



U podstaw specyfiki społecznej i kulturowej Polski w. XVI–XVIII stały dwa wydarzenia, które miały miejsce jeszcze w w. XIV. Pierwsze z nich to wygaśnięcie królewskiej linii dynastii Piastowskiej wraz ze śmiercią Kazimierza Wielkiego w r. 1370. Drugie to decyzja oddania ręki królowej Jadwigi d’Anjou, dziedziczki polskiej korony wielkiemu księciu Litwy Jagielle w r. 1386 i zawarcie w ten sposób związku państwowego z Litwą. Śmierć wybitnego króla i koniec dynastii panującej w kraju od początku jej pisanej historii sprawiły, że siostrzeniec i następca Kazimierza Ludwik d’Anjou, król sąsiednich Węgier, nie miał w Polsce pozycji władcy przyrodzonego. Utrwalenie rządów andegaweńskich w Polsce wymagało więc zabiegów o uzyskanie poparcia ze strony poddanych. W r. 1374 na zjeździe w Koszycach król uzyskał od Polaków zgodę na dziedziczenie tronu przez jedną z córek, w zamian gwarantując nienaruszalność terytorialną Królestwa Polskiego i nadając szlachcie polskiej szerokie przywileje o charakterze obywatelskim i fiskalnym. Po raz pierwszy w polskiej historii prawo zrodziło się nie z suwerennego nadania władcy, a z kontraktu, zawartego pomiędzy nim a poddanymi. W r. 1384 młodsza z siostr, Jadwiga została koronowana na króla Polski, ale wkrótce potem jej krakowskie otoczenie zadecydowało o wyborze jej małżonka i prawdziwego władcy. Został nim w r. 1386 Jagiełło, pogański władca Litwy. Wybór był niezwykle obiecujący z politycznego i moralnego punktu widzenia. Pogańska dotąd Litwa, prawdziwe mocarstwo wschodnioeuropejskie, wojowniczy sąsiad wciąż atakujący polskie granice, miała oto zostać przyłączona do Polski i schryścianizowana. Procesy te przebiegły w rzeczywistości zupełnie inaczej niż to planowano w latach 1385–1386. Związek z Litwą przestawił jednak życie kraju na zupełnie nowe tory i wytyczył mu zupełnie nowe perspektywy polityczne, gospodarcze i kulturalne.

Do połowy w. XIV Polska stanowiła państwo średniej wielkości, w zasadzie jednolite narodowo, zorientowane kulturowo i gospodarczo na zachód. Wschodnia granica kraju była zarazem granicą chrześcijaństwa łacińskiego, za którą leżała prawosławna Ruś i pogańska Litwa. O ile w r. 1300 Polska, rozbita jeszcze na księstwa dzielnicowe, zajmowała około 200 000 km², w r. 1370, już po przyłączeniu Rusi i Podola przez Kazimierza Wielkiego (ale za to po utracie Śląska i Pomorza) – 240 000 km², to około r. 1400 terytorium państwa polsko-litewskiego było niemal czterokrotnie większe.

Unia z Litwą oznaczała przejście od państwa jednolitego narodowo do wielonarodowego oraz reorientacja kraju z zachodu na wschód. Aż do końca w. XVIII Rzeczpospolita składała się z dwóch członów: Korony, czyli właściwego Królestwa Polskiego oraz Wielkiego Księstwa Litewskiego. Za tym oficjalnym dualizmem kryła się znacznie bardziej skomplikowana struktura narodowa. Przede wszystkim zarówno Korona jak i Litwa obejmowały rozległe terytoria ruskie, które nigdy nie uzyskały odrębnego statusu w ramach organizacji państwa. Oprócz tego, kraj zamieszkiwały liczne mniejszości – Niemcy, Żydzi, Ormianie, Tatarzy, Karaimowie, Wołosi, nie wspominając o grupach Włochów, Greków, Szkotów czy Holendrów. Wyróżniki odrębności tych grup mniejszościowych były różne, ale pomijając zwartą społeczność niemiecką w Prusach Królewskich i na Pomorzu, najtrwalszym z nich była odrębność religijno-kulturowa, stanowiąca zaporę wobec integracji. W ten sposób, do w. XX przetrwała nie tylko bardzo liczna społeczność żydowska, ale i nieporównywalnie mniejsza grupa Karaimów.

Od końca w. XIV czynnikami decydującymi o kierunkach rozwoju kraju było więc jego ogromne terytorium z ludnością mieszaną pod względem narodowym, religijnym i kulturowym oraz wzrastająca z czasem dominacja warstwy szlacheckiej. Polityczny mechanizm kupowania przychylności szlachty kosztem kolejnych przywilejów, zapoczątko-

SZTUKA POLSKA W. XVI–XVIII W KONTEKŚCIE SPOŁECZNYM I RELIGIJNYM

JAN K. OSTROWSKI

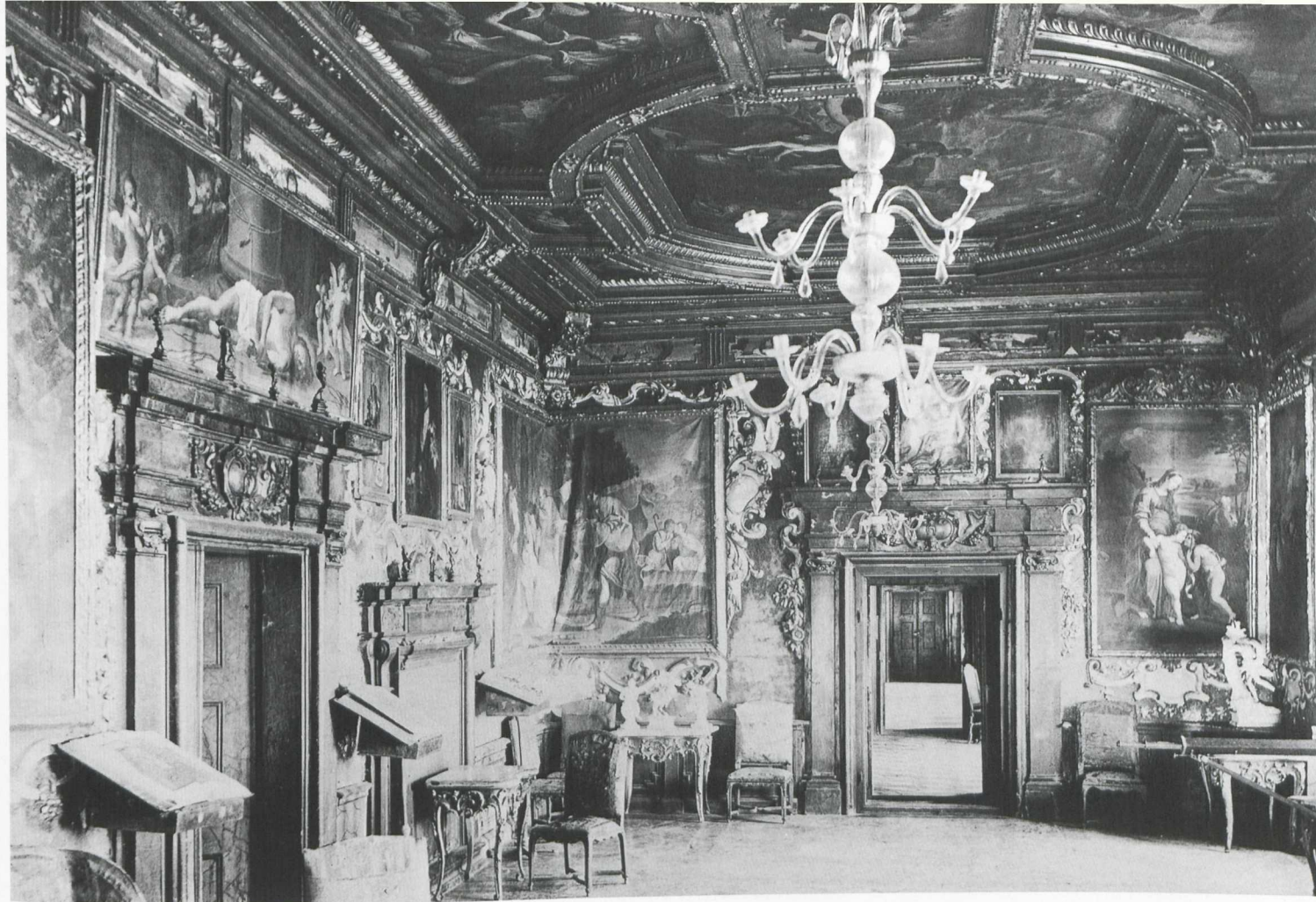


1. Augustyn Locci, *Pałac w Wilanowie*, 1677–1696, rozbudowany przez Giovanniego Spazio i Johanna Sig-munda Deybla, 1722–1733

Podmiejska rezydencja króla Jana III Sobieskiego, przekształcona została stopniowo ze skromnego dworu w barokowy pałac.

wany w Koszycach przez króla Ludwika stosował Jagiello oraz jego następcy. Dzięki tzw. statutom nieszawskim z r. 1454 oraz serii aktów legislacyjnych z lat 1496–1505 szlachta uzyskała pełnię władzy politycznej oraz bezprzykładne przywileje ekonomiczne i fiskalne. O istotnych sprawach państwa decydował parlament – sejm, którego posłowie byli wybierani na sejmikach. Król, zachowując zewnętrzne prerogatywy monarchy, stał się de facto dożywotnim prezydentem. Stan mieszczański stracił jakkolwiek wpływ na rządy, prawo do sprawowania urzędów państwowych oraz posiadania ziemi. Chłopi zostali poddani pełnej dominacji szlacheckich właścicieli ziemskich. Ukoronowaniem procesu budowy Rzeczypospolitej szlacheckiej było wprowadzenie zasady elekcji tronu po wygaśnięciu dynastii jagiellońskiej w r. 1572. Odtąd każdy polski szlachcic nie tylko miał prawo wybierać swego króla, ale i prawo postawienia własnej kandydatury do korony.

