

## Sztuka w Rzeczypospolitej w latach 1587–1668

**D**ziewiętnastowieczni starożytnicy, próbujący porządkować dorobek przedrozbiorowej sztuki polskiej i litewskiej, wprowadzili na wzór historiografii francuskiej koncepcje stylów, które miały odpowiadać panowaniu kolejnych dynastii. Pomysł ten dawno zarzucono *en bloc*, ale określenie „styl Wazów” pojawia się jeszcze niekiedy w próbach opisu architektury polskiej 1. połowy XVII w. Przywiązaniem do tej kategorii należy też tłumaczyć próby dowodzenia, że fundacje królów z dynastii wazowskiej i ich najbliższych politycznych współpracowników nadały w miarę jednolity charakter wytworom artystycznym powstającym w Rzeczypospolitej w latach 1587–1668. Taka unifikująca perspektywa narzuca konieczność arbitralnego eksponowania zjawisk artystycznych należących do głównego, inspirowanego przez dwór królewski nurtu oraz lekceważenia wszystkich odmiennych tendencji, co musi prowadzić do uproszczenia obrazu bardzo bogatego dorobku artystycznego epoki.

Zdecydowane działania zmierzające do zdefiniowania oficjalnej formuły artystycznej i jej narzucenia twórcom podjęli dopiero po połowie XVII w. francuscy Burbonowie i austriaccy Habsburgowie. Wcześniej fundacje artystyczne władców cechowały się daleko idącym pluralizmem. Około 1600 r. żaden król lub książę nie korzystał jeszcze z instytucji pozwalającej wykształcić odpowiednią liczbę artystów dla realizacji swoich fundacji. Próbowali więc oni pozyskiwać w tym celu mistrzów uformowanych w różnych miejscach, kierując się przede wszystkim ich sławą, a nie zgodnością charakteru ich sztuki ze swoim gustem. Bardzo często zdarzało się też, że artyści z własnej

inicjatywy zabiegali skutecznie o zatrudnienie przez władcę, licząc zarówno na wysokie honoraria, jak i na możliwość pracy w warunkach „dworskiej wolności”. W czasach, w których Wazowie określali charakter swojego patronatu, sztuka tworzona na potrzeby europejskich władców nie była w stanie zdominować całego życia artystycznego ich państw. Utrzymujące się w nich relikty systemu feudalnego i stanowe wolności powodowały, że wiele prestiżowych przedsięwzięć artystycznych było podejmowanych niezależnie od dworu, a czasem nawet miało manifestować autonomię różnych lokalnych „potencji” wobec monarszej władzy.

Królowie polscy z dynastii Wazów cenili szczególnie współczesną im sztukę Italii, adaptując czasem jej najbardziej „awangardowe” koncepty. Nie preferowali jednak zdecydowanie rozwiązań charakterystycznych dla któregoś z jej głównych ośrodków, zatrudniając budowniczych i rzeźbiarzy uformowanych przez sztukę Rzymu, Mediolanu i Bolonii, a także malarzy odwołujących się do tradycji weneckiej i powielających nieco zapóźnione rozwiązania rzymskie. Sprowadzali również obrazy Petera Paula Rubensa, a z czasem zaczęli angażować jego flamandzkich naśladowców. Korzystali ponadto z usług artystów odziedziczonych po Jagiellonach i Stefanie Batorym, a także angażowali na swym dworze mistrzów pracujących już od wielu lat w Rzeczypospolitej. Podejmując ważne fundacje na prowincji, niekiedy kierowali zlecenia do lokalnych mistrzów. Fundatorzy, zamierzający naśladować poczynania artystyczne władców, mogli więc podnajmować od nich – artystów pochodzących z różnych środowisk – lub powiełać różnorodne rozwiązania artystyczne. Liczni magnaci i hierarchowie kościelni nie odczuwali jednak potrzeby podążania za przykładem polskich władców. Niektórzy woleli wręcz naśladować cesarzy Rzeszy i ich popleczników, ściągając na swój dwór artystów, którzy zyskali uznanie w krajach monarchii habsburskiej lub otrzymali tam wykształcenie. Wielu włoskich i flamandzkich artystów wyruszało też do Rzeczypospolitej bez gwarancji angażu i dopiero na miejscu przekonywało możnych zleceniodawców o swoich umiejętnościach. Recepcji rozwiązań artystycznych, stosowanych przez artystów królewskich stały też na przeszkodzie wielkie rozmiary państwa.

Ważną motywacją do naśladowania ambitnych wazowskich przedsięwzięć artystycznych musiało być nie tylko docenienie ich wysokiego poziomu, ale także przekonanie, że dążenie do osiągnięcia podobnych walorów zostanie

1. Ołtarz św. Stanisława  
w katedrze na Wawelu  
wykonany w latach 1626-1629



uznane przez wielu odbiorców. Badania nad recepcją sztuki w Rzeczypospolitej za panowania Wazów nie dostarczyły dotąd jednoznacznych ustaleń, ale wiele wskazuje na to, że tylko niektóre osiągnięcia artystów pracujących dla polskich władców mogły zostać zrozumiane przez osoby nienależące do elity intelektualnej Rzeczypospolitej.

