matkę Boską*, atrybuty rycerskie, herby i napisy. W kościele chorągwie zawieszano pod sklepieniem lub na drzewcach przymocowanych do ścian. Jak można przypuszczać, zwyczaj wykonywania chorągwi nagrobnych wykształcił się w XV wieku, najstarszy zachowany przykład pochodzi z 1570 roku, a najpóźniejszy z 1681 roku. W Prusach

Książących chorągwie nagrobne wykonywano jeszcze w XVIII wieku. Chorągwie nagrobne służyły wszystkim obrządkom chrześcijańskim. Z istniejących w XVI i XVII wieku setek czy nawet tysięcy przykładów, z których wiele wymieniają źródła, do dziś zachowało ich tylko kilkanaście. Chorągwie nagrobne w szczególności przysługiwały żołnierzom poległym w walce (stąd purpura tła jako symbol przelanej krwi), ale upamiętniano nimi także duchownych, kobiety, a nawet dzieci. Chorągwie nagrobne stanowią, obok portretów trumiennych, najbardziej oryginalny typ przedmiotów związanych z sarmackimi obyczajami pogrzebowymi. Wszystko wskazuje na to, że proces ich kształtowania się nastąpił w Polsce, stąd zaś rozprzestrzeniły się na tereny sąsiednie. Malowidła na chorągwiach pod względem ikonograficznym i stylistycznym wiążą się ściśle z malarstwem religijnym i portretowym, szczególnie z portretami epitafijnymi z okresu renesansu i baroku.

Przedstawione wyżej orientalne i sarmackie aspekty kultury staropolskiej bynajmniej nie obejmowały wszystkich jej przejawów. Główny nurt sztuki, a więc architektura, malarstwo i rzeźba, w wiekach XVII i XVIII nadal korzystał ze wzorów zachodnich, przede wszystkim włoskich i niderlandzkich, choć w XVIII wieku zaznaczyły się także wyraźne wpływy francuskie oraz krajów języka niemieckiego. Sztuka polska przejmowała z zachodu rozwiązania typologiczne w architekturze i podążała za ogólnoeuropejskim nurtem rozwoju stylistycznego. Większość liczących się architektów pochodziła z Włoch. W pierwszej połowie XVII wieku byli to Andrea Spezza (przed 1580-1628), Matteo Castelli (ok. 1580-1632), Giovanni Trevano (zm. ok. 1647), Giovanni Battista Gisleni (1600-1672), a pod koniec stulecia i w XVIII wieku Giuseppe Bellotti (zm. 1708), Pompeo Ferrari (ok. 1660-1736), Francesco Placidi (ok. 1710-1782) oraz całe rodziny Solarich i Fontanów. Wielu z nich to tzw. komaskowie, pochodzący z pogranicza włosko-szwajcarskiego, zazwyczaj jednak mający za sobą staż rzymski. Silnie związany z Włochami był najwybitniejszy architekt ostatniej ćwierci XVII wieku, Tilman van Gameren, Holender wykształcony w Wenecji. Włoską orientację reprezentowali też architekci polscy wykształceni w Akademii Świętego Łukasza (Kacper Bażanka, 1689-1726) czy znający dobrze architekturę włoską dzięki podróżom i studiom włoskich traktatów Barłomiej Nataniel Wąsowski (1617-1687), Paweł Giżycki (1692-1762). Za panowania w Polsce książąt saskich Augusta II (1670-1733) i Augusta III (1696-1763) do kraju napłynęli pozostający w ich służbie architekci sascy (Daniel Joachim Jauch, Johann Friedrich Knöbel, Karl Friedrich Pöppelmann, Johann Siegmund Deybel), uprawiający chłodną odmianę baroku, o wyraźnych wpływach francuskich. W drugiej i trzeciej ćwierci XVIII wieku ważną rolę odegrała grupa wybitnych architektów pochodzących z krajów języka niemieckiego – Johann Christoph Glaubitz (ok. 1700-1767), Bernard Meretyn (zm. 1759), operujących formami typowymi dla monarchii habsburskiej i Niemiec południowych. Podobną orientację reprezentował Polak o holenderskim nazwisku Jan de Witte (1709-1785). Warto zaznaczyć, że znaczna część architektów, szczególnie

Polaków, byli to przede wszystkim inżynierowie wojskowi (de Witte) i profesorowie nauk ścisłych w kolegiach zakonnych (Wąsowski, Giżycki).