Szlachta Rzeczypospolitej była bardzo liczna, według różniących się w szczegółach ocen historyków, jej liczba dochodziła do 10% ludności kraju. W jej ramach występowało olbrzymie zróżnicowanie majątkowe, od magnackich fortun, często nie ustępujących udziałnym księstwom Rzeszy, po status pracującej na roli szlachty szaraczkowej, nie różniący się wiele od chłopskiego. W prawie, a jeszcze bardziej w politycznej retoryce podtrzymywano zasadę równości całego stanu szlacheckiego, co znalazło odbicie m. in. w niechęci do tytułów arystokratycznych. Owej równości w obrębie stanu odpowiadała odrębność wobec innych warstw ludności. Oprócz szeroko rozbudowanej sfery przywilejów prawnych jej podkreśleniu służyła ideologia sarmatyzmu, zgodnie z którą polska szlachta pochodziła od Sarmatów, wojowniczych koczowników starożytności i panowała w kraju w wyniku jego niegdysiejszego podboju. Jednocześnie pielęgnowano tradycję średniowiecznego rycerstwa. Każdy szlachcic stale nosił broń i uważał się za obrońcę ojczyzny, a nawet rycerza chrześcijańskiego, co z upływem czasu stawało się coraz wyraźniejszą fikcją. Już w w. XVI szlachta była bowiem nie gotowym na każde wezwanie rycerstwem, ale przede wszystkim warstwą ziemiańską, szybko bogacącą się dzięki europejskiej koniunkturze na płody rolne. Obok służby wojskowej i państwowej rolnictwo było



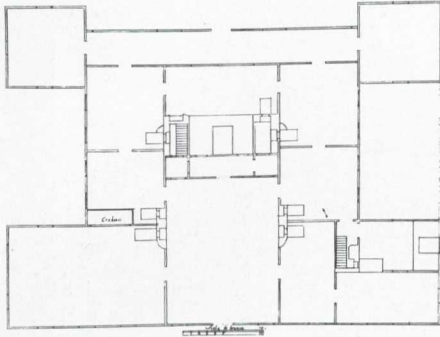
wręcz jedynym dopuszczalnym zajęciem szlachcica. Spokojne i dostatnie życie ziemiani na stało się drugim, obok tradycji rycerskiej, wątkiem szlacheckiego etosu.

Naszkiwowany wyżej proces formowania się stanu szlacheckiego przebiegał w sposób organiczny na terenach rdzennie polskich. Status i prestiż szlachcica-obywatela cieszącego się pełnią praw i przywilejów był jednak niezwykle atrakcyjny także dla elity ziem litewskich i ruskich. W w. XVI polski system prawny został więc zaadaptowany w Wielkim Księstwie Litewskim. Równoległe postępował proces polonizacji szlachty litewskiej i ruskiej. Przyjęcie języka i obyczaju polskiego nie oznaczało rezygnacji z poczucia odrębności, szczególnie silnego na Litwie. Języki litewski i ruski (obecne języki ukraiński i białoruski) zostały jednak na niemal trzysta lat zredukowane do poziomu dialektów chłopskich, a polonizacja szlachty ruskiej oznaczała jednocześnie jej masowe przechodzenie z prawosławia na rzymski katolicyzm.

Ze zjawiskiem uniformizacji politycznej i kulturowej stanu szlacheckiego w całym rozległym państwie kontrastowała bardziej złożona sytuacja religijna, odnosząca się nie tylko do elity, ale wszystkich warstw ludności. Jakkolwiek rdzenna Litwa przyjęła chrześcijaństwo w obrządku rzymskim, to ludność ogromnych terytoriów ruskich, które wraz z nią weszły w skład Rzeczypospolitej, pozostała przy wyznawaniu wcześniej prawosławia. Obraz ten dodatkowo skomplikowała reformacja, która znalazła licznych zwolenników, tak w Koronie, jak na Litwie. W połowie w. XVI w jednym z sejmów zasiadała nawet większość posłów protestanckich. Ostatecznie jednak katolicyzm zdecydowanie zatriumfował nad reformacją, która swe ograniczone pozycje zachowała głównie w miastach Pomorza, o przewadze ludności niemieckojęzycznej. Na drugim froncie religijnym – w r. 1596 na synodzie w Brześciu została zawarta unia, włączająca prawosławną społeczność Rzeczypospolitej w obręb Kościoła Katolickiego, z zachowaniem wschodniego obrządku, małżeństw księży i słowiańskiego języka liturgicznego. Integracja poszczególnych diecezji z unią trwała ok. 100 lat. Kościół unicki (greckokatolicki) odegrał bardzo istotną rolę kulturalną, a od w. XIX stał się jednym z głównych czynników kształtowania ukraińskiej świadomości narodowej.

2. Pałac w Podhorcach, *Pokój Złoty*, ok. 1640, wystrój ścian ok. 1750

Słynny pałac Koniecpolskich w Podhorcach, później należący do rodziny Rzewuskich i Sanguszków, do pierwszej wojny światowej był najlepiej zachowaną rezydencją barokową w Polsce. Fotografia z r. 1880 ukazuje jedną z sal reprezentacyjnych.



3. Tylman van Gameren, *Plan drewnianego dworu*, ok. 1670–1680, Biblioteka Uniwersyteku Warszawskiego
W ciągu w. XVII geometryczny plan willi palladiańskich został dostosowany do polskiej architektury rezydencjonalnej i w pełni włączony do narodowej tradycji.

Ustrój Rzeczypospolitej jawił się jej mieszkańcom jako idealny i niezmienny. Krajem rządziła szlachta, będąca wcieleniem wszelkich cnót, reprezentująca jednolity model kulturowy, oparty na jezuickim szkolnictwie i głęboko przesiąknięty barokową ekspresją w języku, literaturze i sztuce. Dominującą religią był katolicyzm w różnych obrządkach (unię zawarto również z Kościołem ormiańskim). Innowiercy byli tolerowani, ale protestantów podejrzewano o sprzyjanie wrogiej Szwecji, a odłamy prawosławia, które nie przyjęły unii stawały się coraz wyraźniej wyrazicielami interesów państwowych Rosji. System ten, korzystny dla stosunkowo licznych warstw ludności dobrze funkcjonował w warunkach względnego spokoju zewnętrznego i koniunktury gospodarczej. Już w połowie w. XVII okazał się jednak nieodporny wobec kryzysów wewnętrznych (powstanie na Ukrainie, 1648) i najazdów („potop” szwedzki, 1655), a koniec w. XVIII przyniósł jego ostateczne załamanie i utratę niepodległości. Co gorsze, integracja narodowa elit Rzeczypospolitej, postrzegana przez stulecia jako zjawisko pozytywne, w w. XIX i XX zrodziła bezsensowną obcość i niechęć w stosunkach z budującymi swą świadomość Litwinami oraz krwawe konflikty z Ukraińcami.

W świetle tych historycznych doświadczeń dziedzictwo Rzeczypospolitej szlacheckiej jest na ogół oceniane surowo. Nie zmienia to jednak faktu, że społeczna i religijna specyfika Polski w XVI–XVIII nie tylko wycisnęła silne piętno na jej kulturze i sztuce, ale to głównie ona, a nie np. oryginalność rozwiązań stylistycznych decyduje o jej odrębności.

Sztuka w dawnej Rzeczypospolitej, jak zresztą w całej niemal ówczesnej Europie, nie osiągnęła suwerennego statusu, w ramach którego głównym celem i miarą jest doskonałość artystyczna. Stanowiła dekoracyjną oprawę różnych dziedzin życia, jeden ze sposobów społecznej komunikacji oraz wyznacznik prestiżu, na równi ze wspaniałością stroju czy liczbą służby. Zamawiający i odbiorca mieli zdecydowaną przewagę nad twórcą, w ogromnej większości przypadków zadowolającym się skromną pozycją rzemieślnika. Dorobek artystyczny w. XVI–XVIII badany przy pomocy klasycznych metod analizy formalnej w znacznej mierze okazuje się mało oryginalny i pozbawiony konsekwentnej linii rozwoju. Do znacznie bardziej interesujących wyników prowadzi potraktowanie go jako symptomu jedynej w swoim rodzaju sytuacji historycznej, odkrywającego dawno zapomniane znaczenia i postawy ludzkie. Liczna, zamożna i świadoma swej odrębności warstwa społeczna jaką była szlachta wytworzyła bowiem rozbudowany system obyczajowy, obejmujący wszystkie dziedziny życia, regulujący sferę stosunków rodzinnych, towarzyskich i politycznych, działalność ekonomiczną i sposób prowadzenia wojen, wreszcie, a może przede wszystkim stosunek do transcendencji, czyli sposób praktykowania religii i formy pobożności. Niektóre z tych zjawisk są najpełniej dokumentowane właśnie przez dzieła sztuki z w. XVI–XVIII.

