





**B**arok: styl – epoka – postawa. Wśród trzech podstawowych zakresów tego pojęcia, mistrzowsko zanalizowanych przed trzydziestu laty przez Jana Białostockiego najistotniejsze dla naszych rozważań będzie rozumienie baroku jako wielkiej epoki kulturowej. Pozwala ono na spojrzenie na sztukę Europy zachodniej czasu około 1600–1780 jako na pewną całość, bez zapominania o jej ogromnej różnorodności, tak w sensie chronologicznym jak i terytorialnym. Charakter prezentowanej problematyki zwalnia nas przy tym od konieczności ścisłego uzasadniania przyjętych ram czasowych, oraz od rozstrzygnięcia co do barokowego charakteru wszystkich przytaczanych przykładów.

Epoka ta, tak jak każda inna posiadała kilka ośrodków, które nadawały ton i wyznaczały główne kierunki rozwoju dla całego kontynentu, a stosunek pomiędzy nimi i terytoriami, mniej czy bardziej peryferyjnymi, ujmowany jest zazwyczaj w kategorii wpływów. Termin ten, należący do samego jądra aparatu pojęciowego historii sztuki, rozumianej jako badanie dziejów społecznego procesu twórczości artystycznej, nie został zadawalająco zdefiniowany, pomimo wielokrotnie podejmowanych prób w tym kierunku. Co więcej, jego nieprecyzyjne stosowanie czy wręcz nadużywanie sprawiło, że często kojarzy się on z postępowaniem o powierzchownym, nienaukowym charakterze, które niestety stanowi wciąż odradzające się zagrożenie naszej dyscypliny. Poniższa próba analizy mechanizmów transmisji wzorów artystycznych nie ma ambicji generalnego rozstrzygnięcia problemu, wydaje się jednak użyteczna dla zrozumienia miejsca Polski w ramach barokowej Europy.

Ontologiczny charakter dzieła sztuk plastycznych, jako przedmiotu materialnego, w zasadzie istniejącego jednostkowo, a często nieprzenośnego sprawia, że mechanizm rozchodzenia się wpływów jest tu bardziej skomplikowany niż w tych dziedzinach, w których idealnie bytujące koncepcje intelektualne i dzieła literackie krążą w postaci łatwych do powielania zapisów. Teza na temat wpływu dzieła sztuki A na dzieło B musi brać pod uwagę możliwość pośredniego przynajmniej kontaktu autora dzieła B z dziełem A. Jeżeli dzieła A i B powstały w różnych środowiskach (odpowiednio X i Y), dla zaistnienia wpływu konieczne jest spełnienie przynajmniej jednego z następujących warunków: import dzieła (lub dzieł) sztuki z ośrodka X do ośrodka Y, które staje się w ten sposób dostępne dla miejscowych artystów; sprowadzenie do ośrodka Y z ośrodka X artyści, który na nowym terenie zaszczepia formy wyniesione ze środowiska macierzystego; podróż artysty z ośrodka Y do ośrodka X (często równoznaczna z odbyciem tam studiów), prowadząca do zapoznania się z tamtejszymi wzorami, a często i do organicznego przejęcia tamtejszych metod postępowania; dostępność w ośrodku Y materiałów informacyjnych dotyczących sztuki ośrodka X, które w interesującej nas epoce miały zazwyczaj formę wzorników, ilustrowanych traktatów i graficznych reprodukcji dzieł sztuki.

Nietrudno zauważyć, że wszystkie przedstawione wyżej mechanizmy faworyzują jeden kierunek inspiracji: od kulturowego centrum ku peryferiom. Nawet najwyższej klasy wartości stworzone w środowisku słabszym mają znikome szanse na odbyte drogi pod prąd tej ogólnej tendencji. Rozwój sztuki europejskiej epoki baroku przebiegał według kierunków wytyczonych w trzech głównych środowiskach, którymi były Włochy, Francja i Niderlandy (podział tego kraju na część flamandzką i holenderską ma w tym wypadku znaczenie drugorzędne). Dominacja ta, niezależnie od fluktuacji układu sił w ramach poszczególnych faz epoki i poszczególnych dziedzin sztuki, nie pozostawiała miejsca dla szerszej ekspansji innych środowisk. Liczne oryginalne i wy-

# BAROK

## POLSKI

### I EUROPEJSKI.

#### UWAGI

#### O MECHANIZMACH

#### KONTAKTÓW

JAN K. OSTROWSKI

sokiej klasy dzieła powstające w Hiszpanii, Anglii, czy krajach języka niemieckiego pozostawały osiągnięciami w skali lokalnej. Nie znamy przykładów szerszego oddziaływania Velasqueza na malarstwo włoskie, ani Fischera von Erlach na architekturę francuską. O znaczeniu danego miasta i kraju na kulturalnej mapie Europy decydowała nie tylko wartość jego osiągnięć, ale i cały splot zjawisk politycznych, społecznych i gospodarczych, warunkujących szeroką popularyzację tych osiągnięć.

W ramach niniejszego referatu możemy zaledwie wyliczyć najważniejsze z tych warunków. Ich wyczerpujące przedstawienie wymagałoby szerokich studiów, a sam problem powiązań twórczości artystycznej z jej społecznym tłem należy do wyjątkowo niejasnych. Owa trudność weryfikuje się zresztą i w przypadku interesującego nas materiału. Wiodące środowiska epoki baroku wyrosły przecież w warunkach tak bardzo różnych jak z jednej strony feudalna teokracja państwa kościelnego, z drugiej zaś mieszczańska demokracja protestanckiej Holandii, budującej zręby nowoczesnego kapitalizmu. Poszukując odpowiedzi na pytania genezy biegunów dominacji artystycznej trzeba więc brać pod uwagę takie względy jak tradycja stołeczności pewnych miast, ich roli jako siedziby wielkich ośrodków władzy, wreszcie ich dogodnie położenie geograficzne.

Jak się wydaje, decydującą rolę odgrywały tu jednak pewne sytuacje z pogranicza zjawisk społeczno-ekonomicznych i strukturalnych ram życia artystycznego. Nieodzownym warunkiem była ekonomiczna zdolność danego społeczeństwa do poważnych nakładów na cele kulturalne. Mogła się ona jednak realizować poprzez przeciwstawne formy, z jednej strony koncentracji olbrzymich środków w rękach centralnej władzy, z drugiej zaś poprzez zamożność i inicjatywę gospodarczą szerokich kręgów społeczeństwa.