Przedstawione wyżej pochodzenie i źródła inspiracji głównych architektów czynnych w Polsce w XVII i XVIII wieku bezpośrednio wpływały na typologię i wyraz stylowy ich dzieł. O ile przeciętny polski szlachcic rezydował we dworze wzniesionym przez lokalnego budowniczego (choć w oparciu o włoskie traktaty renesansowe), o tyle dla przedstawicieli znacznie bogatszej warstwy magnackiej wznoszono rezydencje według mody zachodniej. W pierwszej połowie XVII wieku takimi nowoczesnym rozwiązaniem był typ *palazzo in fortezza* – zwarta blokowa budowla otoczona artyleryjskimi bastionami (Zbaraż, Podhorce, Krzyżtopór). Później intensyfikacja wpływów francuskich przyniosła dominację otwartego rozwiązania *entre cour et jardin* (Wilanów, Radzyń, Białystok). Typologia i orientacja stylistyczna architektury świeckiej była w zasadzie jednolita na całym obszarze kraju. Warto jedynie zwrócić uwagę na pewne zjawiska lokalne. Tak więc, na wybrzeżu Bałtyku, z głównym ośrodkiem w Gdańsku, dominowały wpływy niderlandzkie. Domeną architektury saskiej była Warszawa jako siedziba dworu Augustów.

Architektura sakralna przez cały okres panowania baroku czerpała inspiracje przede wszystkim z Włoch, a liczne polskie kościoły można wprost powiązać z konkretnymi wzorami w Italii. I tak jezuicki kościół Świętych Piotra i Pawła w Krakowie (1697-ok. 1630), stanowi bardzo udaną trawestację kościoła il Gesù w Rzymie, kościół Filipinów w Gostyniu (1675) to replika kościoła Santa Maria della Salute w Wenecji, a kościół Misjonarzy w Krakowie (1719-1728) – połączenie rzutu dwóch budowli rzymskich: rozwiązania przestrzennego kaplicy Trzech Króli w Colleggio Propaganda Fide (Borromini) i fasady kościoła San Andrea al Quirinale (Bernini). Dobrą znajomością architektury włoskiej dysponowali zresztą nie tylko budowniczowie, ale i fundatorzy. W czasie dyskusji nad formą uniwersyteckiego kościoła Św. Anny w Krakowie (1789-1703) przedstawiciele Akademii wyrazili wyraźne życzenie, by był on podobny do kościoła San Andrea della Valle w Rzymie. Inspiracjom typologicznym towarzyszyło przejmowanie kolejnych faz rozwoju stylistycznego architektury Italii, początkowo rzymskiej, następnie północnowłoskiej. W pierwszej połowie XVII wieku dominował rzymski *stile grande e severo* (kościół Świętych Piotra i Pawła w Krakowie i Kamedułów na Bielanach), w drugiej połowie tegoż stulecia i na początku następnego najwybitniejsze dzieła były utrzymane w konwencji klasycyzującego rozwiniętego baroku (kościół Filipinów w Gostyniu, Św. Anny w Krakowie, Kamedułów w Pożajściu na Litwie). Od drugiej ćwierci XVIII wieku do głosu doszły wzory północnowłoskie, głównie piemonckie (twórczość Paola Fontany, 1696 -1765), m.in. kościoły w Lubartowie i Włodawie. Ważną rolę w upowszechnieniu tego typu architektury i dekoracji wnętrz odegrały publikacje zawierające projekty Guarino Guariniego oraz traktat Andrea del Pozzo. W drugiej i trzeciej ćwierci XVIII wieku punkt ciężkości rozwoju sztuki późnobarokowej przesunął się na kresy wschodnie Rzeczypospolitej (obecnie Litwa, Białoruś i Ukraina). Na tych terenach znajdowały się największe majątki ziemskie