### **Sztuka elitarna i sposoby jej recepcji**

Cudzoziemcy odwiedzający Rzeczpospolitą za panowania Wazów byli zwykle dalecy od zachwytu nad jej dorobkiem artystycznym. Dostrzegali oni wprawdzie nieliczne efektowne gmachy, ale stwierdzali też, że większość terytorium rozległego państwa jest zastawiona drewnianymi budynkami. W domach chłopów oraz uboższego mieszczaństwa i szlachty sztuka przedstawiająca



**2. Kamienica Orsetti w Jarosławiu wybudowana w ostatniej ćwierci XVI w., przebudowana po 1633 r.**

pojawiła się tylko w formie tzw. obrazów papierowych (czyli rycin), dalece skromniejszych od olejnych malowideł na płótnie, zdobiących rezydencje wielmożów. Trudno zatem się dziwić, że dla wielu osób dobór materiału był najważniejszym kryterium oceny wartości dzieła sztuki. Trzeba zresztą przyznać, że było to kryterium bardzo wymierne, ponieważ artyści pracujący dla najmożniejszych zleceniodawców łączyli znajomość nowych rozwiązań artystycznych z umiejętnością pracy z wykorzystaniem kosztownych surowców.

Za panowania Wazów rozwinęła się w Rzeczypospolitej wielka fascynacja kolorowymi marmurami, używanymi do dekoracji wnętrz. Wyraził ją m.in. szlachcic odwiedzający kościół w Eskurialu, a także biskupi prawosławni, którzy podczas wizyty w Rzymie w 1595 r. podziwiali w pałacach papieskich głównie połyskliwe posadzki. Kamieniarze z Italii i z Niderlandów, przynoszący do Polski umiejętność polerowania marmuru i precyzyjnego zestawiania

3. Zamek Lubomirskich  
w Nowym Wiśniczu  
rozbudowany przez Macieja  
Trapolego ok. 1620 r.,  
fot. archiwalna



jego różnobarwnych fragmentów, byli więc zatrudniani do najbardziej prestiżowych zleceń, w których niejako przy okazji wprowadzali schematy artystyczne, obowiązujące wówczas w ich ojczyznach. Upowszechnianie tych rozwiązań było ściśle skorelowane z owocnym poszukiwaniem przez najambitniejszych rzeźbiarzy i kamieniarzy miejscowych skał, przypominających kosztowne zagraniczne surowce. Nie jest więc z pewnością przypadkiem, że najlepsze dzieła małej architektury i kamieniarki zrealizowane za panowania Wazów są nieodmiennie wykonane z połyskliwych wielobarwnych kamieni, a ich naśladownictwa w wapieniu porowatym, piaskowcu i drewnie prezentują zdecydowanie niższy poziom artystyczny.

Wybór materiału miał również istotny wpływ na poziom artystyczny dzieł rzeźbiarskich. Zleceniodawcy decydujący się na zamówienie figur z drewna mogli korzystać z usług licznych miejscowych snycerzy, nastawionych na charakterystyczną dla tego rzemiosła szybką i masową produkcję i niesilących się zwykle na wypracowywanie wyszukanych rozwiązań artystycznych. Na ziemiach polskich nie istniała jednak tradycja odlewania figur w brązie, toteż wykonanie dzieł z tego kosztownego surowca trzeba było zlecać rzeźbiarzom i giserom, sprowadzonym ze znaczących europejskich ośrodków rzeźbiarskich. Przynosili oni na teren monarchii Wazów nie tylko duże umiejętności techniczne, ale także znajomość najefektowniejszych rozwiązań artystycznych. Nie należy się więc dziwić, że każdy z ich nielicznych



#### 4. Pałac Koniecpolskich w Podhorcach wybudowany w latach 1634-1640

polskich wytworów jest dziełem wybitnym artystycznie. To samo można powiedzieć o rzeźbach z marmuru kararyjskiego wykonanych dla Jana Kazimierza, który sprowadził do Polski nie tylko ów cenny materiał, ale i rzeźbiarza Giovanniego Francesca Rossiego, który w znakomity sposób potrafił obrabiać ów włoski kamień.

Surowcami wymagającymi bardzo starannej obróbki były metale szlachetne. W wypadku wyrobów złotniczych cena materiału stanowiła zdecydowaną większość wydatków na ich wykonanie. Zleceniodawców dysponujących środkami na zakup kruszcu było więc także stać na powierzenie jego obróbki biegłym rzemieślnikom, działającym nawet w odległym ośrodku. Takim centrum obsługującym najbardziej prestiżowe zlecenia z terenu Rzeczypospolitej był za panowania Wazów Augsburg, słynący ze zdobienia wyrobów złotniczych figuralnymi lub ornamentalnymi reliefami, wykonywanymi w technice repusowania, nazywanej powszechnie w polskich źródłach „auszpurską robotą”. Złotnicy pracujący w polskich miastach musieli biegle opanować tę technikę, jeśli nie chcieli stracić najlepszych klientów. Wysilek ten opłacił się zwłaszcza rzemieślnikom gdańskim i toruńskim, którzy pokazali swój kunszt, tworząc zarówno znakomite trumny relikwiarzowe polskich patronów, jak i wyroby o znacznie mniejszych rozmiarach, i kształtując gust elit



5. Wnętrze kościoła św. Piotra i Pawła w Krakowie wybudowanego w latach 1597-1619

w całej Rzeczypospolitej. Podobnymi osiągnięciami mogli poszczycić się złotnicy działający we Lwowie, którzy przejmując wyszukane techniki, stosowane w złotnictwie orientalnym, potrafili także dorównać jego bardzo wysokiemu poziomowi artystycznemu.