Stworzonemu w ten sposób popytowi na różnorodne dzieła sztuki musiały odpowiadać możliwości jego zaspokojenia poprzez odpowiednią organizację twórczości artystycznej, obejmującej różnorodne zagadnienia łączące się ze zdobyciem i wykonywaniem zawodu artystycznego. I tu istniały różne możliwości rozwiązań. Z jednej strony cechowy, z drugiej akademicki system kształcenia. Z jednej strony artysta – dworzanin pracujący dla możnego mecenasu i jego uznaniu zawdzięczający swą pozycję społeczną i ekonomiczną, z drugiej zaś artysta-rzemieślnik, ale jednocześnie niezależny członek społeczności miejskiej.

Zjawiskiem wspólnym dla wszystkich przodujących środowisk było pojawienie się wyspecjalizowanych form handlu dziełami sztuki, ułatwiających artystom zbyt i przyczyniających się do popularyzacji ich osiągnięć. Do niezwykle ważnych, choć jednocześnie trudno uchwytnych czynników należało też istnienie zintegrowanego środowiska, służącego jako forum dyskusji, wymiany doświadczeń i kształtowania hierarchii wartości. Środowisko takie mogło przybierać tradycyjne formy cechu, humanistycznie ukierunkowanej akademii, czy nawet nieformalnego, cygańskiego bractwa, było jednak nieodzownym czynnikiem twórczego fermentu i oddziaływania na zewnątrz. Powstanie akademii oczywiście niezwykle podnosiło rangę danego ośrodka. Przyczyniało się do wzrostu poziomu wykształcenia zawodowego i świadomości teoretycznej artystów oraz zapewniało im nieznaną wcześniej prestiż intelektualisty uprawiającego wolny zawód. Sława wielkich akademii przyciągała adeptów z różnych stron Europy i prowadziła do szerokiego rozpowszechnienia obowiązujących w nich idei.



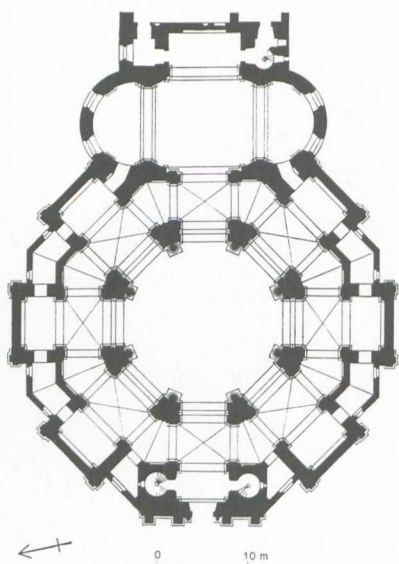
Niezależnie od wszystkich niedoskonałości naszego opisu, łatwo na jego podstawie zbudować model rosnącej wciąż potęgi środowiska, któremu raz udało się stworzyć jej podstawy. Pozycja kulturalna jest zazwyczaj bardzo trwała, a zmiany w tej dziedzinie następują z opóźnieniem w stosunku do zmian politycznych i ekonomicznych. Prestiż centrum ułatwia szerokie rozchodzenie się jego produktów, przyciągając jednocześnie i asymilując najwybitniejsze jednostki z peryferii, które powiększają jego potencjał. Rola ośrodków peryferyjnych sprowadzona jest w większości wypadków do nadążania za kolejnymi modami napływającymi z centrum. Niektóre z nich mogą się oczywiście zdobyć na osiągnięcia wybitne i oryginalne. Właśnie na peryferiach dochodzi nawet niekiedy do wyciągnięcia ostatecznych konsekwencji z pewnych procesów, których rozwój w centrum zostaje przecięty przez wciąż pojawiające się nowe koncepcje. Jak już wspomniano, nawet najwyższej klasy osiągnięcia zrodzone na peryferiach z trudem znajdują jednak drogę ku centrum, dzięki której mogłyby odegrać rolę uniwersalną. Ich znaczenie uwydatnia się w panoramie osiągnięć danej epoki, a o wiele trudniej znaleźć dla nich miejsce w zarysach głównych linii rozwojowych.

Polska znajdowała się na dalekich peryferiach łacińskiej Europy, niezależnie od tego czy spojrzemy na to z perspektywy Rzymu, Paryża, Amsterdamu czy Antwerpii. Także w ramach środkowoeuropejskiego kręgu kulturowego, którego punkt ciężkości znajdował się na ziemiach habsburskich i południowo-niemieckich, Polska stanowiła w większości wypadków element słabszy, przejmujący, a nie tworzący wzory kulturowe. Trudno się dziwić, że sytuacja ukształtowała się właśnie w ten sposób. Kraj późno wszedł do zachodniej wspólnoty i długo stanowił jej najdalej na wschód wysuniętą placówkę, poza którą znajdowała się strefa prawosławia i pogaństwa. Od końca w. XIV, w wyniku unii z Litwą i przyłączenia rozległych terytoriów ruskich, granica kulturowa pomiędzy światem łacińskim i bizantyjskim znalazła się wręcz wewnątrz państwa Jagiellonów.

Wszystko to, wraz z oddaleniem geograficznym musiało rzutować na sposoby kontaktów z centrami kulturowymi Zachodu i na sposoby recepcji płynących stamtąd wzorów. Dodatkową barierę stanowił ukształtowany na początku w. XVI system agrarnej demokracji szlacheckiej, z jego rosnącą z czasem ksenofobią i pogardą dla mieszczańskich zajęć i mieszczańskiego trybu życia, będących podstawą nowożytnej kultury Zachodu. Mimo wszystko jednak tak w okresie renesansu, jak w interesującej nas bezpośrednio epoce baroku, kontakty Polski z centrami zachodnimi były stałe i intensywne, a ich rezultaty charakteryzowały się niekiedy zaskakującą aktualnością i klasą artystyczną. Co więcej, rdzenne terytoria polskie stały się pomostem, przekazującym zdobycze kultury łacińskiej dalej na wschód. Właśnie w epoce baroku do rangi głównego problemu kraju, posiadającego olbrzymie konsekwencje kulturowe, społeczne i polityczne urosła latynizacja kresów, przybierająca formy polonizacji i katolicyzacji.

Czas wreszcie przejść do właściwego zadania niniejszego referatu, czyli do próby zarysowania mechanizmów kontaktów sztuki polskiej z ośrodkami europejskiego baroku. Próbę tę podejmiemy poprzez zilustrowanie odpowiednio dobranymi przykładami wyliczonych na wstępie form realizacji tych kontaktów. W naszym opisie będziemy się starali uwzględnić zmienne terytorialne i historyczne oraz specyfikę poszczególnych rodzajów sztuki, a także wskazać główne siły społeczne, będące motorem analizowanych procesów.