polskiej arystokracji, która w czasach względnej stabilizacji politycznej i gospodarczej podjęła działania fundacyjne na wielką skalę. Warstwa ta z reguły wyznawała katolicyzm w obrządku rzymskim, jednakże wobec zawarcia unii z Kościołem prawosławnym na terenie Rzeczypospolitej w 1596 roku, fundacje wielkich panów kresowych dotyczyły w niemal równym stopniu kościołów rzymsko- i greckokatolickich. Owa szczególna koniunktura budowlana, trwająca w latach ok. 1740-1770, zbiegła się w czasie z napływem na teren Rzeczypospolitej licznych artystów z terenu monarchii habsburskiej, przeżywającej kryzys związany z wojną z Prusami o Śląsk. W ciągu stosunkowo krótkiego czasu na ogromnym terenie sięgającym od dzisiejszej Łotwy po Karpaty powstały liczne znakomite budowle, często sprawiające wrażenie przeniesionych z Austrii, Bawarii i Czech. Sztuka ta została „odkryta” przez polskich historyków sztuki dopiero w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku, a po włączeniu terytoriów kresowych do ZSRR poniosła ogromne straty. Nasza znajomość dat i nazwisk jest więc tu bardzo ograniczona, co gorsza, po wielu cennych dziełach nie pozostał nawet ślad. Pomimo to stosunkowo klarownie rysuje się tzw. szkoła wileńska architektury sakralnej, której przykłady są (lub były) rozsiane na dzisiejszym terytorium Litwy, Łotwy i Białorusi. Wśród jej fragmentarycznie znanych przedstawicieli występują nazwiska włoskie (Antonio Paracca (1572-1646, Abramo Antonio Genu) i polskie (Antoni Osikiewicz, Ludwik Hryniewicz, Błażej Kosiński, Tomasz Żebrowski), ale jej najwybitniejszym przedstawicielem był Niemiec Johann Christoph Glaubitz (1700-1767).

Szkoła ta wykształciła charakterystyczne cechy technologiczne i stylistyczne. Wielkie pożar Wilna w latach 1737 i 1748, który nawiasem mówiąc otworzyły pole dla późnobarokowej odbudowy miasta, zrodziły tendencję do unikania stosowania drewna w konstrukcji architektonicznej. Malownicze barokowe zwieńczenia wież, zazwyczaj wykonywane drewna i kryte blachą, tu misternie murowano w cegłę. Starano się zastępować drewno murem nawet w konstrukcjach dachowych. Ołtarze, odgrywające ogromną rolę w aranżacji barokowych wnętrz, w pozostałych częściach kraju budowane z drewna, tu konsekwentnie formowano w stiuku. Typowy kościół szkoły wileńskiej ma fasadę z dwoma wielopiętrowymi strzelistymi wieżami. Elewacje nawy i prezbiterium często wieńczą dekoracyjne, kaligraficznie wycinane szczyty. Kopuły mają malowniczą formę, wywodzącą się z rozwiązań Borrominie i Guariniego. Wnętrze zdobią stiukowe ołtarze tworzące scenograficzne układy, pełne zaskakujących widoków i perspektyw. Znakomitym przykładem tego rodzaju może być kościół Misjonarzy w Wilnie (1750-1753), ale szczytowym osiągnięciem szkoły wileńskiej był greckokatolicki kościół Bazyliańców w Berezwezu (obecnie Białoruś), najpewniej dzieło Glaubitza z lat 1753-1756, niestety zniszczone za czasów władzy sowieckiej. Szkoła wileńska ma też oczywiście ograniczenia. Przede wszystkim wśród jej przykładów rzadko spotyka się oryginalne rozwiązania przestrzenne (w wielu przypadkach dzieła „wileńskie” powstawały w wyniku przebudowy starszych, XVII-wiecznych budowli), a wspaniałości rozwiązań architektonicznych ołtarzy nie odpowiada jakość zdobiących je rzeźb.