„Ja na farbach malarskich nic się nie rozumiem” – głosił Jan Kochanowski (Pieśń VI, *Coby ty, urodziwa Hanno, na to dała...*), co świadczy, że w 3. ćwierci XVI w. osoby tworzące elitę kulturalną państwa polsko-litewskiego nie tylko nie znały się na malarstwie, ale nie widziały też niczego niestosownego w manifestowaniu takiej ignorancji. Wydaje się, że w następnych dziesięcioleciach taki stan rzeczy nie uległ poważniejszej zmianie, także ze względu na ocenianie dzieł sztuki według wspaniałości zużytych na nie materiałów. Farby i płótno były wprawdzie w czasach nowożytnych stosunkowo drogie, ale nie miały z pewnością takiego ekskluzywnego blichtru, jak wyroby z marmurów, brązu i kruszców. Świadczy o tym choćby praktyka „dowartościowywania” obrazów religijnych przez ich zasłanianie srebrnymi aplikacjami. Wielu





zleceniodawców nie widziało więc specjalnych powodów, aby przepłacać wykonawców obrazów, których wysoka klasa miała znikome szanse na docenienie. Królewscy malarze dostawali więc niewiele zleceń spoza dworu, a wprowadzane przez nich rozwiązania nie były naśladowane przez innych artystów albo też były przez nich adaptowane w uproszczony sposób, czego ilustracją jest twórczość Tomasza Dolabelli.

Okazuje się zatem, że sztuka tworzona na zlecenie Wazów miała znikome szanse na zrozumienie, a tym bardziej na świadome i wszechstronne naśladowanie poza bardzo wąskim kręgiem elity kulturalnej i finansowej Rzeczypospolitej. Wydaje się więc, że królowie z tej dynastii oddziaływali znacznie szerzej na sztukę polską i litewską przez swoje decyzje polityczne, określające ideowe, prawne i ekonomiczne uwarunkowania bardzo wielu przedsięwzięć artystycznych. Skutki tego oddziaływania, które można zaobserwować na kilku polach, mogą stanowić zasadnicze punkty odniesienia przy próbach systematyzowania dorobku sztuki państwa polsko-litewskiego w latach 1587–1668.

### **Miasto, miasteczko i wieś**

Potencjał ekonomiczny Rzeczypospolitej za panowania Wazów opierał się w istotnym stopniu na eksporcie zboża i surowców leśnych. Korzystały na tym Gdańsk, Elbląg i niektóre mniejsze ośrodki pruskie, odgrywające ważną rolę w ekspediowaniu tych dóbr za granicę. W innych miastach można było jednak obserwować zastój w rozwoju rzemiosła i wielu gałęzi handlu. Były one sprowadzane coraz bardziej do roli ośrodków administracyjnych i usługowych dla rozciągających się wokół nich dóbr ziemskich. Prowadziło to do ograniczenia działalności inwestycyjnej mieszczan oraz do zintensyfikowania procesu przejmowania przez Kościoły i szlachtę ziemi w miastach, wywołującego coraz wyraźniejsze zmiany w ich wyglądzie.

Sieć wielkich miast królewskich, stanowiących najważniejsze centra władzy w Polsce i na Litwie, nie została powiększona za czasów Wazów o żaden nowy ośrodek. Królowie z tej dynastii troszczyli się przede wszystkim o militarne walory owych miast, nakazując modernizację ich umocnień, a w kilku wypadkach także budowę okazałych arsenałów. W odróżnieniu od innych

**6. Ołtarz główny kościoła Bożego Ciała na Kazimierzu w Krakowie wykonany w latach 1634–1637**

władców europejskich nie podejmowali jednak rozbudowy siedzib urzędów państwowych (poza zamkiem warszawskim), a kilka średniowiecznych zamków pełniących takie funkcje zostało za ich czasów mocno zaniedbanych. Władze miejskie nie wznosiły w owym czasie nowych ratuszy, ale zdobyły się na efektowne przyozdobienie ich brył lub wnętrz. Większość okazałych kamienic w miastach królewskich powstała przed wstąpieniem Wazów na tron polski, ale za ich rządów odnowiono, powiększono i udekorowano na nowo liczne domy. Nowymi elementami w krajobrazie miast królewskich były przede wszystkim świątynie, wznoszone przez różnych dobroczyńców na fali kontrreformacyjnego pobudzenia pobożności.

Za panowania Wazów zabudowa większości miast królewskich wyszła znacznie poza ich średniowieczne granice. Dawne centra Gdańska, Torunia, Krakowa, Lwowa i Wilna skupiały dalej życie społeczne i najokazalszą zabudowę, a ich rozległe przedmieścia, pełniące pomocnicze funkcje, były wypełnione skromnymi drewnianymi domami, zajazdami i warsztatami, spośród których wyróżniały się tylko kościoły i cerkwie. W Lublinie, siedzibie trybunału koronnego, a przede wszystkim w Warszawie, do której zwoływano sejmy i w której rezydował dwór królewski, ruch budowlany rozwijał się przede wszystkim na przedmieściach, omijając stosunkowo niewielkie i ciasne obszary wewnątrz murów miejskich. Wzdłuż szerokich przedmiejskich dróg budowano okazałe pałace magnackie i efektowne świątynie, pomiędzy które wciskały się dwory średniozamożnej szlachty i domy rzemieślników.

W okresie panowania Wazów można zaobserwować rozwój niektórych średniowiecznych miast prywatnych, spowodowany głównie ich pośrednictwem w lokalnym handlu produktami rolnymi. Zaczęły się wówczas pojawiać w nich nieliczne murowane kamienice, ale zdecydowana większość zabudowy pozostała drewniana, nawet w pierzejach przyrynkowych. W wielu miasteczkach, zwłaszcza na żyznych terenach Wielkopolski, północnej Małopolski i Rusi koronnej, zastępowano średniowieczne drewniane świątynie znacznie okazalszymi murowanymi gmachami. Zakładano też wiele nowych miast prywatnych, które na wzór Zamościa miały być nie tyle ośrodkami ekonomicznymi, ile pompatycznymi pomnikami swoich właścicieli. W miastach tych, budowanych często na planie idealnym, wyróżniały się efektowne bryły rezydencji owych „posesjonatów” i świątyń pełniących funkcję „wiecznego przebywania domu” dla członków ich rodzin. Znacznie skromniej prezentowały się domy

7. Obraz *Koronacja Marii* w ołtarzu głównym katedry w Pelplinie namalowany po 1623 r. przez Hermanna Hana



mieszczan, a obejścia niejednego spośród nich, utrzymujących się z uprawy roli, przypominały wiejskie zagrody. Niektóre nowe miasta prywatne otoczono solidnymi umocnieniami, ale większość owych osad była pozbawiona tego tradycyjnego atrybutu miejskości.