1. Rzut parteru i ogólny widok kościoła Filipinów, Gostyń, 1679–1698

#### IMPORT DZIEŁA SZTUKI

Już w późnym średniowieczu Polska weszła na stałe do europejskiego systemu obrotu towarowego, a w jej głównych miastach osiedlali się przedstawiciele wielkich włoskich i niemieckich domów handlowych. Jak się wydaje jednak, wymiana ta nie objęła na szerszą skalę dzieł sztuki. Sprowadzenie z zagranicy obrazu czy rzeźby wymagało specjalnych zabiegów, na ogół łączyło się z podróżami potencjalnych mecenasów i kolekcjonerów oraz działalnością agentów dyplomatycznych. Do Polski trafiała niemniej systematycznie znaczna ilość dzieł sztuki obcej, reprezentujących wszystkie jej dziedziny, łącznie z architekturą, w postaci projektów.

Okolo r. 1612, a więc na samym początku interesującego nas okresu powstał projekt rodowej siedziby książąt Zbaraskich, wykonany przez Vincenza Scamozziego i opublikowany w jego traktacie. Pełna elegancji palladiańska willa Scamozziego, z symbolicznie potraktowanymi obwarowaniami została jednak w trakcie realizacji w latach 1627–1631 przekształcona w potężną fortecę o uproszczonych formach wczesnego baroku.

Kościół kolegiacki w Klimotnowie fundowany przez wojewodę Krzysztofa Ossolińskiego, a wzniesiony w latach 1643–1650 przez muratora Wawrzyńca de Sent, powstał najwyraźniej według znacznie wcześniejszego, nie zrealizowanego w samych Włoszech projektu rzymskiego architekta Ottaviana Mascherino.

Rzut kościoła Filipinów w wielkopolskim Gostyniu (fig. 1) stanowi wierną replikę kościoła Santa Maria della Salute w Wenecji, wzniesioną najprawdopodobniej według projektu, uzyskanego od samego Baltazara Longheny przez fundatorkę Zofię z Opałińskich Konarzewską, w czasie jej pobytu w Wenecji w r. 1676.

Ważną drogą napływu wzorów architektonicznych były niektóre zakony. Metody postępowania były tu różne. Zgromadzenia takie jak karmelici bosy i kapucyni posiadały szczegółowe przepisy określające dozwolone rozmiary budowli, ich układ przestrzenny i rodzaj dekoracji. Konkretnie rozwiązania formalne starano się tu natomiast



ujednolicać tylko na poziomie prowincji. Organizacja jezuicka była jednocześnie bardziej giętka i bardziej scentralizowana. Godząc się z jednej strony na znaczną różnorodność świątyń Towarzystwa, z drugiej wymagano akceptacji każdego projektu przez Rzym, a nierzadko przesyłano do realizacji projekty stworzone w centrali. Za tego rodzaju rzymski produkt, przypisywany głównemu architektowi zakonu, Giovanniemu de Rosis jest przez niektórych badaczy uważany projekt kościoła ŚŚ. Piotra i Pawła w Krakowie, który z pewnymi zmianami posłużył też do wzniesienia kościoła Św. Kazimierza w Wilnie.

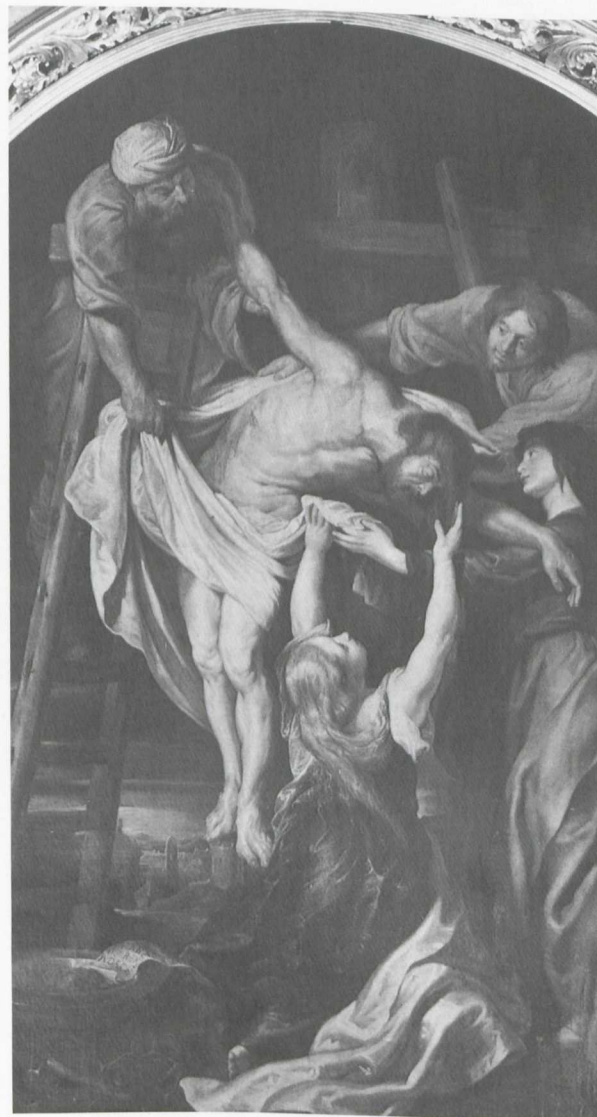
O ile w w. XVII regułą były powiązania włoskie w dziedzinie architektury, w XVIII przyniósł istotne nowe zjawiska. Dwaj kolejni Sasi na tronie polskim posługiwali się w swych przedsięwzięciach architektonicznych państwowym urzędem budowlanym, którego filia została stworzona w Warszawie. Przeznaczone dla Polski projekty takich wybitnych architektów jak Mathäus Daniel i Karl Friedrich Pöppelmann, Joachim Daniel Jauch, Johann Christoph Neumann, Zacharias Longuelune, czy Gaetano Chiaveri mogły powstawać w Dreźnie, lub też w czasie ich pobytów w Warszawie. W obydwu wypadkach wprowadzały one do Polski architekturę w specyficznie saskiej, suchej i linearnej odmianie baroku, o silnym współczynniku wpływów francuskich.

Lata trzydzieste w. XVIII przyniosły też dwa przykłady importu wprost z Paryża kompletnie zaaranżowanych wystrojów wnętrz. Urządzenia salonów warszawskiego pałacu marszałka Bielińskiego oraz pałacu księżąt Czartoryskich w Puławach zostały zaprojektowane przez Juste-Aurèle Meissoniera i wykonane we Francji, od dekoracji ścian po meble. Dzieła te, znane dziś niestety jedynie z przekazów ikonograficznych, należały do najwcześniejszych i najokazalszych przykładów nowej mody rokokowej.

Import dzieł malarstwa i rzeźby w epoce baroku musiał być znaczny, dokładniejsze odtworzenie tego zjawiska natrafia jednak na wielkie trudności. Do rzadkich wyjątków należą dzieła europejskiej sztuki barokowej, których obecność w Polsce jest udokumentowana od czasów bliskich momentowi ich powstania. Regułą jest rozejście się materiałów archiwalnych, dotyczących obiektów dawno zaginionych oraz współczesnych zasobów zabytkowych, których metryki proveniencyjne rzadko sięgają poza w. XIX.