Szlachcic polski w. XVI–XVIII, niezależnie od zamożności i miejsca zajmowanego w drabinie społecznej spędzał większość czasu na wsi. Podupadające miasta nie były dla niego atrakcyjnym środowiskiem, a dwór królów elekcyjnych nie miał siły atrakcyjnej podobnej do wielkich dworów monarchii absolutnych. Jeżeli opuszczał swe dobra czy najbliższą okolicę musiał mieć ku temu wyraźny powód, jak wyprawa wojenna, udział w sejmiku, sejmie lub sesji trybunału, elekcja króla, sprzedaż zboża w Gdańsku, pielgrzymka do miejsc świętych czy uroczystość rodzinna. Przywiązanie do domu i stron rodzinnych nie musiało przy tym oznaczać zacofania i izolacji, bo wymienionych okazji kontaktów ze światem było sporo, a znaczna część szlachty miała za sobą lata szkolne w różnych ośrodkach krajowych i zagranicznych.

Właściwą ramę życia szlachcica była jego rezydencja wiejska. Jej skala i formy były bezpośrednią funkcją zamożności i znaczenia właściciela, ale bez względu na te różnice, oprócz funkcji mieszkalnych, zawsze stanowiła ona centrum dóbr, stanowiących podstawę utrzymania szlachcica. Rezydencje elity magnackiej miały aż do przełomu w. XVI i XVII zazwyczaj formę wywodzących się od średniowiecznych zamków założen wieloskrzydłowych z dziedzińcami wewnętrznymi, przybranych w renesansowy lub manierystyczny kostium stylowy. Wraz z rozwojem artylerii mury zamkowe straciły swą funkcję głównej linii obrony. W w. XVII dominował więc nowy typ rezydencji – *palazzo in fortezza*, z pałacem w formie zwartego bloku, otoczonym fortyfikacjami bastionowymi. W w. XVIII przewagę zyskały wreszcie otwarte założenia na rzucie podkowy, realizujące francuską formułę *entre cour et jardin* (fig. 1). Niezależnie od pewnych odrębności lokalnych rezydencje magnackie w większości przypadków realizowały typy znane w innych krajach Europy Środkowej, a często wykazują wyraźne związki genetyczne z architekturą Włoch i Francji.

Taka rezydencja, swoisty mikrokosmos, mieściła kilkaset ludzi, a z załogą czasem nawet kilka tysięcy. Stopień jej wspaniałości zależał od zamożności właściciela. Każdy zamek czy pałac był wyposażony w bogato zdobioną broń, cenne naczynia i tkaniny sprowadzane z zachodniej Europy (największą popularnością cieszyły się flamandzkie i holenderskie) i z muzułmańskiego Wschodu. We wnętrzach rzemiosło artystyczne przeważało nad malarstwem, jednakże liczne inwentarze galerii pałacowych odnotowują kilkaset obrazów, określanych niekiedy jako dzieła wielkich mistrzów. Najbardziej znanym przykładem tego rodzaju kolekcji malarstwa jest galeria Rzewuskich w Podhorcach, licząca ponad 500 obrazów (fig. 2). Szczegółowe badania ujawniają, że ówczesne atrybucje były generalnie zbyt optymistyczne, a malowidła wzmiankowane w archiwaliach jako dzieła Leonarda, Rafaela i Rembrandta to w większości przypadków kopie. W pełni świadoma praktyka kolekcjonowania obrazów przysła wraz z Oświeceniem w 2. połowie w. XVIII.

Ekonomiczna i obyczajowa specyfika życia szlacheckiego znalazła o wiele wyraźniejsze odbicie na niższych piętrach drabiny społecznej. Rezydencja szlachcica, czy to zamożnego właściciela kilku wsi, czy szaraka pracującego własnymi rękami na swym zagonie nosiła nazwę dworu. Termin ten początkowo odnosił się nie do właściwego budynku mieszkalnego, ale do całego obejścia, spełniającego także funkcje administracyjne i gospodarcze. Wczesna genealogia szlacheckiej rezydencji jest trudno uchwytna. Z w. XVI pochodzi pewna ilość murowanych dworów, będących kontynuacją średniowiecznego typu wieży mieszkalnej. Są one zazwyczaj jednopiętrowe i mają bardzo prosty układ przestrzenny, ograniczony do dwóch lub trzech pomieszczeń na każdym poziomie. Służyły one w zasadzie wyłącznie jako mieszkanie rodziny właściciela, a w razie zagrożenia atakiem jako ostatni bastion obrony. Pomieszczenia dla służby, kuchnie, łaźnie, składy itd. lokowano w osobnych, zazwyczaj drewnianych budynkach, a całość powstałej w ten sposób przestrzeni była zamknięta prostymi fortyfikacjami, złożonymi z palisady oraz ewentualnie wału ziemnego i fosy.

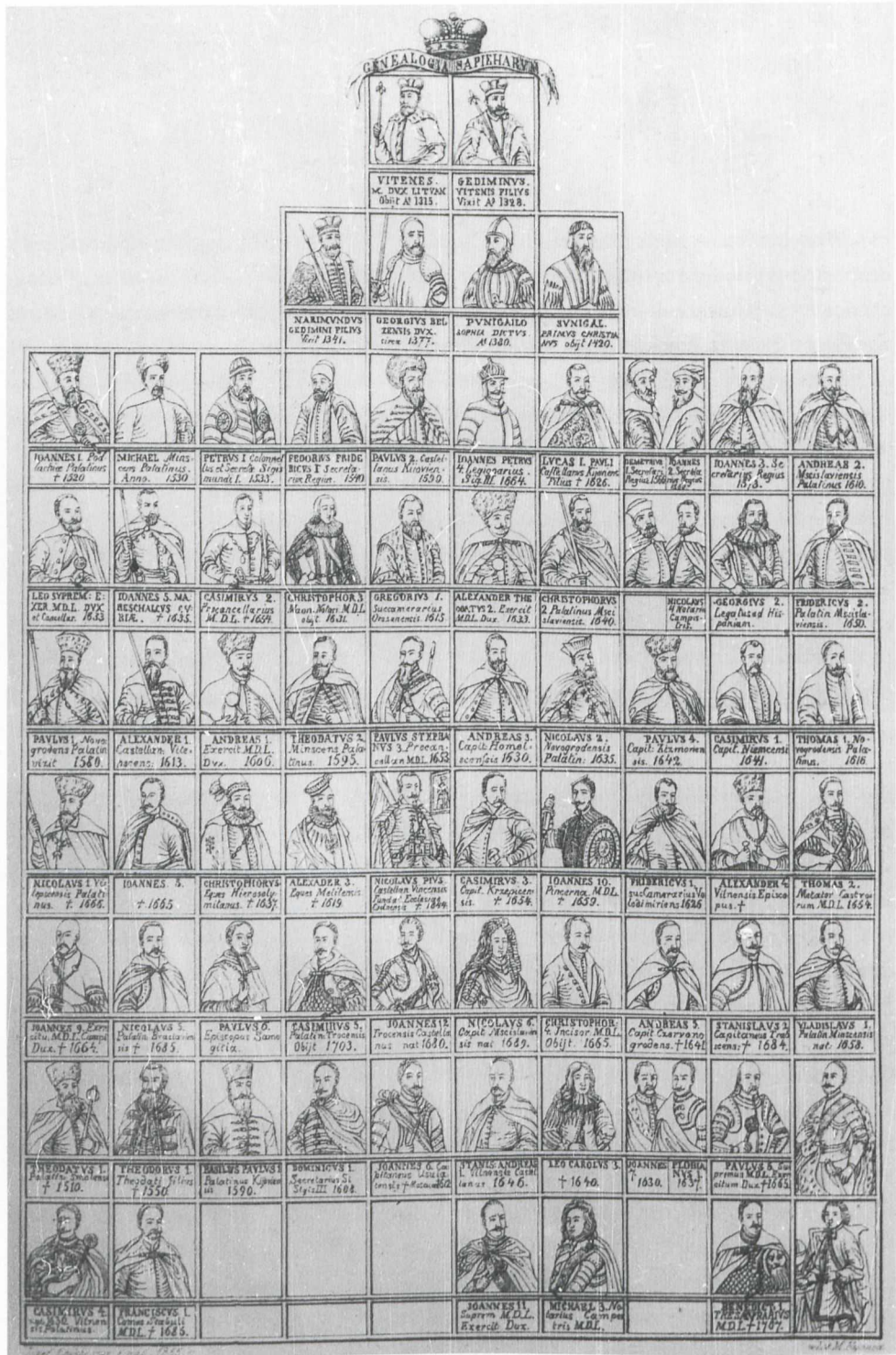
Na przełomie w. XVI i XVII rozpoczął się proces integracji rozproszonych dotąd części dworu w ramach jednego budynku. Wiązało się to z patriarchalnym trybem życia rodziny ziemiańskiej, dążeniem do wygody oraz rezygnacją z obronności, która, przynajmniej na centralnych terenach kraju, była coraz wyraźniej zbędna. W owych obszernych dworach nowego typu nastąpiło pozorne cofnięcie się technologiczne w stosunku do typu murowanego piętrowego dworu renesansowego. Budowano je bowiem najczęściej z drewna, zwykle rezygnując przy tym z piętra, z wyjątkiem drugorzędnych pokoi mieszkalnych, roz-



4. Dwór w Ożarowie, 1757

Typowy przykład barokowej rezydencji skromnego szlachcica, wzorowanej na modelu palladiańskim.