Sytuacja architektury środkowych dziesięcioleci XVIII wieku w południowej części wschodnich terytoriów Rzeczypospolitej jest jednocześnie podobna i odmienna. Podobna, bo i tu podejmowano liczne znakomite fundacje sakralne, realizowane w formach późnego baroku czerpanych z architektury monarchii habsburskiej i południowych Niemiec. Odmienna, gdyż nie powstała tu jednolita szkoła, zbliżona do wileńskiej. Dwaj najwybitniejsi architekci działający na tym terenie to, wspomniani już, Jan de Witte i Bernard Meretyn. Pierwszy z nich, zawodowy wojskowy, komendant pogranicznej twierdzy w Kamieńcu Podolskim, jest przede wszystkim autorem monumentalnego kościoła Dominikanów we Lwowie, nawiązującego do kościoła Św. Karola Boromeusza w Wiedniu autorstwa Jana Bernarda Fischera von Erlach. Meretyn, etniczny Niemiec, pochodzący być może z Moraw, był jednocześnie znakomitym projektantem oraz ruchliwym przedsiębiorcą, dysponującym rozbudowanym zespołem budowniczych i dekoratorów. Jest on autorem m.in. greckokatolickiej katedry Św. Jerzego we Lwowie, kościoła Misjonarzy w Horodence oraz kościoła w podlwowskiej Hodowicy, który stał się modelem dla całej serii świątyń wiejskich. W swych dziełach łączył finezyjne rozwiązania architektoniczne z dbałością o detal i jakością jednolicie projektowanego wyposażenia. Jego stałym współpracownikiem był najwybitniejszy rzeźbiarz tego czasu, Jan Jerzy Pinsel. Pomimo wspólnoty źródeł inspiracji, pomiędzy Janem de Witte i Bernardem Meretynem występuje zauważalna różnica stylistyczne. O ile pierwszy tworzył w konwencji monumentalnego i dynamicznego późnego baroku, o tyle lżejsza i bardziej linearna architektura drugiego zbliża się do rokoka. Obok de Witte'a i Meretyna wybitni architekci działający w regionie to Paweł Giżycki SJ, wybitnie uzdolniony amator August Moszyński (1731-1796), Gottfried Hoffmann oraz Franciszek Ksawery Kulczycki (1738-1780). Wspólnym dziełem dwóch ostatnich jest greckokatolicki kościół Bazylianów w Poczajowie, wkomponowaniem w pejzaż malowniczej bryły przypominający austriackie opactwo w Melk.

Przedstawione tu najwybitniejsze zjawiska i dzieła architektury epoki baroku w Polsce nie wyczerpują oczywiście jej złożonego obrazu. Obok nich istniał szeroki nurt lokalny, czy wręcz prowincjonalny, posługujący się tradycyjnymi rozwiązaniami, często niemal bezstylowy. Aż do połowy XVII wieku na prowincji żywe były tradycje gotyckie, zazwyczaj łączone z elementami renesansowo-manierystycznymi, niekiedy jednak występujące w niemal czystych formach, jak w znacznej grupie kościołów Podola z pierwszej połowy XVII wieku.

Rzeźba, odgrywająca tak wielką rolę w panoramie sztuki polskiej XVI wieku, w następnym stuleciu zeszła na dalszy plan. Do około połowy stulecia kontynuowano tradycję renesansowej rzeźby nagrobnej, z redakcją szczegółów modyfikowaną zgodnie z aktualnymi prądami późnego manieryzmu i wczesnego baroku. W polskich kościołach na masową skalę występuje rzeźbiarska dekoracja architektoniczna, wykonywana w stiuku, często dobrej klasy artystycznej, ale

obejmująca niewiele elementów figuralnych. Równie liczne są przykłady drewnianej rzeźby ołtarzowej, rzadko wznoszące się jednak ponad prowincjonalną przeciętność. Na tym tle wyjątkowo przedstawiają się nieliczne kościoły, w których dekoracja stiukowa wykracza poza funkcję uzupełniania architektury. Należy tu wymienić kościół w Tarłowie (ok. 1650), gdzie zrealizowano bogaty, wielowątkowy program o charakterze wanitatywnym, w skład którego wchodzi m.in. zaskakujące realizmem przedstawienia sarmackich szlachciców. Kościół Świętych Piotra i Pawła w Wilnie wypełnia przebogaty zespół stiukowych figur autorstwa Giovanniego Pietra Pertiego (1648-1714) i Giovanniego Marii Gallego (1677-1684), utrzymany w charakterze północnowłoskim, znajduje bliskie analogie w samych Włoszech i w południowych Niemczech (Perti należał do rozgałęzionej rodziny artystów, działających w różnych krajach), ale wykazujący także znajomość sztuki Berniniego. Bezpośrednio do tego największego twórcy rzymskiego baroku nawiązywał Baldassare Fontana (1658-1733), autor stiukowej dekoracji wnętrza kościoła Św. Anny w Krakowie oraz kilkunastu drobniejszych dzieł w mieście i okolicy. Fontana, kierujący rozbudowanym warsztatem sztukatorskim, był równie biegły w wykonywaniu pełnych dynamizmu figur, jak i elementów dekoracyjnych. Przede wszystkim jednak jego dzieła, doskonale dostosowane do ram architektury, często łączące się z dekoracją freskową, stanowią znakomite przykłady barokowego *Gesamtkunstwerk*.