Zdecydowana agraryzacja gospodarki Rzeczypospolitej za panowania Wazów przyczyniła się także do wzbogacenia się kilku- lub jednowioskowej szlachty. Powodowało to zmiany w krajobrazie wiejskim, które są niestety słabo udokumentowane. Nie ulega jednak wątpliwości, że dominatami stawały się w nim drewniane kościoły parafialne, do których dobudowywano wieże, oraz cerkwie wieńczone wymyślnymi „wierchami”. Narastanie katolickiej i prawosławnej pobożności sprawiło też, że stosunkowo często na obszarach wiejskich pojawiały się okazałe murowane świątynie i klasztory, upamiętniające

objawienia Matki Boskiej i świętych oraz inne cudowne wydarzenia. Dość efektownie musiały prezentować się dwory, których ukształtowanie znamy jednak tylko ze zdawkowych opisów i ubogiej ikonografii. Najokazalszymi gmachami wznoszonymi na terenach wiejskich były jednak zamki i pałace najzamożniejszej szlachty, która sytuowała wprawdzie swoje reprezentacyjne rezydencje w miastach królewskich i prywatnych, ale budowała też niewiele mniej efektowne siedziby w kluczach swych wiejskich dóbr.

## Zamki i pałace

Przebudowa i budowa rezydencji dla Zygmunta III utrwaliły w Polsce średniowieczną tradycję zamieszkiwania elit w zamkach, tzn. w budowlach o kilku skrzydłach, zamykających „zawsąd” dziedziniec. Odbudowa zamku wawelskiego po pożarze w 1595 r. dostarczyła wzorca do modernizacji dawnych zamków, polegającej m.in. na wzbogacaniu ich bryły za pomocą wież. Wzniesiony niemal od nowa zamek w Warszawie był budowlą pozbawioną (w odróżnieniu od średniowiecznych zamków) rzeczywistych walorów obronnych, ale wyeksponowano w nim elementy ukazujące w symboliczny sposób rycerskie przymioty zamieszkującego go władcy, mianowicie dwie duże wieże oraz kilka małych wieżyczek, usytuowanych w narożnikach budynku. Około roku 1600 nikt nie przypuszczał, aby miasto sejmowe znajdującej się u szczytu potęgi Rzeczypospolitej mogło zostać najechane przez nieprzyjaciół. Takie niebezpieczeństwo zagrażało jednak zamkom o typowo symbolicznych umocnieniach bryły, wznoszonym niemal w szczerym polu na peryferyjnych obszarach. Owe budowle, prezentujące często bardzo wyszukane formy architektoniczne, były więc zabezpieczane nowoczesnymi ziemnymi fortyfikacjami bastionowymi, które – poza rzeczywistymi zaletami militarnymi – podkreślały rycerską symbolikę wież wzbogacających zamkowe bryły.

W pierwszym dziesięcioleciu panowania Zygmunta III zaczęto wznosić na ziemiach polskich pierwsze pałace, czyli okazałe jednoskrzydłowe piętrowe budowle rezydencjonalne. Takie gmachy były wygodniejsze od zamków ze względu na zwarty układ wnętrza, ułatwiający komunikację i ogrzewanie. Ich formy różniły się jednak zdecydowanie od średniowiecznych warowni, co sprawiało, że pełniły one zwykle (tak jak warszawska Villa Regia Władysława IV) funkcję siedzib pomocniczych wobec zamków, manifestujących w tradycyjny sposób rycerskie przymioty właściciela. Taką „słabą” stroną

8. Nagrobek Janusza i Zuzanny Ostrogskich w katedrze w Tarnowie sygnowany przez Jana Pfistera, 1620 r.



budynku pałacowego skorygowano na przełomie lat 30. i 40. XVII w. Przy narożnikach pałaców zaczęto wówczas wznosić wieże, upodabniając w ten sposób ich bryły do sylwetek zamków. Poza wielkimi miastami stosowano chętnie włoski schemat *palazzo in fortezza*, otaczając ciasno pałac umocnieniami bastionowymi.

Za panowania Wazów wzniesiono w Polsce i na Litwie szczególnie wiele kunsztownych artystycznie budowli rezydencjonalnych, zarazem o silnie skonwencjonalizowanych schematach, w których kodowano powszechnie zrozumiałe i ważne dla stanu szlacheckiego treści. O znaczeniu owych budowli dla mieszkańców Rzeczypospolitej świadczy znakomicie poświęcenie im pierwszego spisane po polsku traktatu teoretyczno-artystycznego, wydane go w 1659 r. pod tytułem *Krótką nauka budownicza dworów pałaców, zamków*

*podług nieba i zwyczaju polskiego*. Z takiego ukierunkowania polskiej myśli o sztuce nie należy bynajmniej wnioskować, że mieszkańcy Rzeczypospolitej uważali kształtowanie swoich siedzib za ważniejsze od budowy Domów Bożych. Trzeba raczej przyjąć, że skodyfikowanie zasad budowania i wyposażania świątyń było dla nich zbyt trudnym wyzwaniem, ponieważ architektura sakralna wznoszona za panowania Zygmunta III, Władysława IV i Jana Kazimierza cechowała się wielką różnorodnością, spowodowaną przede wszystkim przez głębokie „poróżnienie w wierze” ich poddanych.