5. Galeria portretów rodzinnych książąt Sapiehów, dawniej w kościele w Kodniu, wg XIX-wiecznej litografii
Zespół prawdziwych i wymyślonych portretów rodzinnych został namalowany w krótkim czasie ok. r. 1720 i zajmował jedną ze ścian w kaplicy rodowej.



mieszczonych na poddaszu. Uzasadnienia tych wyborów, wynikających z ekonomicznych i społecznych realiów życia ziemiankiego można znaleźć w tekstach z epoki, tak w literaturze pięknej, jak w specjalnych podręcznikach gospodarczych i budowlanych. Po wzory rozwiązań przestrzennych sięgnięto do renesansowych traktatów architektonicznych, przede wszystkim do Serlia i Palladia. Największą popularność zyskał układ z sienią na osi i symetryczną dyspozycją pomieszczeń po bokach, stwarzający możliwość uzyskania od trzech do kilkunastu pomieszczeń w ramach zwartej prostokątnej bloku, często wzbogaconego o narożne alkiezje (fig. 3). Typowy plan północnowłoskiej Palladiańskiej willi zyskał w ten sposób niezliczone realizacje na całym terytorium Rzeczypospolitej (fig. 4). Stopniowo adaptowany przez coraz szersze warstwy społeczne, jeszcze w 1. połowie w. XX był stosowany w wielu regionach kraju w budownictwie chłopskim.



Poszczególne części dworu różniły się charakterem i spełniały ściśle określone funkcje. Wnętrze dzieliło się na część męską – otwartą, służącą do przyjmowania gości i kobiecą, bardziej intymną, przeznaczoną do prac domowych i wychowywania dzieci. Umeblowanie i urządzenie dworu było skromne, co często kontrastowało z przepychem strojów i uzbrojenia. Dopiero literatura obyczajowa w. XVIII notuje szybką ewolucję w kierunku wygody, a nawet luksusu. W sieni chętnie zawieszano broń i trofea myśliwskie. Największym i najbardziej reprezentacyjnym pomieszczeniem była izba stołowa, służąca do posiłków i zebrań. Niemal obowiązkowym elementem jej wyposażenia były portrety rodzinne. Surowość drewnianych ścian zachęcała do pokrywania ich tkaninami, w formie obić, dywanów lub makat, co do dziś pozostało powszechnym obyczajem w polskich domach. Zewnętrzna architektura dworów stopniowo zyskiwała cechy barokowe, czerpane z architektury monumentalnej. Już w okresie neoklasycyzmu obowiązkowym jej elementem stał się kolumnowy portyk, stanowiący prawdziwie emblematyczny wyróżnik dworu. Jeszcze po II wojnie światowej na niektórych terenach takie portyki-ganki odróżniały domy ceniącej swe pochodzenie drobnej szlachty od jej chłopskich sąsiadów.

Dwór zamieszkały przez wielopokoleniową rodzinę właścicieli i liczną służbę był prawdziwym mikrokosmosem wiejskiego życia szlacheckiego. Jego zalety i urok opiewała szeroko literatura barokowa, a w w. XIX i XX znalazł się w centrum mitu złotego wieku szlacheckiego. Dla polskiej inteligencji, w znacznej części wywodzącej się ze zbiedniałej szlachty, aż do II wojny światowej stale obecnym marzeniem był powrót z miasta na wieś, z ciasnego mieszkania do rozłożystego dworu, gdzie wszyscy i wszystko miało swoje właściwe, uświęcone tradycją miejsce. Sukces finansowy przemysłowca, adwokata, pisarza czy artysty z reguły owocował zakupem wiejskiej rezydencji, w której z całą świadomością kultywowano tradycje szlachecko-ziemiańskie. W okresie przed I wojną światową oraz w dwudziestoleciu międzywojennym owa tęsknota owocowała w szeroko rozpo-

6. Elżbieta Kiszkowa, z domu książniczka Radziwiłłówna, 1700–1750. Muzeum Sztuki, Mińsk

Portret, ujęty w owalną ramę z liści laurowych, z heraldycznym orłem i inskrypcjami, pochodzi z galerii książąt Radziwiłłów, tworzonej wg jednego wzoru od w. XVII do XX.

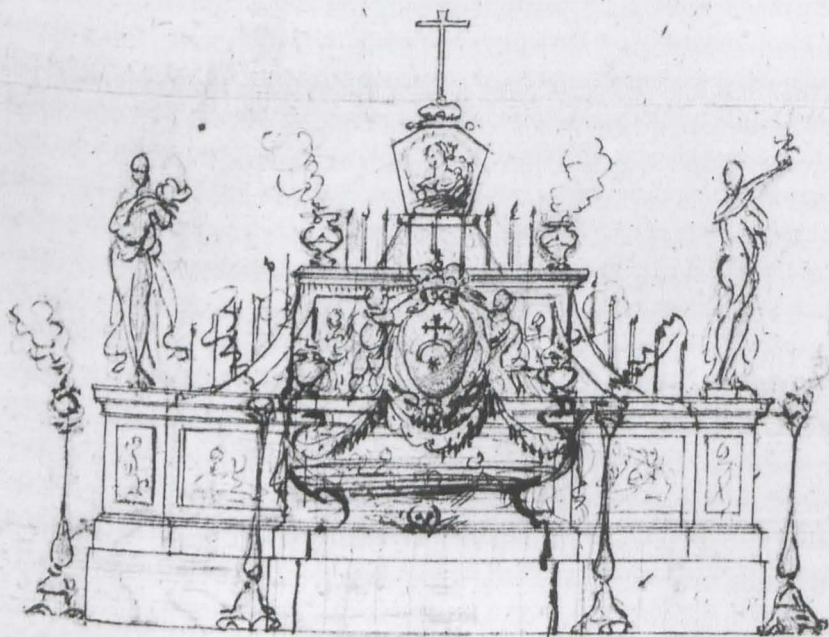
7. Hetman Jan Sobieski (przyszły król Jan III), ok. 1670 Muzeum Pałac w Wilanowie.

Obnażone ramię portretowanego to tradycyjne oznaczenie rangi oficerskiej. Portret stanowi rzadki dokument tego prawie zapomnianego zwyczaju.



wszechnionej modzie na stylizowanie miejskich i podmiejskich willi na barokowe dwory. Zjawisko to było zresztą nie tylko wyrazem sentymentalnej tęsknoty, ale również poszukiwania „narodowego” stylu w sztuce, czego domagała się rozbudowana przez romantyzm świadomość narodowa. Zupełnie niespodziewanie zjawisko to odżyło w ostatnich latach, choć już pozbawione charakterystycznej dla początku naszego stulecia podbudowy teoretycznej. Polski postmodernizm ponownie powrócił do wzoru barokowego i klasycystycznego dworu, widząc w nim jedno ze źródeł przełamania pospolitości i nudy architektury determinowanej wyłącznie przez technologię.

Jedną z najczęstszych okazji zetknięcia się ze sztukami przedstawiającymi dla szlachy epoki baroku było zamówienie wizerunku własnego, swych najbliższych, a często także swych przodków. Dążenie do tworzenia takich obrazów, z wyjątkiem do pewnego stopnia grafiki, nie miało przy tym nic wspólnego z potrzebą utrwalenia przemijającej chwili, którą u współczesnego człowieka zaspokajają w nadmiarze fotografie. Wizerunek człowieka baroku był pomyślany jako dzieło pomnikowe, mające w miarę możliwości trwać wiecznie, dokumentując nie tylko wygląd przedstawionej osoby, ale w znacznie większym stopniu jej pozycję i zasługi. Zapewne nie jest przypadkiem, że w polskich tekstach z epoki nie występują opisy pozowania malarzom do portretów, których tyle znamy ze źródeł zachodnioeuropejskich, można natomiast wskazać wzmianki na temat malowania wizerunków osób zmarłych, zarówno z natury, co wiązało się z wymogami ceremoniału pogrzebowego, jak też na podstawie dostarczonych artyście wzorów i... wskazówek krewnych. Nie oznacza to oczywiście, by nie przywiązywano wagi do podobieństwa rysów. Wręcz przeciwnie, jedną z naczelnych wartości portretu staropolskiego jest realizm, niekiedy wręcz weryzm fizjonomiczny, daleki od idealizującej manieri większości mistrzów Zachodu. Równie ważny jak rysy modelu był jednak kod społeczny, obejmujący format płótna, sposób ujęcia i pozę portretowanego, otoczenie, strój i atrybuty. Na barokowych portretach bardzo często pojawiają się herby i napisy (a przynajmniej inicjały nazwiska i urzędu), ułatwiające badaczowi identyfikację przedstawionej osoby oraz datowanie obrazu. Zachowanie tych konwencji było warunkiem wystarczającym dla powstania wizerunku osoby dawno zmarłej, której rysy nie były nikomu znane. W „portrety” tego rodzaju obfitują liczne galerie przodków, produkowane seryjnie w celu zawieszenia w galerii pałacu magnackiego czy w jadalni szlacheckiego dworu. Takie malowane genealogie, w których rzetelna dokumentacja miesza się z fantazją i fikcją mogły liczyć od kilku do kilkudziesięciu elementów. Niekiedy powstawały one w ciągu krótkiego czasu z woli jednego



B

8. Hetman Wacław Rzewuski, 1773–1774. Muzeum Narodowe w Warszawie

Obraz skomponowany jest niemal wyłącznie z elementów ikonograficznych, wskazujących na wysoką pozycję hetmana i przypisywane mu zasługi dla ojczyzny. Strój Rzewuskiego to strój kawalera Orderu Orła Białego. Buława, herb i namioty w tle podkreślają stanowisko hetmana. Niezwykły, „kaukaski” sposób zawieszenia szabli stanowi aluzję do roli, jaką Rzewuski odegrał podczas konfederacji radomskiej w r. 1767, a jego broda, anachroniczna w owym czasie, jest pamiątką cierpień doznanych w rosyjskim więzieniu.