Stosunkowo najwięcej wiemy o zakupach obrazów i rzeźb do zbiorów królewskich. Kolejni władcy z dynastii Wazów wykorzystywali w tym celu swych przedstawicieli dyplomatycznych, polskich dostojników kościelnych przebywających we Włoszech, a także specjalnych agentów, zajmujących się również angażowaniem muzyków i aktorów. W ten sposób dwór polski wziął na przykład udział w aukcji zbiorów Rubensa. Bogaty plon w postaci zakupów i otrzymanych darów przyniosła wielka europejska podróż królewicza Władysława Zygmunta, odbyta w latach 1624–1625, w czasie której odwiedził on pracownie Rubensa, Guida Reniego i Guercina oraz wielkie galerie dworskie w Niderlandach i we Włoszech. Podobne źródła miały galerie magnackie, których zachowane inwentarze liczą często po kilkaset pozycji.

Obrazy kupowano zarówno z myślą o ozdobieniu nimi rezydencji, jak też z przeznaczeniem dla świątyni cieszącej się specjalną opieką danej osoby. W tym drugim wypadku ważniejszy był emocjonalny stosunek do dzieła sztuki sakralnej niż jego wartość artystyczna. Mikołaj Sapieha wręcz ukradł w Watykanie kopię obrazu Matki Boskiej z Gaudalupe, która do dziś cieszy się szczególnym kultem w kościele w Kodniu. Niekiedy trafiały jednak w ten sposób do Polski dzieła wybitne, jak *Zdjęcie z krzyża*



2. Piotr Paweł Rubens i warsztat, *Zdjęcie z krzyża*. Dawniej w kościele Św. Mikołaja w Kaliszu

Obraz jest przykładem bezpośredniego zamówienia złożonego przez polskiego klienta u wybitnego artysty zagranicznego.





Rubensa (fig. 2), sprowadzone do kościoła w Kaliszu przez Piotra Żerońskiego około r. 1620 czy cała seria obrazów Giovanniego Battisty Pittoniego, znajdująca się w kościele Mariackim w Krakowie, ufundowana najprawdopodobniej przez kanonika Jacka Łopackiego około r. 1750.

Dane archiwalne, jak i zachowane obiekty dowodzą, że największą popularnością cieszyła się twórczość malarzy włoskich, flamandzkich i holenderskich. W w. XVIII poszukiwane były również dzieła Francuzów oraz malarzy różnych narodowości, związanych z dworem drezdeńskim, a tworzących głównie w oparciu o wzory francuskie. Inwentarze zbiorów królewskich i magnackich zawierają niemożliwe dziś do weryfikacji wiadomości na temat licznych dzieł wielkich mistrzów. Obok oryginałów wybitnego pędzla lub też obrazów za takie uchodzących, nie wahano się również przed świadomymi zakupami kopii sławnych dzieł. Galeria rodziny Rzewuskich, pochodząca z zamku w Podhorcach, jedyna wśród kolekcji staropolskich, która pomimo rozproszenia jest jeszcze czytelna w swym pierwotnym kształcie stanowi zadziwiający konglomerat dzieł wybitnych, mniej lub bardziej udanych kopii oraz trzeciorzędnych produktów lokalnych. Podobnie nierówną wartość musiały reprezentować inne zbiory magnackie, a nawet królewskie. Działalność kolekcjonerska europejskiej klasy, jaką rozwinęli zasiadający na tronie polskim Wettinowie, nie przyczyniła się niestety do powstania w Warszawie odpowiednika galerii drezdeńskiej.

Problematyka importów w dziedzinie rzemiosła artystycznego przedstawia obraz odmienny od rysującego się w innych dziedzinach sztuki. Przede wszystkim, jak się wydaje, w większym stopniu działały tu mechanizmy zwyczajnej wymiany handlowej, prowadzonej przez zawodowych kupców. Znamy oczywiście również wypadki składania większych zamówień za granicą, czego znakomitym przykładem są srebrne dekoracje ołtarza w kaplicy Matki Boskiej Częstochowskiej, wykonane przez augsburskich złotników na zlecenie króla Zygmunta III. Główne źródła importu były tu odmienne od dominujących w dziedzinie malarstwa. Masowo sprowadzane wyroby złotnicze pochodziły najczęściej z ośrodków południowoniemieckich, takich jak Norymberga i Augsburg, a znaczna część importu wyrobów metalowych i tkanin – ze Wschodu, głównie z Turcji i Persji.

#### SPROWADZENIE ARTYSTY Z ZAGRANICY

Wobec braku w kraju struktur pozwalających na kształcenie artystów zgodnie z wymogami europejskiej sztuki czasów nowożytnych, sprowadzenie artysty z zagranicy było często jedynym sposobem realizacji ambitniejszych zamierzeń artystycznych. Wyczerpujące przedstawienie roli artystów obcych w polskiej sztuce nowożytnej równałoby się niemalże przeglądowi jej najwybitniejszych osiągnięć. Na tym miejscu musimy się więc ograniczyć do ukazania najbardziej charakterystycznych faktów i tendencji.

O ile można wnioskować na podstawie niekompletnych materiałów źródłowych, pojawienie się w Polsce artysty z zagranicy następowało w wyniku realizacji jednej z trzech wymienionych niżej możliwości. Sprowadzenie artysty reprezentującego pewien poziom następowało w większości wypadków z inicjatywy możnego mecenasa, w celu wykonania konkretnego zadania. Zdobycie takiego wysoko wykwalifikowanego specjalisty nie było łatwe, szczególnie w okresach dobrej koniunktury w ośrodkach macierzystych. Wielu sprowadzonych w ten sposób cudzoziemców pozostawało w Polsce na stałe, wchodząc w skład dworu królewskiego lub dworów magnackich. Ar-







3. Giovanni Battista Gisleni (?), *Fasada kościoła Karmelitanek*, Lwów, 1683–1696

Czysto rzymską fasadę zapewne zaprojektował Gisleni, jeden z całego szeregu architektów włoskich działających w Polsce w okresie renesansu i baroku.

4. Giovanni Battista Gisleni, architekt, i Francesco Rossi, rzeźbiarz, *Nagrobek biskupa Piotra Gembickiego*, 1657. Katedra, Kraków

To znakomite dzieło zostało stworzone przez dwóch artystów rzymskich w Krakowie, ale zgodnie z najnowszymi tendencjami w sztuce włoskiej.