Najwybitniejszym zjawiskiem w ramach polskiej rzeźby barokowej jest lwowska szkoła rzeźbiarska rozwijająca się w okresie ok. 1745-1780. Jej geneza, a przede wszystkim źródło zaskakującej jakości i jednolitości stylowej nie są jasne. Sytuacja jest tu podobna jak w przypadku architektonicznej szkoły wileńskiej: późnobarokową rzeźbę lwowską „odkryto” późno, a badania polskich historyków sztuki były zaledwie w fazie początkowej, gdy wschodnia część kraju została zaanektowana przez ZSRR. Furia niszczycielska władzy sowieckiej była w odniesieniu do drewnianego wyposażenia kościołów była wyjątkowo skuteczna – uległo jej ok. 70 procent zabytków istniejących przed 1939 rokiem.

Wśród reprezentantów szkoły lwowskiej byli artyści o nazwiskach niemieckich (Sebastian Fesinger, zm. 1769, Johann Georg Pinsel, zm. 1761 lub 1762) i polskich (Antoni Osiński, zm. 1764, Maciej Polejowski, czynny ok. 1755-1794, Jan Obrocki, zm. przed 1800, Franciszek Olędzki, zm. 1792). Artyści ci pracowali w kamieniu i stiuku, ale do największego mistrzostwa doszli w rzeźbie w drewnie. Dzieła szkoły lwowskiej charakteryzują się dynamiczną kompozycją, kształtowaną w głównej mierze przez układ draperii i „blaszanych”, ostro łamiących się fałdach. Zgodnie z tradycją sięgający snycerki późnogotyckiej, większość figur pokrywano naturalistyczną polichromią, a szaty złożono. W późniejszej fazie, po 1760 roku, spotyka się też rzeźby malowane w całości na biało, co było nawiązaniem do modnej wówczas porcelany. Cała spuścizna rzeźby lwowskiej zdradza bliskie podobieństwa do rzeźby bawarskiej, austriackiej i czeskiej, brak jednak przykładów bezpośrednich nawiązań czy kopii konkretnych dzieł z tamtych terenów.

Głównym przedstawicielem szkoły był Jan Jerzy Pinsel, stały współpracownik Bernarda Merentyna, twórcą m.in. dekoracji wzniesionych przez niego katedry Św. Jerzego we Lwowie oraz kościołów w Horodence i Hodowicy. Żadne z jego dzieł nie zachowało się w całości *in situ*, ale uratowane fragmenty i dawna dokumentacja fotograficzna stawiają go wśród najwybitniejszych mistrzów późnego baroku na skalę europejską. Jego figury charakteryzuje mistrzostwo technicznego wykonania oraz „późnogotyckie” połączenie naturalizmu i skrajnej ekspresji. Jego prace zdradzają na pierwszy rzut oka podobieństwo z dziełami największych mistrzów rzeźby bawarskiej, przede wszystkim Ignaza Güthera (1725-1775). Przy bliższej analizie okazuje się, że Pinsel pod żadnym względem nie ustępuje temu ostatniemu, a zdecydowanie przewyższa go dramatyczną ekspresją.