9. Hanus Pfister, Sarkofag Mikołaja Sieniawskiego (zm. 1636). Zamek Królewski na Wawelu, Kraków

Typ postaci nagrobnej leżącej jakby w uśpieniu, wprowadzony ok. r. 1530 przez Bartłomieja Berreciego, Był powtarzany w setkach naśladownictw przez około sto lat. Takie samo rozwiązanie zastosowano w tym niezwykle sarkofagu cynowym. Większość z owych śpiących rycerzy zapewne nigdy nie nosiła takiej anachronicznej zbroi płytowej, odgrywającej rolę tradycyjnego atrybutu szlachcica.

10. Tylman van Gameren, Projekt castrum doloris księżnej Gryzeldy Wiśniowieckiej, 1672. Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego

Wykonywanie projektów i dekoracji na uroczystości pogrzebowe powierzano najznakomitszym artystom. Prezentowany projekt ukazuje miejsce portretu trumiennego w kompozycji *castrum doloris*.

człowieka, czego przykładem jest galeria Sapiechów z kaplicy rodzinnej w Kodniu (fig. 5). Przeciwną tendencję reprezentuje bardzo liczna galeria ks. Radziwiłłów (fig. 6), tworzona w oparciu o konsekwentnie stosowany schemat kompozycyjny i ideowy od w. XVII do XX.

Portret traktowany jako ważny środek komunikacji w ramach zwartej grupy społecznej wytworzył bogaty język symboliczny, dziś w znacznym stopniu zapomniany. Bez odwołania się do źródeł z epoki nie zrozumiemy, że obnażone ramię Jana Sobieskiego na jego konnym portrecie stanowi oznakę oficerskiej funkcji hetmana (z czasem króla) (fig. 7), a nietypowo „po kaukasku” przypasana szabla Wacława Rzewuskiego (fig. 8) jest odwołaniem się do jego udziału w konfederacji radomskiej r. 1767, który był powodem jego deportacji do Rosji, a w konsekwencji – tytułem do chwały patriotycznego męczennika.

Portrety w klasycznym rozumieniu tego słowa, czyli obrazy powstałe wyłącznie w celu kommemoracyjno-dekoracyjnym stanowią prawdopodobnie nie najlichnieszą, a z pewnością nie najbardziej oryginalną część zasobu zachowanych wizerunków staropolskich. Najbardziej interesujące zjawiska wiązały się ze swoistymi obyczajami w dziedzinie upamiętniania zmarłych. Ogromna większość wizerunków Polaków z w. XVI to nie obrazy, a rzeźby nagrobne. Pomnik króla Zygmunta Starego w jego kaplicy grobowej przy katedrze w Krakowie, powstały w latach 1529–1531 narzucił typ nagrobka szlacheckiego, powtarzany w setkach egzemplarzy aż do połowy w. XVII. Zmarli są na nich z reguły przedstawiani w pozie człowieka śpiącego, przybrani w pełną zbroję płytową. Zbroja taka



11. Chorągiew nagrobna Jana Działyńskiego (zm. 1643). Kościół parafialny w Nowym Mieście Lubawskim

Ta ogromna chorągiew jest rodzajem pomnika nagrobnego, uważanego za szczególnie odpowiedni dla żołnierza i w w. XVII bardzo popularnego w Polsce.

za króla Zygmunta była jeszcze w użyciu, jednak takich kosztownych, a z upływem czasu coraz mniej przydatnych zbroi z pewnością nie posiadali wszyscy rycerze śpiący na nagrobkach w polskich kościołach (fig. 9). Jako tradycyjny atrybut rycerza identyfikowanego z żołnierzem chrześcijańskim zbroja pozostała obowiązującym elementem pomnika także w czasach, kiedy zniknęła z pól bitewnych. Jej funkcję atrybutu i to atrybutu ściśle związanego z nagrobkiem najlepiej ilustruje fakt, że to samo środowisko w tym samym czasie w malowanych portretach stosowało zupełnie odmienne konwencje. Charakterystyczny typ portretu staropolskiego ukształtował się w 2. połowie w. XVI, czyli później niż typ nagrobka z figurą w zbroi, ale w okresie, gdy ten ostatni cieszył się jeszcze wielką popularnością. Jakkolwiek i w tym przypadku, większość wizerunków była silnie skonwencjonalizowana, przez około sto lat zbroja pojawiała się w nich tylko sporadycznie, głównie w portretach królewskich oraz w archaizowanych wizerunkach dawno zmarłych przodków. Nie oznacza to, by w portretach tych szlachta rezygnowała z heroizacji i podkreślania swej rycerskości. Rolę tę odgrywała obowiązkowa szabla, znaki rang wojskowych w postaci buzdycanu lub buławy oraz strój narodowy, traktowany jako rodzaj uniformu wojskowego. Szczególną wagę przykładano do tego ostatniego skojarzenia. Strój narodowy obowiązywał hetmanów, a o sile jego militarno-patriotycznej konotacji świadczy epizod z wojny kozackiej w r. 1649. W czasie bitwy pod Zborowem król Jan Kazimierz noszący się zwykle po cudzoziemsku przebrał się w strój polski, tym solidarnościowym gestem starając się powstrzymać panikę, która wybuchła wśród wojska.

Sytuacja zmieniła się dopiero w ostatniej ćwierci w. XVII. W okresie tym zbroja występowała na nagrobkach już tylko sporadycznie, zaczęła natomiast coraz częściej pojawiać się na portretach szlacheckich, a apogeum jej popularności przypadło na w. XVIII. Jeżeli zważy się, że w większości przypadków portretowano się w płytowych zbrojach zachodnioeuropejskich, które wyszły z użycia najpóźniej około 100 lat wcześniej, można ocenić siłę konwencji i skalę zapotrzebowania na fikcję utwierdzającą rycerski status szlachty. Tym bardziej, że Polska tej epoki była krajem niemal całkowicie zdemilitaryzowanym.

Obok opisanych figur leżących, sztuka sztuka nagrobna zrodziła sporo innych typów wizerunków zmarłych, zarówno malowanych jak i rzeźbionych. Większość z nich ma swe odpowiedniki w innych krajach, dwa typy stanowią jednak zjawisko specyficzne dla Rzeczypospolitej. Pierwszy z nich to portret trumienny, przytwierdzany do krótszego boku trumny i widoczny tym samym dla wszystkich uczestników nabożeństwa żałobnego (fig. 10 i kat. 99, 100, 102). Po pogrzebie wizerunki te zawieszano w kościołach, niekiedy wmontowując je w kamienne lub drewniane tablice epitafijne. Funkcja portretu trumiennego zdeterminowała jego formę. Jako podobrazie zazwyczaj służyła blacha o osmio lub sześciobocznym kształcie. Ujęcie ograniczano do popiersia lub samej głowy, kładąc nacisk na przejmujący realizm fizjonomii, sprawiający wrażenie fizycznej obecności zmarłego w czasie ekzekwii. Trzeba przy tym pamiętać, że reprezentowany przez portret zmarły był adresatem panegirycznej retoryki, stanowiącej obowiązujący element uroczystości. Początków portretu trumiennego badacze upatrują w wizerunku Stefana Batorego z r. 1586, w którym nie występuje jeszcze charakterystyczny później kształt blachy. Zjawisko osiągnęło swą klasyczną formę w w. XVII, a najpóźniejszy znany przykład pochodzi z r. 1814. Geneza funkcjonalna i formalna portretów trumiennych nie jest w pełni wyjaśniona (wskazywane w literaturze odniesienia do tradycji antycznej tłumaczą sprawę tylko częściowo; portrety z Fajum, stanowiące narzucającą się analogię, nie wchodzą oczywiście w grę jako wzór). Ten typ wizerunku znany jest wyłącznie z terenu Rzeczypospolitej, gdzie był stosowany przez wszystkie wyznania chrześcijańskie. Warto również podkre-