5. Baldassare Fontana, *Ołtarz Św. Krzyża*, koniec w. XVII. Kościół Św. Anny, Kraków

Fontana, północnowłoski sztukator kształcony w Rzymie, wprowadził w Krakowie sztukę związaną bezpośrednio z kręgiem Berniniego.

chitekcenci otrzymywali często rangi oficerskie w wojsku. Drugą drogę stanowiły międzynarodowe powiązania zakonów. Największą rolę odegrali tu jezuici, którzy wznosili i dekorowali swe świątynie w znacznym stopniu siłami braci zakonnych wyspecjalizowanych w różnych umiejętnościach. Specjaliści ci byli w miarę potrzeby przetrzucani z jednego kraju do drugiego, a oprócz tego działał trudny do dokładniejszego uchwycenia mechanizm werbowania do zakonu cudzoziemskich rzemieślników na terenie kraju. Trzecia wreszcie możliwość, to wędrówki rzemieślników w poszukiwaniu pracy, posiadające średniowieczną tradycję.

Pochodzenie artystów obcych działających w Polsce jest zróżnicowane, w zależności od dziedziny sztuki oraz podokresów składających się na interesującą nas epokę. W dziedzinie architektury i dekoracji architektonicznej zdecydowaną przewagę mają Włosi, w większości pochodzący z północy kraju i pogranicza szwajcarskiego, dysponujący jednak na ogół, przynajmniej jeżeli chodzi o jednostki wybitniejsze, wykształceniem zdobytym w Rzymie. W w. XVII owa włoska dominacja jest bezwzględna. Postaciom, takim jak Giovanni Battista Trevano, Giovanni Battista Gisleni (fig. 3), Costante Tencalla, czy Giuseppe Bellotti, można przeciwstawić tylko nielicznych przedstawicieli innych narodowości, z Holendrem (co prawda wykształconym w Wenecji) Tylmanem





6. Jan Jerzy Pinsel, *Samson i lew*, ok. 1758. Lwowska Galeria Sztuki

W w. XVIII do Polski przybywali masowo artyści z południowych Niemiec i krajów habsburskich. Rzeźby Pinsla należą do najwyższych osiągnięć sztuki późnobarokowej w Europie środkowej.

7. Kacper Bażanka, *Kościół Misjonarzy*, Kraków, 1719–1732

Bażanka, wychowanek Akademii Św. Łukasza w Rzymie, połączył w tym kościele rozwiązania dwóch słynnych architektów rzymskich. W fasadzie widoczna jest inspiracja kościołem San Andrea al Quirinale Gianlorenza Berniniego, natomiast wnętrza wzorowane jest na kaplicy Collegio di Propaganda Fide, dziele Francesca Borrominiego.



z Gameren na czele. W w. XVIII obok wciąż licznych Włochów (Pompeo Ferrari, Józef i Paweł Fontanowie, Francesco Placidi) ważną rolę odgrywają wspomniani już architekci z kręgu saskiego Bauamtu. W tym samym czasie zaznacza się obecność architektów pochodzących z krajów habsburskich. W obydwu okresach pojawiają się sporadycznie postacie Francuzów, na ogół łączących profesję architekta i inżyniera wojskowego (Guillaume de Bauplan, Pierre Ricaud de Tirregaille).

W rzeźbie figuralnej w. XVII najwybitniejsze dokonania należą do Włochów (Francesco Rossi [fig. 4], Pietro Pertti, Baldassare Fontana [fig. 5]), obok których ważną rolę odgrywają Niemcy, pochodzący na ogół z regionów sąsiadujących z Polską (Hans Pfister z Wrocławia, Andreas Schlüter z należącego wręcz do Rzeczypospolitej Gdańska). W w. XVIII zaznaczył się natomiast napływ wybitnych twórców, noszących nazwiska niemieckie, pochodzących, jak na to wskazują nieliczne dokumenty, a głównie sam charakter ich sztuki, z krajów habsburskich i południowoniemieckich (Jan Jerzy Plerch, Sebastian Zeisel, Sebastian i Fabian Fesingerowie, Jan Jerzy Pinsel [fig. 6]).

Wśród napływowych malarzy w w. XVII utrzymuje się pewna równowaga pomiędzy przybyszami z Włoch (Tommaso Dollabella z Wenecji, Michelangelo Palloni z Florencji), Niderlandów (Pieter Danckers) i Francji (Claude Callot, Henri Gascar, François Desportes). Osobną rolę odegrali tu Gdańszczanie, zarazem poddani Rzeczypospolitej i przedstawiciele sztuki o charakterze w pełni europejskim, blisko powiązanej z ośrod-



kami Nierlandów i północnych Niemiec (Daniel Schultz). Zjawiskiem charakterystycznym dla w. XVIII było pojawienie się całej grupy freskantów, pochodzących z krajów habsburskich, szczególnie z Czech i Moraw (Franz Eckstein, Joseph Mayer).

W dziedzinie rzemiosła artystycznego drogi napływu artystów obcych były analogiczne do zarysowanych wyżej dróg importu gotowych dzieł. Na kresach wschodnich, szczególnie we Lwowie, osiedlali się liczni tkacze i złotnicy ormiańscy, wykonujący na miejscu swe wyroby w czystych formach wschodnich, wyniesionych z Persji i Turcji. Produkcja ta, ciesząca się w Polsce dużym uznaniem (jej entuzjastą był m. in. Jan III Sobieski) wprowadziła do panoramy sztuki polskiego baroku silny element orientalny.

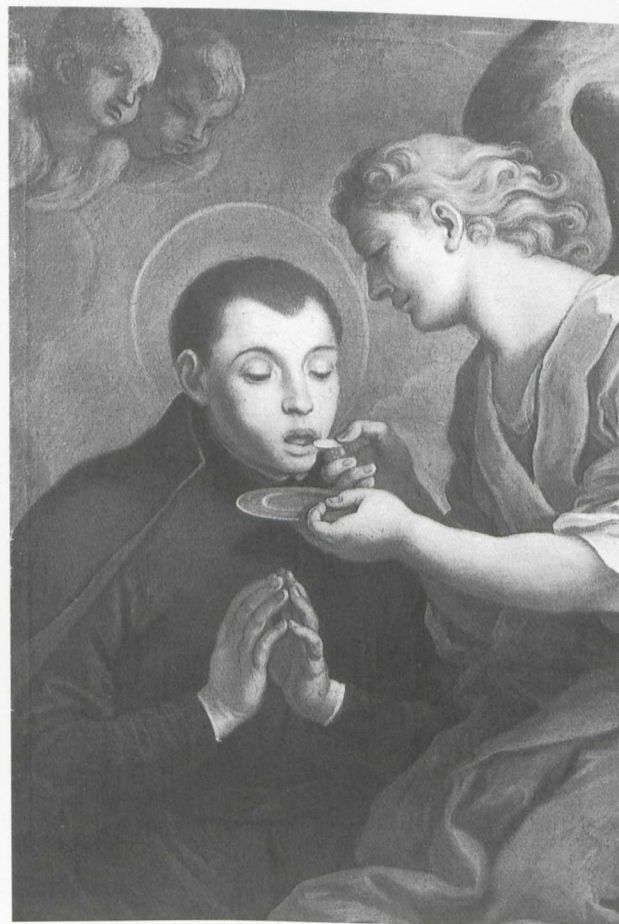
#### PODRÓŻE ZAGRANICZNE ARTYSTÓW POLSKICH