Malarstwo XVII-XVIII wieku, podobnie jak rzeźba, nie wykazuje jednolitej linii rozwoju, z wyjątkiem Gdańska, blisko związanego ze sztuką niderlandzką i niemiecką. Działali tam liczni dobrej klasy malarze, jak Harmann Han (1574-1627), Daniel Schultz (ok. 1615-1683) czy Andrzej Stech (1635-1697), reprezentujący kolejne fazy późnego manieryzmu i baroku w wydaniu północnym. Pracowali oni zresztą na zlecenie fundatorów z całego kraju, a Schultz był malarzem dworskim królów Jana Kazimierza (1609-1672), Michała Korybuta Wiśniowieckiego (1640-1673) i Jana III Sobieskiego (1629-1696). Wybitni malarze o orientacji północnej działali także poza Gdańskiem (Bartłomiej Strobel, 1591-1647, Peeter Danckers de Rij, 1695-1661). W Krakowie osiadł Wenecjanin, Tommaso Dolabella (ok. 1570-1650), twórca licznych obrazów religijnych utrzymanych w tradycji późnego manieryzmu weneckiego. W drugiej połowie XVII i w pierwszej połowie XVIII wieku nurt włoski kontynuowali znakomity freskant Michelangelo Palloni (1637-1711/13) i batalista Martino Altomonte (1757-1745). Pierwszy z nich jest autorem m.in. znakomitej dekoracji kaplicy Św. Kazimierza przy katedrze w Wilnie, drugi wykonał ogromne obrazy sławiące zwycięstwa Jana III na Turkami. W XVIII wieku pojawiła się grupa zdolnych freskantów pochodzących z terenów monarchii habsburskiej (Franz Eckstein, 1689-1741, Georg Wilhelm Neunhertz, 1689-1749, Josef Majer, czynny w trzeciej ćwierci stulecia). Wykonane przez nich (także przez malarzy polskich, na czele ze Stanisławem Stroińskim, 1719-1809) iluzjonistyczne malowidła, zazwyczaj wzorowane na rycinach włoskich (del Pozzo) i niemieckich (Johann Jacob Schübler, wyparty z wnętrza kościelnych dekorację stiukową, pokrywając ogromne połączenia ścian i sklepień iluzjonistycznie malowaną architekturą oraz scenami męczeństwa i apoteozy niezliczonych świętych.

Owi liczni malarze obcy znajdowali bez trudu zatrudnienie wobec słabości (poza Gdańskiem) środowiska miejscowego. Malarze polscy nie potrafili przezwyciężyć kryzysu związanego z upadkiem tradycyjnych form uprawiania sztuki, który nastąpił na początku czasów nowożytnych. Tradycyjny system szkolenia cechowego nie był w stanie zapewnić im umiejętności koniecznych do uprawiania nowej sztuki, takich jak znajomość anatomii, perspektywy geometrycznej czy też mniej sformalizowanych, ale jeszcze trudniejszych zasad

budowy kompozycji malowidła barokowego. Głównym kanałem ich kontaktów ze sztuką Zachodu były masowo naśladowane ryciny, przede wszystkim flamandzkie, co zresztą było regułą w peryferyjnych środowiskach wszystkich krajów. Malarzom kształconym według tradycyjnych metod pozostawał oczywiście ogromny rynek prowincjonalnych zamówień na malowidła religijne i portrety. To oni byli twórcami omówionych wyżej specyficznych rodzajów portretowych, związanych z kulturą sarmacką. Dopiero w drugiej połowie XVII i w XVIII w. pojawiły się pierwsze przypadki wysyłania młodych malarzy polskich na studia w Akademii Św. Łukasza w Rzymie. W ten sposób poprawny warsztat malarza barokowego w wydaniu włoskim zdobyli Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski (ok. 1660-1711), Szymon Czechowicz (1689-1775) i Tadeusz Kuntze (1727-1793). Wysokiej klasy freskantem był wspomniany już Stanisław Stroiński.

Ograniczona objętość szkicu nie pozwoliła na wyczerpujące przedstawienie problematyki sztuki polskiej XVI-XVIII wieku, a co najwyżej na wskazanie jej najważniejszych zjawisk i stojących za nimi procesów. Sztuka polska tego czasu nie wydała wielkich mistrzów. Dziedzictwo artystyczne Europy to jednak nie tylko arcydzieła i wielkie nazwiska, ale mnóstwo dzieł o różnym nieraz poziomie artystycznym, będących za to bezcennym świadectwem historii i obyczaju. W panoramie sztuki renesansu i baroku, obok dzieł Leonarda, Michała Anioła, Rafaela, Tycjana, Berniniego, Rubensa, Velasqueza i Rembrandta powinno znaleźć się także miejsce dla polskich kaplic i nagrobków renesansowych, dla portretu trumiennego i chorągwi nagrobnych. Obraz europejskiej architektury i rzeźby późnobarokowej nieuwzględniający oryginalnych zjawisk powstających na kulturowym pograniczu kresów wschodnich Rzeczypospolitej jest z pewnością niekompletny. Polskie pasy kontuszone i dzieła ormiańskich złotników ze Lwowa stanowią ważne i stojące na wysokim poziomie artystycznym świadectwa europejskiej fascynacji sztuką Wschodu.