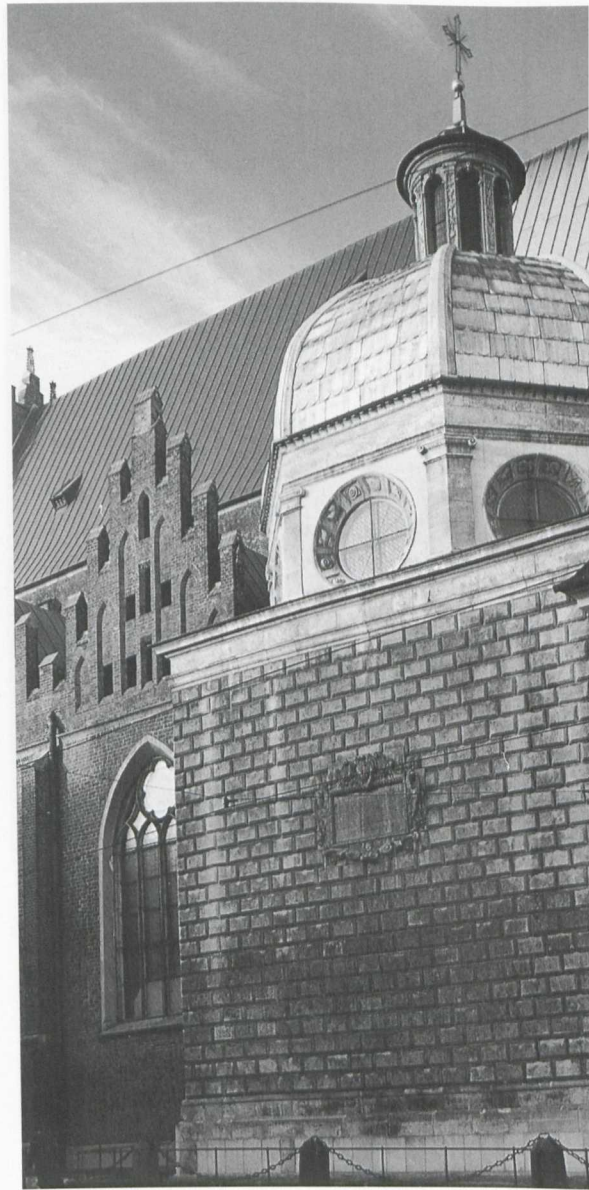
ślić, że ten typowo polski obyczaj był chętnie adaptowany przez imigrantów, jak o tym świadczą liczne trumienne wizerunki osób o cudzoziemskich nazwiskach.

Podobne obyczaje i tradycje stały u początku chorągwi nagrobnych (fig. 11). Głównym ich elementem był malowany wizerunek zmarłego, zazwyczaj w pozie oranta, nie różniący się zasadniczo od przedstawień na innego typu epitafiach lub obrazach wotywnych. Oprócz niego na chorągwiach umieszczano przedstawienia dewocyjne, atrybuty rycerskie, herby i napisy. Większość chorągwi wykonywano z purpurowego adamaszku, co było aluzją do krwi przelanej za wiarę i ojczyznę. Chorągwie nagrobne przysługiwały bowiem przede wszystkim żołnierzom, choć znane są także przykłady ich sporządzania dla duchownych, kobiet, a nawet dzieci. Być może były one używane w czasie uroczystości pogrzebowych, były jednak pomyślane przede wszystkim jako swoiste rycerskie epitafia, służące do zawieszenia w kościele. Czasami zastępowały one nagrobek z trwałego materiału, kiedy indziej były zawieszane w jego sąsiedztwie. W niektórych przypadkach towarzyszyła im zbroja i inne elementy uzbrojenia należące do zmarłego. Pierwsze pewne wiadomości na temat chorągwi nagrobnych pochodzą z początku w. XVI, a najpóźniejszy przykład z terenu rdzennej Polski poświęcony jest szlachcicowi zmarłemu w r. 1681. Zarzucenie tego oryginalnego zwyczaju wiązało się być może z postawą kontrreformacyjnego Kościoła, który niechętnie widział świeckie elementy we wnętrzach sakralnych.

Źródła świadczą, że w polskich kościołach w w. XVI i XVII wisiały setki, jeżeli nie tysiące chorągwi nagrobnych. Ich nietrwałość sprawiła, że do dziś zachowało się zaledwie kilkanaście przykładów, przeważnie źle zachowanych. I w tym przypadku wszystko wskazuje, że pomysł swoistego rycerskiego nagrobka w postaci chorągwi zrodził się w Polsce. Stamtąd trafił zapewne na niektóre tereny sąsiednie. Chorągwie nagrobne znamy bowiem ze Spisza należącego wówczas do Węgier, ze Śląska, a przede wszystkim z Prus Książęcych. Tamtejsza szlachta, wywodząca się od rycerzy krzyżackich, utrzymująca z Polską bliskie kontakty, szeroko przejęła obyczaj wykonywania chorągwi nagrobnych i stosowała go, jak się wydaje, jeszcze przez lat kilkadziesiąt, po jego wygaśnięciu na terenach polskich. Praktyczny zmysł Niemców przejawiał się przy tym w zastąpieniu jedwabiu nieporównywalnie trwalszą blachą miedzianą.

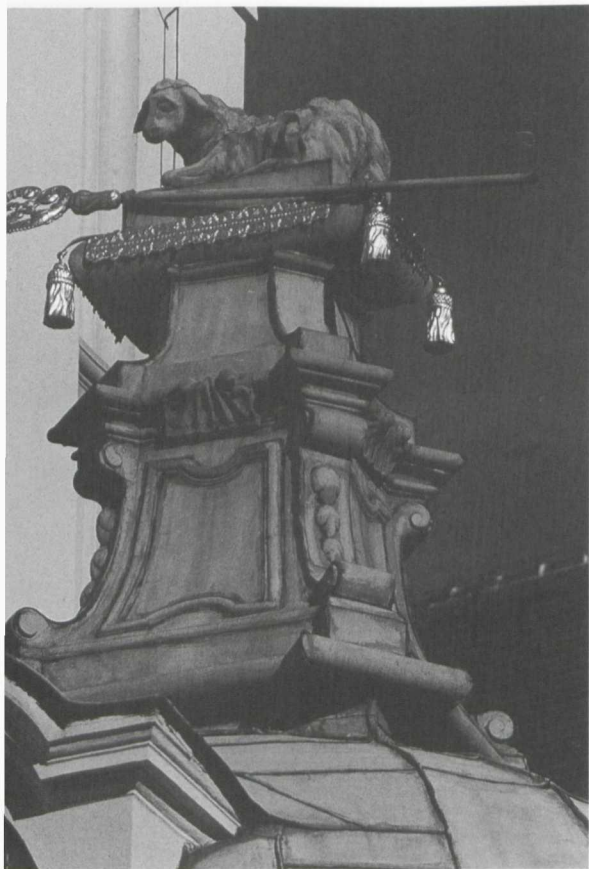
Wiek XVII i XVIII były w Rzeczypospolitej epoką triumfującego katolicyzmu. Barokowa pobożność, zwykle bardziej ostentacyjna niż pogłębiona duchowo i intelektualnie, rodziła bardzo liczne i bogate fundacje sakralne, z jednej strony traktowane jako sposób uzyskania zasług na życie wieczne, z drugiej zaś jako wyznacznik ziemskiego prestiżu (fig. 12). O ile w każdej miejscowości (poza większymi miastami) istniał jeden kościół parafialny, o tyle liczba klasztorów i związanych z nimi świątyń była w zasadzie nieograniczona. Wiek XVII i XVIII są więc przede wszystkim okresem niezliczonych fundacji klasztornych. Niektóre rodziny magnackie były szczególnie protektorami określonych zakonów, fundując po kilkanaście i więcej klasztorów. Zaskakująco monumentalne fundacje podejmowały też osoby, których pozycję społeczną i majątkową można określić jako wysoką, ale daleką od ścisłej elity. Fakty te dają miarę skali koncentracji zamożności w rękach stosunkowo nielicznej grupy, a jednocześnie świadczą dobitnie o jej preferencjach w zakresie zagospodarowania nadwyżek finansowych.

Dążenie fundatorów kościołów do uwiecznienia się rodziło różnego rodzaju inicjatywy o charakterze symbolicznym, wśród których demonstrowaniu chrześcijańskiej pokory towarzyszyła rozpasana duma. Michał Kazimierz Pac, zmarły w r. 1682, polecił, aby jego ciało zostało spalone u progu kościoła ŚŚ. Piotra i Pawła, ufundowanego przez niego w Wilnie, ale zarazem na fasadzie umieścił wręcz bluźniercze słowa, wiążące jego nazwi-



12. Krąg Santi Guccio, Kaplica grobowa rodziny Myszkowskich, 1603–1614. Kościół Dominikanów w Krakowie

Przez ponad wiek rodziny szlacheckie i wybitni przedstawiciele duchowieństwa naśladowali w swych fundacjach kaplicę króla Zygmunta przy katedrze krakowskiej, zbudowaną przez Bartłomieja Berrecciego w l. 1517–1533. Kaplica Myszkowskich stanowi świętą interpretację modelu Berrecciego w języku manieryzmu.



13. Szczyt kopuły. Kaplica biskupa Andrzeja Stanisława Załuskiego. Katedra, Kraków, po 1758

Ten rzadki motyw ma podwójne znaczenie. Baranek jest aluzją do Eucharystii i Apokalipsy, ale również elementem rodowego herbu biskupa.

sko z tytułem NP Marii (*Regina pacis funda nos in pace*). Herby fundatorów na fasadach, portalach i sklepieniach były praktycznie regułą, ale Potoccy posunęli się nawet do nadawania formy swego znaku herbowego krzyżom wieńczącym kościoły. Podobnie postąpił biskup Andrzej Stanisław Załuski umieszczając baranka, figurę z herbu rodowego, na szczycie kopuły swej kaplicy w Katedrze Krakowskiej (fig. 13). Znamy też kościół zbudowany na planie przypominającym strzałę, główny motyw rodu Kalinowskich.