## Świątynie

Wazowie prezentowali się swoim poddanym jako gorliwi wyznawcy katolicyzmu. Choć za ich panowania Kościół katolicki umacniał pozycję dominującej religii w Rzeczypospolitej, innowiercy cieszyli się w tym czasie sporymi swobodami, pozwalającymi także na budowanie i urządzanie świątyń.

Wielu historyków przyjmuje, że rekatolicyzacja Rzeczypospolitej dokonała się pod koniec XVI i w pierwszych dwóch tercjach XVII w. w mniejszym stopniu za sprawą polityki Wazów, a w większym przez nasilające się w tym czasie konwersje przedstawicieli najmożniejszych rodów na wiarę rzymską. Wydaje się, że zasługi dla rozwoju rzymskokatolickiej sztuki sakralnej rozkładały się w podobny sposób. Choć Zygmunt III był znany z gorącej pobożności, ani on, ani jego synowie nie wywarli wyrazistego wpływu na sztukę sakralną Rzeczypospolitej. Wymownym znakiem małej aktywności fundatorskiej Wazów na tym polu było „ustąpienie” przez Władysława IV Jerzemu Ossolińskiemu przywileju budowy nowego ołtarza dla cudownego obrazu Matki Boskiej w klasztorze Paulinów na Jasnej Górze, otoczonym od czasu Jagiellonów szczególną królewską opieką. Wazowie sfinansowali wprawdzie budowę kaplicy św. Kazimierza przy katedrze wileńskiej, ale wypełnili w ten sposób przede wszystkim obowiązek zatroszczenia się o miejsce spoczynku swojego jagiellońskiego krewnego. Budową nowych okazałych ołtarzy dla relikwii głównych patronów Polski, św. Stanisława i św. Wojciecha, zajęli się już jednak biskupi Krakowa i Gniezna. Zygmunt III finansował budowę wielkiego kościoła Jezuitów w Krakowie, ale dzieło to zainicjował tamtejszy biskup Jerzy Radziwiłł, a o formach świątyni decydowali w świetle przekazów źródłowych członkowie Towarzystwa Jezusowego. Także przy wznoszeniu kilku innych świątyń zakonnych, finansowanych przez Wazów, o kształcie tych

9. Epitafium Edwarda Blemkego w kościele Mariackim w Gdańsku wykonane przez Willema van den Blocke w 1591 r.



gmachów rozstrzygali przede wszystkim zakonnicy, stosując się do przepisów budowlanych i zwyczajów swoich wspólnot.

Znaczącą rolę w pobudzeniu katolickiej sztuki sakralnej po okresie zastoju wywołanego przez reformację odegrali biskupi, którzy na wzór wielkiego pasterza diecezji mediolańskiej Karola Boromeusza odnawiali swoje katedry, ściągali do diecezji nowe zgromadzenia zakonne, fundując im czasem świątynie, a przede wszystkim namawiali możliwych świeckich kolatorów do budowy lub odnawiania kościołów w ich dobrach bądź w miastach królewskich. Hierarchowie ci wskazywali także nowe rozwiązania stosowne dla katolickich Domów Bożych, odwołując się głównie do ówczesnych wzorców rzymskich. Pod ich wpływem polecali usuwać lektoria zasłaniające prezbiteria i wznosić wielkie architektoniczne ołtarze główne z okazałymi tabernakulami na

mensie. Od 1607 r. w całej metropolii gnieźnieńskiej obowiązywała *Epistola pastoralis* kardynała Bernarda Maciejowskiego, nakazująca m.in. wstawienie do wnętrza sakralnych ambon i konfesjonałów skrzyniowych, zamykanie chrzcielnic ozdobnymi pokrywami i zaopatrywanie budynków kościelnych w kruchty. Przepisy te wprowadzono zdecydowanie w życie, zarówno przy okazji modernizacji średniowiecznych wnętrz, jak i przy budowie nowych kościołów. W wielu świątyniach budowano też okazałe prospekty organowe. Odnowa katolickiej sztuki sakralnej przejawiała się również w ścisłym określaniu tematyki obrazów i rzeźb, kształtowanej przez uchwały synodów diecezjalnych i zalecenia wydawane podczas wizytacji kościołów. Wskutek takich rozstrzygnięć zniszczono liczne „niestosowne” dzieła średniowieczne, a przede wszystkim sprawiono bardzo wiele nowych malowideł i figur, obrazujących w precyzyjny sposób ortodoksyjne prawdy wiary. Z pełnym niepowodzeniem zakończyła się za to podjęta przez hierarchów próba powściągnięcia ostentacyjnej wspaniałości nagrobków wznoszonych we wnętrzach kościelnych. Ambicje kolatorów świątyń, mających prawo do pochówku i upamiętnienia w ich wnętrzach, okazały się silniejsze od zabiegów duchownych, wskutek czego właśnie epoka Wazów zaowocowała powstaniem najokazalszych dzieł sztuki sepulkralnej na ziemiach polskich.