Wędrowka zagraniczna czeladnika należała w Polsce w okresie późnego średniowiecza do obowiązkowych elementów wykształcenia rzemieślnika, a więc i artyści cechowego. Niestety, rysujący się od początku w. XVI kryzys cywilizacji miejskiej sprawił, że zwyczaj ten został w znacznym stopniu zaniechany, a w każdym razie wędrowki te nie przybrały formy nowożytnych podróży artystycznych do Włoch, którym tak wiele zawdzięczała sztuka Europy zachodniej. W Polsce twórczość rodzima zasklepiała się w swym prowincjonalizmie. Tradycyjne metody kształcenia cechowego w coraz mniejszym stopniu odpowiadały standardom umiejętności o charakterze akademickim, koniecznym do kompetentnego uprawiania sztuki nowożytnej. Próby kształcenia artystów w ramach królewskiej malarni za czasów Sobieskiego nie mogły istotnie wpłynąć na poprawę sytuacji.

W w. XVII pojawiły się dążenia do odbudowy przez artystów Polaków bezpośredniego kontaktu ze sztuką europejską. Z przywileju wydanego przez Jana III malarzowi Janowi Tricjuszowi, dowiadujemy się, że studiował on w Gdańsku, ale także u Jordaensa i Poussina. W latach 1649–1656 wielką europejską podróż artystyczną odbył uczony jezuita ks. Bartłomiej Wąsowski, który swe spostrzeżenia utrwał w postaci szkiców i notat. Materiały te posłużyły mu następnie przy tworzeniu łacińskiego traktatu o sztuce, a także we własnej, na pół amatorskiej twórczości architektonicznej.

Jan III, oprócz wspomnianych działań na rzecz kształcenia artystów na miejscu, umożliwił też studia za granicą, głównie w Akademii św. Łukasza, Jerzemu Szymonowiczowi i Janowi Reisnerowi. Malarstwo Szymonowicza, jakkolwiek mało oryginalne, zyskało w ten sposób nieznaną dotąd wśród polskich artystów stopień warsztatowej poprawności. Prestiż akademika ułatwił też wyjątkową karierę społeczną temu artyście, który z mieszczanina lwowskiego stał się szlachcicem i właścicielem ziemskim.

Wiek XVIII nie przyniósł tu większych zmian. W dalszym ciągu, nielicznym artystom, takim jak architekt Kacper Bażanka (fig. 7), czy malarze Szymon Czechowicz (fig. 8), Sylwester Mirys i Tadeusz Kuntze (Konicz) udawało się odbyć studia w Rzymie, na ogół dzięki pomocy możnych protektorów. Zakrojoną na większą skalę akcją tego rodzaju podjął dopiero król Stanisław August Poniatowski, co jednak nie należy już do interesującej nas bezpośrednio epoki. Artyści wykształceni za granicą mówili nad pozostałymi biegłością zawodową i znajomością aktualnych zjawisk w sztuce europejskiej. Brakło jednak wśród nich twórcy naprawdę wielkiego, byli też zbyt nieliczni, by decydująco zaważyć na obrazie polskiej sztuki swych czasów.



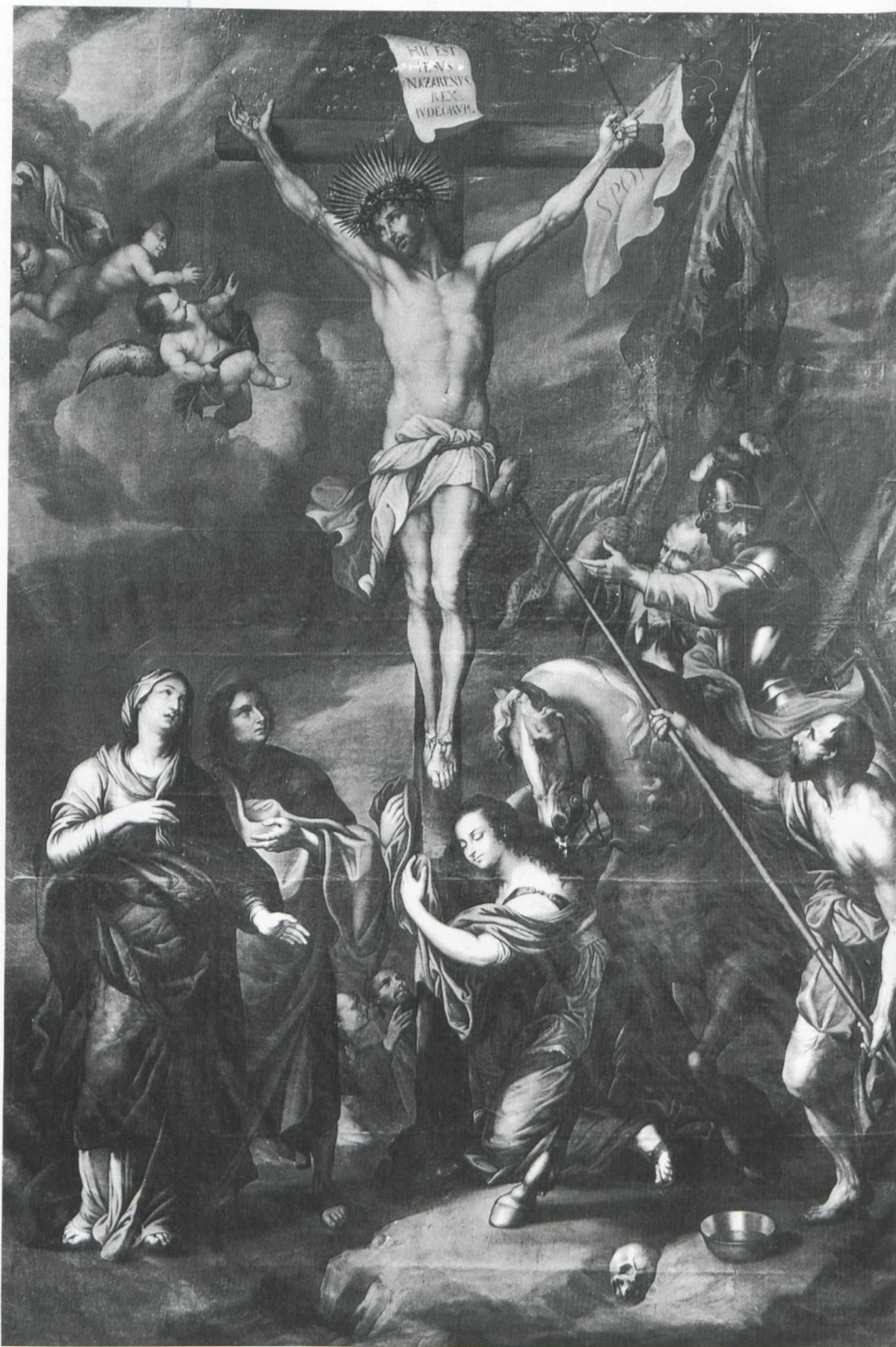
8. Szymon Czechowicz, *Komunia św. Stanisława Kostki*, ok. 1750. Lwowska Galeria Sztuki