Większość zabytków architektury sakralnej z w. XVII i XVIII na terenie Rzeczypospolitej jest związana typologicznie i stylistycznie ze sztuką Włoch oraz krajów Cesarstwa. Odbiciem wyraźnie lokalnego obyczaju był nadzwyczaj popularny typ centralnej, kopułowej kaplicy-mauzoleum, wywodzący się od renesansowej kaplicy Zygmuntońskiej przy katedrze na Wawelu. Zwycięstwo kontrreformacji owocowało rozwojem kultu maryjnego i pojawieniem się w. XVII i XVIII dziesiątków cudownych obrazów Matki Boskiej. Szczególnym wyrazem czci dla tych obrazów, a także dla innych świętych wizerunków było dodawanie im koron oraz pokrywanie ich w całości lub części srebrnymi blachami, często złożonymi, bogato zdobionymi ornamentem plastycznym i rytowanym, a niekiedy także klejnotami. Koronacja obrazu, sankcjonująca jego szczególny kult wymagała zezwolenia najwyższych czynników kościelnych i była wielką uroczystością religijną z udziałem setek duchownych i tysięcy wiernych. Koronacje takie przybierały jednocześnie formę wielodniowych barokowych spektakli, ze wspianą oprawą plastyczną i muzyczną, asystą wojskową, salwami z dział i pokazami ogni sztucznych. W wielu przypadkach korona dodawana do obrazu była jednak po prostu atrybutem Matki Boskiej, przysługującym Jej w ikonografii od czasów średniowiecza. Pozostałe srebrne aplikacje na obrazach były rodzajem wotów ofiarowanych przez wiernych za uzyskane łaski, ale także wyrazem określonej postawy estetycznej, ceniącej wyżej blask szlachetnego metalu i klejnotów niż jakość malowidła. W rezultacie, wiele polskich obrazów kultowych zyskało popularność w formie zbliżonej do metalowych płaskorzeźb nadanej im przez srebrne sukienki, a ich kształt malarski pozostawał niemal nieznan. Odnosi się to m.in. do cudownego obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej (zob. kat. 73), którego oryginalna, bizantyńsko-gotycka forma została szerzej spopularyzowana dopiero w ostatnich dziesięcioleciach. Geneza zwyczaju pokrywania obrazów blachami nie jest jasna. Zapewne nie bez znaczenia była tu inspiracja ze strony prawosławia podobnie zdobiącego swe ikony. Nie było to jednak proste przejęcie wschodniego obyczaju. Sukienki i aplikacje pokrywające polskie obrazy są zazwyczaj złożone z wielu elementów i mimo wszystko wtórnie dodane do malowidła. Metalowe okrycia ikon były natomiast wykonywane z jednego kawałka metalu i często były ważniejsze niż samo malowidło, które wypełniało jedynie pozostawione w nich „okienka” na twarzy i ręce świętych osób.

Nowe rodzaje nabożeństw stały u początków nieznanych wcześniej rozwiązań artystycznych. W różnych miejscach kraju powstały monumentalne zespoły kaplic kalwaryjskich, służących w czasie misterii wielkiego tygodnia oraz niektórych świąt maryjnych. Z nabożeństwem 40-godzinnym wiąże się specyficzny typ ołtarza. Powszechności uroczystych procesji należy przypisać wykształcenie się feretronu, specjalnego rodzaju dwustronnego obrazu w bogatej ramie, przystosowanego do noszenia przez wiernych. Obyczaj noszenia w procesjach figur znany jest we wszystkich krajach katolickich, jednakże feretrony z obrazami były, jak się wydaje, polską specjalnością.

Pogrzeby przedstawicieli elity społecznej stanowiły kolejny przykład łączenia liturgii ze spektaklem o wspianej oprawie artystycznej. Przygotowywane nieraz przez wiele miesięcy, zrodziły jedyne w swoim rodzaju typy dzieł sztuki, o których już częściowo by-

ła mowa i często przynosiły nowe całościowe aranżacje wnętrza. Owe z założenia nietrwałe dekoracje stawały się niekiedy składnikiem wnętrza kościelnego na kilkadziesiąt i więcej lat. Zachowane do dziś elementy barokowej *pompae funebris* (zob. kat. 103) stanowią wielką rzadkość i bezcenny dokument dawno minionego obyczaju.

Do najciekawszych zjawisk w sztuce dawnej Rzeczypospolitej, znakomicie ilustrujących panujące w niej stosunki narodowe i religijne była swoista konwergencja form architektury i wystroju świątyń poszczególnych wyznań chrześcijańskich, jaka nastąpiła w okresie baroku, szczególnie w w. XVIII. W procesie tym stosunkowo mały udział miała sztuka Kościołów protestanckich, która już w w. XVI wykształciła swój kanon ikonograficzny i funkcjonalny, i była odporna na wpływy katolickiej kontrofensywy. Trzeba tu jednak przypomnieć, że u protestantów występowały tak typowo „sarmackie” zjawiska jak portrety trumienne i chorągwie nagrobne. Inaczej miała się rzecz z Kościołem wschodnim. Już w XV i na początku w. XVI istniała pewna osmoza pomiędzy sztuką bizantyńską i zachodnią. Jej przykładem są z jednej strony późnogotyckie cerkwie na terenie Wielkiego Księstwa Litewskiego (Synkowicze, Małomożeków, Nowogródek, Supraśl), z drugiej zaś – malowidła wykonane przez malarzy ruskich w katolickich kościołach w Krakowie, Lublinie, Wiślicy i Sandomierzu. Prawosławne ikony często trafiały do katolickich kościołów. Zjawiska te dobrze oddają wzajemny stosunek obydwu formacji religijno-kulturowych. Prawosławie było gotowe do korzystania z osiągnięć Zachodu w dziedzinie architektury, jeżeli chodzi o malarstwo oraz ikonograficzną-funkcjonalną strukturę wnętrza sakralnego ściśle trzymało się jednak swych surowych kanonów. Katolicy akceptowali natomiast bez większych oporów malarstwo prawosławne, którego ikonografia nie zawierała obcych im elementów, a forma była odczytywana jako wyraz odwiecznej tradycji i uduchowienia. Dopiero w 2. połowie w. XVI, na fali kontrreformacyjnej żarliwości próbowano, bezskutecznie zresztą, wprowadzać zakazy obecności w kościołach obrazów malowanych przez niekatolików.

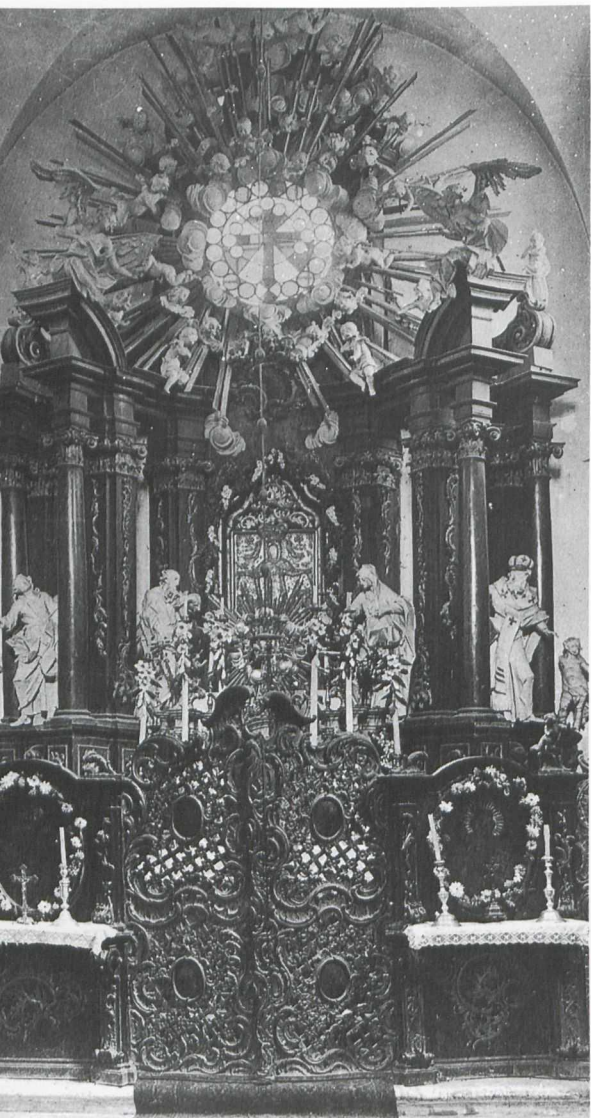
Do pewnych zbliżeń nieuchronnie prowadziło długoletnie współzycie różnych wspólnot wyznaniowych i korzystanie z usług tych samych artystów. Np. na przełomie w. XVI i XVII włoski architekt, Paweł Dominici zwany Rzymianinem wznosił we Lwowie kościół Bernardynów oraz cerkiew Zaśnięcia Matki Boskiej, zwaną Wołoską. Warstwa stylistyczna architektury obydwu budowli jest wspólna, ale zastosowano w nich zupełnie odmienne układy przestrzenne, a o przynależności cerkwi Wołoskiej do Kościoła wschodniego dobitnie świadczą jej trzy kopuły. Równoległe bardzo powoli rozwijał się proces rozluźniania kanonów malarstwa ikonowego i jego stopniowego zbliżania się do malarstwa zachodniego. Istotną rolę odgrywało w nim posługiwanie się przez malarzy ikon zachodnieuropejskimi wzorami graficznymi i coraz częstsze podejmowanie przez nich zamówień o charakterze świeckim, przede wszystkim portretów, w których konieczną była umiejętność indywidualizacji fizjonomii i zasad odtwarzania trójwymiarowej przestrzeni.