Podporządkowanie się części prawosławnych biskupów w Rzeczypospolitej władzy papieża wywarło bardzo znaczący wpływ na sztukę cerkiewną. Głównymi propagatorami unii byli bazylianie, którzy w północnych eparchiach, uznających władzę papieża, zaczęli dzięki wsparciu ruskich i litewskich możnowładców wznosić nowe okazałe monastery i rozbudowywać dawne zespoły klasztorne. W wypadku wielu tych „fabryk” trzymali się początkowo wiernie zwyczajów Kościoła wschodniego, ale z czasem zaczęli coraz bardziej upodabniać cerkwie do łacińskich kościołów, a w ikonostasach stosować detale architektoniczne zapożyczone z rzymskokatolickich ołtarzy. Kościół „dyzunicki”, dominujący na Ukrainie, Wołyniu, Podolu i w Rusi Czerwonej, podejmował ważne przedsięwzięcia artystyczne dzięki wsparciu licznych przedstawicieli ruskiej szlachty i bogatych mieszczan, którzy pozostali przy wierze ojców i w celu jej utwierdzenia tworzyli bractwa cerkiewne. Doprowadziły one do wzniesienia wielu okazałych cerkwi miejskich, w których starano się początkowo zachowywać tradycyjne „greckie” rozwiązania przestrzenne. W wielkich cerkwiach brackich budowanych w Wielkim Księstwie



10. Synagoga w Zamościu  
wybudowana ok. 1610–1622 r.  
Fragment sali modlitwy



Litewskim dzięki przywilejowi Władysława IV zaczęto jednak naśladować kościoły katolickie z podłużnym trójnawowym korpusem i dwuwieżowymi fasadami. Prawosławni głosili, że ikony należy malować w tradycyjny sposób na deskach i nie żałować złota do ozdoby ich tła, unicy dopuszczali zaś wykonywanie ikon „sposobem włoskim na płótnie” (Piotra Mohyły *Lithos abo Kamień z procy prawdy cerkwie prawosławnej ruskiej*).

Sakralna sztuka Kościoła luterańskiego była tworzona przede wszystkim w zdominowanych przez tę konfesję Gdańsku, Toruniu i Elblągu, a także w innych miejscowościach Prus Królewskich i na zachodzie Wielkopolski dzięki wsparciu licznej tam innowierczej szlachty. Luteranie zadowalali się zwykle średniowiecznymi kościołami przejętymi z rąk katolików i tylko sporadycznie podejmowali budowę stosunkowo skromnych jednoprzestrzennych świątyń. W bardzo zachowawczy sposób podchodzili też do dawnego wyposażenia średniowiecznych kościołów, pozostawiając w nich szafiaste ołtarze oraz obrazy i rzeźby, jeśli nie uznali, że ich ikonografia prowokuje do



11. Alegoria na sztuki wyzwolone w dobie wojny trzydziestoletniej, rysunek Bartłomieja Strobla z 1636 r., BK PAN

bałwochwalstwa. Do wnętrz kościołów wprowadzali więc przede wszystkim empery, okazałe prospekty organowe, ambony i chrzcielnice oraz liczne epitafla, starając się, aby te ostanie nie były pomnikami ludzkiej pychy, ale za pomocą ukazanych na nich scen biblijnych wyrażały wiarę w życie wieczne, zmartwychwstanie ciała i zbawienie, osiągnane tylko dzięki łasce Boga. Niezbyt liczni kalwiniści korzystali głównie ze średniowiecznych kościołów po gruntownym oczyszczeniu ich wnętrz ze wszystkich ołtarzy, rzeźb i obrazów. Nieliczne nowe świątynie tej konfesji powstały na Litwie.

Wazowie kontynuowali tolerancyjną politykę Jagiellonów wobec Żydów, wspierając czasem kahały w sporach z władzami miejskimi i kościelnymi, blokującymi budowę synagog (które nie były świątyniami w świetle judaistycznej doktryny, ale w taki sposób postrzegala je większość społeczności Rzeczypospolitej). Pod rządami tej dynastii powstało bardzo wiele owych

gmachów, w znacznym stopniu dzięki życzliwości właścicieli miast prywatnych dla społeczności biegłej w handlu i usługach finansowych. Na przełomie XVI i XVII w. rozpowszechnił się schemat synagogi z salą modlitwy na planie kwadratu, nakrytą sklepieniem skomponowanym z wycinków kolebek, lunet i żagielków na podobieństwo zasłon biblijnego Namiotu Przymierza. Szafy na roduły, usytuowane we wschodniej ścianie synagogi, ujmowano efektownymi obramieniami architektonicznymi, przypominającymi katolickie ołtarze.

### **Polaków portret własny i jego kreowanie**

Prawosławny metropolita kijowski Piotr Mohyła głosił, że podstawową regułą relacji społecznych w Rzeczypospolitej jest przysłowie: „jak cię widzą, tak cię piszą”. Tworzeniu wizerunku osób należących do elity społeczeństwa służyły więc nie tylko prestiżowe fundacje artystyczne, ale także zamawianie właściwych elementów stroju, za które płacono nieraz więcej niż za obrazy lub rzeźby. Za pomocą przemyślanego doboru szat, broni i biżuterii potrafiąno też komunikować ważne i złożone treści. Świetnym wyczuciem na tym polu cechowali się królowie z dynastii Wazów, którzy – tak jak cesarze w Rzeszy i inni najważniejsi władcy europejscy – preferowali powściągliwą elegancję czarnego stroju hiszpańsko-włoskiego, ożywianą biżuterią o bardzo wysokim poziomie artystycznym. Władysław IV, a czasem także Jan Kazimierz przywdziewali jednak także żupany, delie, kontusze, futrzane czapki i inne elementy stroju narodowego, czyniąc to w sytuacjach, w których trzeba było rozbudzić u poddanych poczucie jedności z dynastią, podtrzymującą dziedzictwo jagiellońskiej krwi. Podkreślenie za pomocą kostiumu wysokiej pozycji społecznej lub majątkowej szlachcica wymagało zatem wymyślnych, a zarazem subtelnych zabiegów. Polegały one na doborze cennych i rzadkich tkanin oraz wykwintnym ukształtowaniu dodatków jubilerskich, którymi w przypadku tradycyjnego stroju polskiego były srebrne pasy, guzy do kontuszy, szkofie do czapek, a przede wszystkim rękojeści szabli i karabeli.