Czechowicz studiował w Akademii Św.Łukasza w Rzymie. Jego sztuka odzwierciedla styl rzymski początku w. XVIII i jest szczególnie bliska twórczości Carla Marattiego. Stanisław Kostka, młody polski jezuita, był jednym z najbardziej popularnych świętych w dobie kontrreformacji.



9. Franciszek Lekszycki, *Ukrzyżowanie*,  
ok. 1659–1664. Kościół Bernardynów, Kraków

Skromny malarz franciszkanin potrafił wykonać to monumentalne płótno dzięki akwaforcie według obrazu Van Dycka.





## KRĄŻENIE WZORÓW GRAFICZNYCH

Od chwili wynalezienia drzeworytu, a następnie miedziorytu, krążenie dzieł graficznych stało się jednym z najważniejszych kanałów rozprzestrzeniania się i wymiany inspiracji artystycznych. W ciągu w. XVI ukształtował się bogaty wachlarz różnego typu wydawnictw, dostosowany do potrzeb poszczególnych dziedzin sztuki. Artyści działający nawet na dalekiej prowincji zyskali w ten sposób nieocenioną pomoc, pozwalającą na maskowanie luk własnej inwencji oraz informującą o stanie sztuki w jej wielkich ośrodkach. Wydawnictwa ilustrowane i luźne ryciny stały się nieodzowną częścią wyposażenia warsztatu artystycznego, służąc potrzebom dydaktyki oraz codziennej pracy. Ośrodki produkcji graficznej zdobyły sobie możliwość oddziaływania znacznie szerszego, niż by to mogło wynikać z samej rangi powstającej w nich sztuki.

Obce wzory graficzne odegrały ważną rolę w kształtowaniu się polskiego malarstwa i rzeźby późnogotyckiej, a ich znaczenie nie zmalało i w następnych stuleciach. W epoce baroku korzystano zarówno z wydawnictw współczesnych, które z reguły kształtowały kolejne mody ornamentalne, jak też sięgano do dziedzictwa renesansu i manieryzmu.

W dziedzinie architektury główną rolę odegrały włoskie traktaty architektoniczne Andrea Palladia, Sebastiana Serlia, Pietra Cattanea, Giacoma Vignoli i Vincenza Scamozziego, z których przejmowano rzuty poziome budowli, a także rozwiązania poszczególnych motywów, jak portale, kominki, obramienia okienne itp. Najszerzej oddziaływał, ze względu na swą praktyczną orientację sławny traktat Sebastiana Serlia, służący zarówno wybitnym architektom, jak i skromnym majstrom budowlanym. Traktat Andrea Pozzo o perspektywie wywarł ogromny wpływ na dwie dziedziny sztuki w. XVIII – architekturę ołtarzy oraz malarstwo freskowe. Znane były również traktaty i wzorniki autorów francuskich, takich jak Jacques Perret, Pierre Le Muet, Jean i Jean-François Blondel, Jean Le Pautre i Jean Marot. Wzorniki niderlandzkie i niemieckie dostarczały wzorów kształtowania drobnych motywów oraz ornamentyki stosowanej w architekturze i rzemiośle artystycznym. W tej ostatniej dziedzinie w w. XVIII, w okresie regencji i rokoka, przewagę zdobyły wzory przynajmniej pośrednio wywodzące się ze sztuki francuskiej.

Inspiracje malarstwa płynęły z nieco innych kierunków, najszerzej oddziaływali nie tyle artyści najwybitniejsi, co ci, którzy wyspecjalizowali się w masowym produkcji rycin lub projektów kompozycyjnych dla sztycharzy. Wśród Włochów należy tu wymienić przede wszystkim Antonia Tempeste, działającego we Florencji w 2. połowie w. XVI, którego kompozycje były powtarzane przez cały w. XVII. Największą rolę odegrała jednak ogromna produkcja graficzna Antwerpii, która zapewniła popularność kompozycjom Martena de Vos, a następnie Rubensa. W w. XVIII potrzebom freskowego malarstwa kwadraturowego służyły, obok wspomnianego już traktatu Pozza, podobne wydawnictwa Jakuba Schüblera i Francesca Galli Bibbiena.

Dla rzemiosła artystycznego największe znaczenie miały wzorniki ornamentalne, a narzucane przez nie mody były tak ściśle obserwowane, że stanowi to dziś cenną pomoc przy datowaniu dzieł snycerki czy wyrobów metalowych.

Dzieła grafiki, służące artystom jako wzory, w oczywisty sposób przyczyniały się do utrwalania wpływów artystycznych ośrodków w których powstały, nie wydaje się jednak, by w epoce baroku ściśle rozgraniczono ich proveniencję, a poszczególni artyści dbali o zgodność stylową źródła inspiracji z tradycją swego pochodzenia. Wenecja-



nin Dollabella chętnie posługiwał się kompozycjami Martena de Vos. Holender Tylman z Gameraen sięgał tak do wzorów włoskich, jak i francuskich. Pochodzący z Czech, Moraw i Śląska freskanci byli głównymi propagatorami idei Pozza.

Dostęp do wzorów graficznych pozwalał, jak już wspomniano, na podejmowanie stosunkowo złożonych zadań nawet artystom obdarzonym słabszą inwencją, czy wręcz niedokształconym. Dla wielu z nich korzystanie z rycin stanowiło podstawową metodę twórczą, czego dobrym przykładem jest malarz bernardyński Franciszek Lekszycki, autor gigantycznych reprodukcji kompozycji Rubensa i van Dycka (fig. 9). Wzory graficzne były z pewnością cennym pomostem, łączącym sztukę polską z Europą. Ich oddziaływanie, jakkolwiek cenne, posiadało oczywiste ograniczenia. Grafika była źródłem wystarczających informacji na temat rozwiązania kompozycyjnego i modelu obrazu, ale nic nie mogła powiedzieć na temat potraktowania koloru w malarstwie oryginalnym.