Unia kościelna z r. 1596, jakkolwiek gwarantowała zachowanie odrębnej tradycji obrządku wschodniego, z czasem przyniosła głębokie zmiany w sztuce Kościoła greckokatolickiego. Niemal bezpośrednim jej skutkiem było uzyskanie przez unitów pełnych praw obywatelskich w miastach rządzących się prawem magdeburskim. Dla artystów oznaczało to dostęp do cechów i szerszego wachlarza zamówień, co przyspieszyło proces okcydentalizacji ich sztuki. Głębokie zmiany przyniósł dopiero w. XVIII, a za ważny próg uważany jest synod Kościoła greckokatolickiego odbyty w Zamościu w r. 1720. Podjęto wówczas daleko idące decyzje zmierzające do upodobnienia unickiej liturgii do wzorów



14. Cerkiew Bazyliańów, Berezwecz, po 1753

Architektura tej świątyni, zniszczonej przez władze sowieckie po drugiej wojnie światowej, jest jednym z najznakomitszych osiągnięć rokoka. Przypomina współczesne jej budowle bawarskie i doskonale ilustruje proces latynizacji grecko-katolickiej sztuki sakralnej w Polsce.



15. Ołtarz główny, grekokatolicka cerkiew Pokrowa, ok. 1765, Buczacz

Przykład ten ilustruje doskonale zespolenie wschodniego ikonostasu z zachodnim ołtarzem.

łacińskich, które wkrótce znalazły odbicie w sztuce. Jednocześnie, integracja obydwóch obrządków zaszła tak daleko, że Kościół unicki zyskał licznych hojnych fundatorów wśród rzymskokatolickich magnatów, na co jeszcze w poprzednim stuleciu mógł liczyć tylko sporadycznie. Dla XVIII-wiecznego właściciela wielkich dóbr wybór podmiędzy fundacją łańciskiego kościoła lub grekokatolickiej cerkwi był decyzją czysto pragmatyczną, związaną z potrzebami duszpasterskimi ludności danej miejscowości. W rezultacie, czołowe XVIII-wieczne grekokatolickie realizacje architektoniczne, jak katedra Św. Jura we Lwowie, czy bazylikańskie kościoły w Berezweću (fig. 14) i Poczaïowie należą do czołowych osiągnięć późnego baroku i rokoka na terenie Rzeczypospolitej. W ich malowniczych sylwetkach, gnących się elewacjach i gzymsach, do złudzenia przypominających dzieła austriackiego i bawarskiego baroku, trudno dopatrzeć się jakichkolwiek związków z tradycją wschodniego chrześcijaństwa.

Bardzo istotne zmiany nastąpiły w aranżacji wnętrza świątyń grekokatolickich. Ikonostas uległ redukcji i upodobnił się do rzymskokatolickiego retabulum ołtarzowego (fig. 15). Pojawiły się nieznane w cerkwiach prawosławnych ołtarze boczne, ambony oraz rzeźby figuralne. Warto tu zwrócić uwagę, że niemal równocześnie pozornie podobne zjawiska objęły architekturę rosyjską, gdzie wiązały się z zadekretowaną przez Piotra Wielkiego okcydentalizacją wszystkich dziedzin życia kraju. W Rosji architektura cerkiewna przybierała jednak tylko barokowy kostium, zachowując tradycyjną strukturę przestrzenną budowli oraz wszystkich elementów wnętrza związanych z kultem. Nawiasem mówiąc, w czasie prawosławnej „rekonkwisty”, jaka nastąpiła w XIX i XX w. na terenach Rzeczypospolitej zagarniętych przez Rosję, a następnie ZSRR, swoiste elementy sztuki Kościoła grekokatolickiego padły ofiarą szczególnie brutalnej i systematycznej czystki.

Kościół ormiański na terenie Rzeczypospolitej poszedł jeszcze dalej w kierunku integracji kulturowej z rzymskim katolicyzmem niż Kościół grekokatolicki. Ormianie tworzyli znaczne skupiska na wschodnich terenach Rzeczypospolitej już w w. XIV. Credo ich monofizycznego Kościoła dzieli głębokie różnice zarówno od katolicyzmu jak prawosławia, toteż początkowo zachowywali oni wyraźną odrębność, kultywując tradycje artystyczne wyniesione ze swej dalekiej ojczyzny. W r. 1630 ormiański biskup Lwowa przystąpił jednak do unii z Kościołem rzymskim. Choć zachowano ormiański obrządek i język liturgiczny, związek ten przyniósł z czasem całkowitą asymilację mniejszości ormiańskiej, której wielu przedstawicieli znalazło drogę do szeregów szlachty polskiej. Ceną, jaką Ormianie zapłacili za unię i awans społeczny, był stopniowy zanik ich języka oraz odrębności kulturowej. Wśród udokumentowanych kilkunastu kościołów ormiańskich z terenów południowo-wschodnich Rzeczypospolitej tylko średniowieczna katedra lwowska ujawnia cechy odrębne w stosunku do architektury świątyń katolickich.

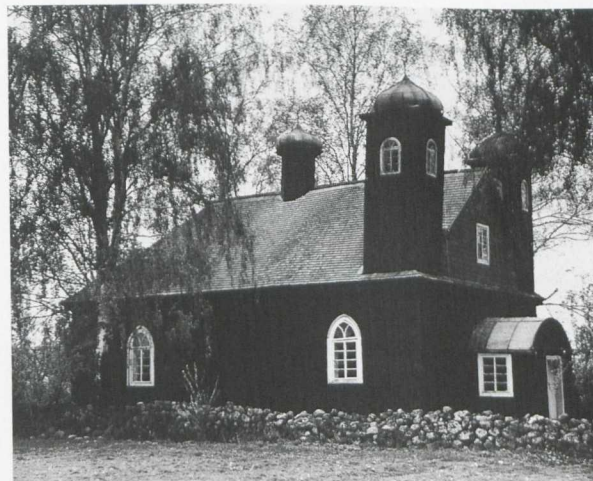
Zbliżenia i napięcia pomiędzy głównymi wyznaniem chrześcijańskimi rodziły najważniejsze zjawiska z dziedziny międzykulturowych inspiracji w dziedzinie sztuki religijnej. Najważniejsze, ale nie jedyne. Nie można zapominać o niechrześcijańskich wspólnotach religijnych, które w etnicznej i kulturowej panoramie Rzeczypospolitej zajmowały istotne miejsce. Najliczniejszą z nich byli Żydzi, obecni w kraju od wczesnego średniowiecza, z biegiem czasu zwiększający swój procentowy udział w populacji kraju. Bezpośrednie zbliżenie żydowskiej i chrześcijańskiej sztuki religijnej było niemożliwe ze względu na różnice doktrynalne. Liczne, nieraz bardzo wspaniałe synagogi na terenie Rzeczypospolitej były niemniej wznoszone zgodnie z obowiązującymi powszechnie kanonami stylistycznymi i często zawierają rozwiązania typowe dla architektury polskiej, jak np. attyki. Z drugiej strony – w kraju stale cierpiącym na brak wykwalifikowanych specjalistów często przyrządzano oczy na religijne i narodowe uprzedzenia i powierzano żydowskim złotnikom czy odlewnikom wykonanie nie tylko przedmiotów codziennego użytku, ale i sprzętów kościelnych. W w. XVIII pojawił się także żydowski rytownik podejmujący prace graficzne z zakresu katolickiej ikonografii, a nawet malarze pochodzenia żydowskiego, pokrywający późnobarokowymi freskami wnętrza kościoła.

Społeczność muzułmańska, zgrupowana w wojskowych koloniach Tatarów była znacznie mniej liczna i słabsza kulturowo od żydowskiej. O ile więc synagogi nie można pomylić z kościołem, pomimo wspomnianych wyżej obiegowych motywów wprowadzanych do budowli żydowskich, o tyle nieliczne i bardzo skromne meczety polskich muzułmanów niemalże nie różnią się od drewnianych kościołów w sąsiednich wsiach chrześcijańskich (fig. 16).

Ograniczona objętość wstępu nie pozwoliła na wyczerpujące przedstawienie społecznego i religijnego kontekstu sztuki dawnej Rzeczypospolitej. Dostarczenie choć w skrótej formie socjologicznego klucza interpretacyjnego sztuki dawnej Rzeczypospolitej wydawało się konieczne dla właściwego odbioru naszej wystawy. Dziedzictwo artystyczne Europy to nie tylko arcydzieła i wielkie nazwiska, ale masa dzieł słabszych ze ściśle formalnego punktu widzenia będących za to bezcennym świadectwem historii i obyczaju. W panoramie sztuki baroku, obok dzieł Berniniego, Rubensa i Rembrandta powinno znaleźć się skromne miejsce dla portretu trumiennego i chorągwi nagrobnych. Obraz europejskiej architektury i rzeźby późnobarokowej nie uwzględniający oryginalnych zjawisk powstających na kulturowym pograniczu kresów wschodnich Rzeczypospolitej jest z pewnością niekompletny.

LITERATURA

Chrościcki 1974; Kozakiewiczowa 1984; Kozina, Ostrowski; Łoziński 1917; Łoziński 1973; Mańkowski 1946; Tomkiewicz 1958; Wiliński 1958



16. Meczeta w Kruszynianach, koniec w. XVIII

Skromne drewniane meczety polskich Tatarów, wyznawców islamu, są zadziwiająco podobne do kościołów z sąsiednich wsi. W przedstawionej budowlu występują wszystkie zewnętrzne cechy kościoła, łącznie z wieżyczką na dachu – odpowiednikiem wieżyczki na sygnaturkę.