Za panowania Wazów wykonano w Rzeczypospolitej niemal niezliczoną liczbę portretów o mocno skonwencjonalizowanym, reprezentacyjnym, całopostaciowym lub półpostaciowym schemacie. Różniły się one podejściem do oddawania fizycznego wyglądu modela, ponieważ tylko najwybitniejsi artyści dysponowali umiejętnościami i wiedzą (czerpaną zapewne z traktatów fizjonomicznych), pozwalającymi podjąć próbę ukazania charakteru i życia



12. *Ciało Albrychta S. Radziwiłła wystawione na łożu paradnym w Gdańsku, obraz P. Danckersa de Rij, dawniej w kolegiacie ołyckiej, fot. archiwalna, IS PAN*

duchowego człowieka. Większość artystów skupiała się na wiernym odwzorowaniu jego zewnętrznego wyglądu, co przy oddawaniu szczególnych cech twarzy przynosiło nieraz efekt niezamierzonej karykatury. Wszyscy portreciści wkładali jednak wiele wysiłku w wierne ukazanie stroju modela, akcentując zdecydowanie najkosztowniejsze i najwykwintniejsze detale. Te elementy portretu nosły bowiem w czasach Wazów najbardziej skonwencjonalizowane i najłatwiejsze do precyzyjnego odczytania przesłanie, które interpretują trafnie także współcześni historycy sztuki, sprowadzając nieraz analizy staropolskich portretów do dociekań kostiumologicznych.

Takiej metody nie sposób zastosować do studiów nad portretami trumiennymi, które rozpowszechniły się w Rzeczypospolitej za panowania Wazów. Zmarłych ukazywano bowiem na nich w „krótkim” popiersiu, pozwalającym przedstawić niewielki fragment ubioru i niemal wykluczającym wyobrażenie elementów jubilerskich stosowanych w stroju męskim. Taka odmienność ikonograficzna była zapewne motywowana chrześcijańską eschatologią,

przypominaną w wielu staropolskich kazaniach pogrzebowych. Głosiła ona, że zmarły pozostawia na ziemi wszelkie dostojęstwa i bogactwa, a zabiera ze sobą tylko swoje dobre czyny. Portret trumienny uobecniał nieboszczyka stojącego już przed Bogiem, a zatem musiał ukazywać jego nowy status, wolny od przemijających, ale jakże ważnych od mieszkańców Rzeczypospolitej oznak ziemskiej chwały.

Portrety trumienne przybijano do trumien, od strony głowy zmarłego, eksponowanych w czasie ceremonii pogrzebowych na wyniosłych katafalkach. Owe struktury były najczęściej wykonywanymi dekoracjami okazjonalnymi w Rzeczypospolitej. Takie dekoracje, projektowane przez najlepszych artystów, w mistrzowski sposób wykorzystywali władcy z dynastii Wazów jako narzędzia swojej autoprezentacji oraz propagowania idei politycznych. Podobne działania podejmowali także ich poddani, co sprawiło, że efemeryczna mała architektura stała się ważnym elementem sztuki państwa polsko-litewskiego, oddziałującym silnie na wyobraźnię widzów, gromadzących się na różnorodnych uroczystościach.

### Zamiast konkluzji

Dorobek sztuki tworzonej w Rzeczypospolitej za panowania Wazów jawi się dziś jako zróżnicowany pod względem poziomu artystycznego i stosowanych rozwiązań, a zarazem zasługujący na szczególne zainteresowanie jako swoiste świadectwo czasu, pokazującego w wyrazisty sposób ważne idee, kształtujące wówczas złożoną tożsamość społeczności państwa polsko-litewskiego. Wypełnienie luk w tym obrazie i uzupełnienie go o ważne szczegóły pozostaje wyzwaniem badawczym, z którym trudno się zmierzyć. Oprócz zniszczenia lub rozproszenia wielu dzieł wskutek potopu i kolejnych wojen wielką przeszkodą w studiach nad sztuką polską i litewską epoki Wazów jest niedostatek bądź niejasny przekaz materiałów archiwalnych, utrudniający wskazanie autorów ważnych dzieł lub identyfikację postaci na portretach. Z pewnością trzeba jednak podejmować takie studia, pomnażając znajomość artystycznego materiału badawczego i poszerzając bazę źródłową potrzebną do jego interpretacji. Wystawa w Zamku Królewskim w Warszawie otwarta w listopadzie 2019 r. podejmuje właśnie te działania.