W konkluzji trzeba stwierdzić, iż wśród czterech głównych dróg kontaktów sztuki polskiej z europejską największe znaczenie miało bez wątpienia sprowadzanie do kraju artystów z zagranicy. Odnosi się to zarówno do ilości jak do wartości powstałych w ten sposób dzieł. Ścisłe związki głównych osiągnięć polskiej sztuki epoki baroku z wiodącymi wzorami europejskimi nie przekreślają przy tym oryginalności pewnych zjawisk i procesów lokalnych. Artyści obcy pracujący w Polsce musieli liczyć się z miejscowymi warunkami, dostosowywać swe postępowanie do "nieba i zwyczaju polskiego". W zabytkach polskich obce inspiracje stale współzysują więc ze zjawiskami całkowicie odrębnymi, a pewna prowincjonalizacja z oryginalnością zrodzoną w wyniku lokalnego rozwoju.

Drugi z kolei czynnik, to korzystanie z obcych wzorów graficznych, należące do metod powszechnie stosowanych przez przedstawicieli wszystkich dziedzin sztuki. Import oryginałów malarstwa i rzeźby nie miał już podobnego znaczenia, ze względu na swe ograniczone rozmiary oraz gromadzenie większości sprowadzanych dzieł w rękach prywatnych, jakkolwiek znamy przykłady wykonywania w Polsce kopii według malowideł obcych. Zawiodła niestety metoda wysyłania za granicę polskich stypendystów. Budowa silnego środowiska miejscowego wymagałaby akcji na o wiele większą skalę oraz stworzenia w samym kraju właściwych warunków zdobywania i wykonywania zawodów artystycznych. Funkcje te powinna była spełniać akademia, która jednak, pomimo pewnych projektów za czasów Stanisława Augusta, nie została stworzona aż do końca istnienia pierwszej Rzeczypospolitej.

Dobór źródeł inspiracji, do których sięgano odpowiadał w zasadzie europejskiemu znaczeniu poszczególnych centrów. Obok tradycyjnej dominacji Włoch, w sztuce polskiej epoki baroku znalazły odbicie rozkwit malarstwa flamandzkiego i holenderskiego oraz rosnąca pozycja sztuki francuskiej. Warte osobnego podkreślenia jest rysujące się od początku w. XVIII wzmocnienie samodzielności regionu środkowoeuropejskiego i wielka w tym czasie rola wzorów napływających z terytoriów habsburskich i południowoniemieckich. Rola poszczególnych centrów zagranicznych była przy tym zróżnicowana, tak z punktu widzenia rysujących się odrębności wewnątrz kraju, jak poszczególnych dziedzin sztuki. W ten sposób Kraków aż do końca epoki baroku preferował wzory rzymskie. W Wielkopolsce ważną rolę odgrywały sąsiedzkie kontakty



ze Śląskiem. We Lwowie w w. XVII silnie zaznaczyły się związki z ośrodkami niemieckimi Śląska i Prus, w w. XVIII zaś – z terenami monarchii habsburskiej. Warszawa w. XVIII najsilniej odczuła obecność elementu saskiego. W Wilnie i na całej Litwie rozwinęła się w w. XVIII szkoła architektoniczna wykazująca uderzające, do końca zresztą nie wyjaśnione analogie z architekturą rokokową Bawarii. Osobne wreszcie miejsce zajmuje Gdańsk, leżące w granicach Rzeczypospolitej aktywne centrum kulturalne o charakterze w pełni europejskim, powiązane gęstą siecią kontaktów z całym północnym regionem kulturowym na wybrzeżach Morza Północnego i Bałtyku.

Architektura, która w w. XVII szła głównie za wzorami włoskimi, w następnym stuleciu rozszerzyła krąg swych inspiracji o wzory francuskie i środkowoeuropejskie. Rzeźba, w w. XVII w. głównie włoska, w w. XVIII dokonała bardzo silnego i bardzo płodnego zwrotu w kierunku tradycji środkowoeuropejskich. Malarstwo charakteryzowało się pewną równowagą inspiracji włoskich i północnych. W rzemiośle artystycznym, jak to już dwukrotnie wspomniano, odnajdujemy silne wpływy niemieckie i wschodnie.

Spoglądając na problem związków polskiej sztuki barokowej z Europą z punktu widzenia ich zaplecza społecznego dochodzimy do wniosku, że główną rolę odegrał tu mecenat warstwy magnackiej, co zresztą w pełni odpowiada oligarchicznemu układowi stosunków w kraju. Mecenat królewski, wobec ograniczonych możliwości finansowych elekcyjnych władców, nie tylko nie miał możliwości przewyższenia sumy pożyczek magnackich, ale niejednokrotnie ustępował fundacjom poszczególnych osób prywatnych. Magnaci dysponowali koniecznymi środkami ekonomicznymi oraz byli istotnie zainteresowani kultywowaniem kontaktów z Zachodem. Fundacje artystyczne podnosiły prestiż tej warstwy nie tylko poprzez swą skalę i klasę artystyczną. Przejmowanie stylu życia zachodniej arystokracji wraz z jego oprawą artystyczną stanowiło wyraz dążenia magnaterii do odróżnienia się od sarmackich mas szlachty i usankcjonowania swej przewagi.

Kościół, oprócz opisanej wyżej roli zakonów, wziął stosunkowo niewielki udział w interesujących nas procesach. Oczywiście, w sztuce polskiej znajdowały odbicie zjawiska charakterystyczne dla Kościoła jako całości, jak realizacja postanowień soboru trydenckiego, wprowadzanie kultu nowych świętych, czy nowych typów nabożeństw. Kościół jako instytucja był jednak zainteresowany przede wszystkim ściśle ideową stroną tych zagadnień, nie ingerując w zasadzie w szczegóły ich oprawy artystycznej. Mecenat zamożnego duchowieństwa, z biskupami na czele, nie różnił się w istotny sposób od podobnych działań magnatów świeckich.

Jak wynika z powyższego przeglądu, sztuka polska epoki baroku żywiła się wzorami europejskimi. Z drugiej jednak strony, właśnie Polska była najdalej na wschód wysuniętym regionem, w którym kultura barokowa została zasymilowana w sposób organiczny. Różnorodność źródeł inspiracji i specyfika warunków lokalnych składa się przy tym na obraz pełen barw i bogactwa. Polska nie wniosła do europejskiej sztuki barokowej rozwiązań wytyczających kierunki uniwersalnego rozwoju. Obok wielu dzieł dobrej klasy stworzyła jednak pewne zjawiska oryginalne, jak choćby bardzo wczesne wprowadzenie do kultury barokowej elementów wschodnich, czy specyficzne odmiany malarstwa portretowego, związane z sarmackimi obyczajami pogrzebowymi. W panoramie europejskiego baroku nie powinno się o tych osiągnięciach zapominać.