## Bibliografia

- Z. Bania, *Pałac w Podhorcach*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 13, 1981, s. 97-168. ¶
- Z. Bania, *Pojęcie „rezydencji” w architekturze polskiej XVII i XVIII w. na przykładzie Podhorzec i Brodów*, w: *Sztuka Ziem Wschodnich Rzeczypospolitej w XVI-XVIII wieku*, red. J. Lileyko, Lublin 2000, s. 381-390. ¶
- P. Birecki, *Sztuka luterńska na ziemi chełmińskiej od drugiej połowy XVI wieku do pierwszej ćwierci XVIII wieku*, Warszawa 2007. ¶
- J.A. Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974. ¶
- J.A. Chrościcki, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587-1668*, Warszawa 1983. ¶
- T. Chrzanowski, *Wędrowniki po Sarmacji europejskiej: eseje o sztuce i kulturze staropolskiej*, Kraków 1988. ¶
- T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Złotnictwo toruńskie. Studium o wyrobach cechu toruńskiego od wieku XIV do 1832 roku*, Warszawa 1988. ¶
- T. Chrzanowski, *Geografia niderlandyzmu polskiego*, w: *Niderlandyzm w sztuce polskiej*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1995, s. 59-80. ¶
- K. Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*, Wrocław 2000. ¶
- K.J. Czyżewski, M. Walczak, *Uwagi o zastosowaniu sreber w sztuce Rzeczypospolitej*, w: *Fides, Ars, Scientia*, red. A. Betlej, J. Skrabski, Tarnów 2008, s. 239-275. ¶
- K.J. Czyżewski, M. Walczak, *The Monuments with Portrait Busts of the Bishops of Cracow. On the History of the Reception of Roman Baroque Models of Sepulchral Art in Poland (Bernini - Algardi - Rossi)*, „Artibus et Historiae”, 2015, 71, s. 181-223. ¶
- W. Deluga, *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*, Gdańsk 2000. ¶
- B. Dybaś, *Fortece Rzeczypospolitej. Studium z dziejów budowy fortyfikacji stałych w państwie polsko-litewskim w XVII wieku*, Toruń 2018. ¶
- J. Dziubkova, *Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych*, kat. wyst., Poznań 1997. ¶
- J. Golonka, *Ołtarz jasnogórskiej Bogurodzicy. Treści ideowe oraz artystyczne kaplice i retabulum*, Częstochowa 1996. ¶
- T. Grzybkowska, *Niderlandyzm w sztuce gdańskiej*, w: *Niderlandyzm w sztuce polskiej*, Warszawa 1995, s. 93-111. ¶
- T. Grzybkowska, *Między sztuką a polityką. Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku*, Warszawa 2003. ¶
- M. Karpowicz, *Uwagi o aplikacjach na obrazy i roli sreber w dawnej Rzeczypospolitej*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 16, 1986, s. 123-158. ¶
- M. Karpowicz, *Włoska awangarda artystyczna w Polsce w XVII wieku*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka”, 1994, 1-2, s. 15-46. ¶
- M. Karpowicz, *Artyści włoscy w Wilnie w XVII wieku*, w: *Kultura artystyczna Wielkiego Księstwa Litewskiego w epoce baroku*, Warszawa 1995, s. 59-78. ¶
- M. Karpowicz, *Artyści włosko-szwajcarscy w Polsce I połowy XVII wieku*, Warszawa 2013. ¶
- P. Krasny, *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596-1914*, Kraków 2003. ¶
- P. Krasny, *Epistoła pastoralis biskupa Bernarda Maciejowskiego z roku 1601. Zapomniany*

dokument recepcji potrydenckich zasad kształtowania sztuki sakralnej w Polsce, „Modus”, 2006, 7, s. 119–148. ♣ *Krótką nauką budowniczą dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczaju polskiego*, wyd. A. Miłobędzki, Wrocław 1957. ♣ M. Książek, *Zagadnienia genezy i rozplanowania miast prywatnych XVI i XVII wieku w Małopolsce południowej*, Kraków 1988. ♣ K. Kuczman, *Przełom wawelski*, w: *Sztuka XVII wieku w Polsce*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1994, s. 163–176. ♣ A. Małkiewicz, *Kościół ŚŚ. Piotra i Pawła w Krakowie – dzieje budowy i problem autorstwa*, w: *Theoria et praxis. Studia z dziejów sztuki nowożytnej i jej teorii*, Kraków 2000, s. 187–236. ♣ R. Mączyński, *Nowożytne konfesje polskie. Artystyczne formy gloryfikacji grobów świętych i błogosławionych w dawnej Rzeczypospolitej*, Toruń 2003. ♣ R. Mączyński, *Muzyka i teatr w kręgu kultury zakonnej Warszawy XVII–XIX wieku*, Toruń 2018. ♣ A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980, t. 1, s. 9–342. ♣ S. Mossakowski, *Orbis Polonus. Krzyżtopór a Caprarola*, w: *Orbis Polonus. Studia z historii sztuki XVII–XVIII wieku*, Warszawa 2002, s. 23–55. ♣ *Narodziny Stolicy. Warszawa w latach 1596–1668*, red. P. Mrozowski, M. Wrede, kat. wyst., Warszawa 1996. ♣ D. Nowacki, *Gdańskie złotnictwo XVII wieku – próba charakterystyki*, w: *Sztuka XVII wieku w Polsce*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1994, s. 223–248. ♣ H. Osiecka-Samsonowicz, *Agostino Locci (1601– po 1660) Scenograf i architekt na dworze królewskim w Polsce*, Warszawa 2003. ♣ J. Pelc, *Jana Kochanowskiego: „Ja na farbach malarskich nic się nie rozumiem”*, w: *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, s. 67–69. ♣ J. Putkowska, *Architektura i urbanistyka Warszawy XVII wieku*, Warszawa 1991. ♣ R. Sulewska, *Dłutem wycięte. Snycerstwo północnych ziem Polski w czasach Zygmunta III Wazy*, Warszawa 2004. ♣ R. Szymdki, *Artystyczno-dyplomatyczne kontakty Zygmunta III Wazy z Niderlandami Południowymi*, Lublin 2008. ♣ *Sztuka dworu Wazów w Polsce*, red. A. Fischinger, kat. wyst., Kraków 1976. ♣ *Sztuka polska około 1600*, Warszawa 1974. ♣ J. Tylicki, *Bartłomiej Strobel. Malarz epoki wojny trzydziestoletniej*, t. 1–2, Toruń 2000. ♣ M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Manieryzm, barok*, Warszawa 1961. ♣ M. Wardzyński, *Marmur i alabaster w rzeźbie i małej architekturze Rzeczypospolitej. Studium historyczno-materiałoznawcze przemian tradycji artystycznych od XVI do początku XVIII wieku*, Warszawa 2015. ♣ K. Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modern Künstlers*, Köln 1996. ♣ T. Zarębska, *Przebudowa Gdańska w jego złotym wieku*, Warszawa 1998, s. 65–116. ♣ J. Żmudziński, *Jak malował Tomasz Dolabella i co wniósł do sztuki polskiej pierwszej połowy XVII wieku*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 11, red. I. Rolska, K. Gombin, Lublin 2012, s. 493–508.