

OKRES PIERWSZYCH KRÓLÓW  
ELEKCYJNYCH — BATORY  
I MONARCHOWIE Z DYNASTII WAZÓW

O kres, który rozciąga się na niemal sto lat, od śmierci Zygmunta Augusta (1572) do abdykacji Jana Kazimierza (1668), obfituje w wydarzenia zarówno chwalebne, jak i brzemiennie w tragiczne następstwa. Do chwalebnych zaliczyłbym, poza ważnymi zwycięstwami, przede wszystkim konfederację warszawską gwarantującą wolność religijną (1573). Do tragicznych zaliczyłbym w pierwszym rzędzie rokosz Zebrzydowskiego zakończony bitwą pod Guzowem (1607), w której militarnie zwyciężyli regaliści, ale politycznie nie zwyciężył nikt, a raczej przegrała cała Rzeczpospolita, oraz wybuch wojen kozackich, które zniweczyły koncepcję wielkiej środkowoeuropejskiej federacji. W sferze symbolicznej, ale następnie utrwalonej praktyką, jest ustanowienie *liberum veto* (1652 pierwsze zerwanie sejmu). Może ktoś zapytać, czemu pośród tych nieszczęść Rzeczypospolitej nie wymieniam potopu. Była to chwila krytyczna, ale zarazem jakaś siła uzdrawiająca, choć tylko chwilowo, zniuruchomiało w sybarytyzmie społeczeństwo. To była pierwsza lekcja praktycznego patriotyzmu i być może ona właśnie odwlekła upadek ciężko chorego i zaleczonego tylko państwa.

W XVI w. trwa jeszcze i renesans i gotyk, a pojawia się w latach sześćdziesiątych manieryzm, u schyłku zaś stulecia triumfalny pochód rozpoczyna barok. Stąd nie skutkują żadne wyraźne podziały wedle chronologii stylów, zachodzą bowiem one na siebie. Co więcej, pojawia się element niejako pozastyłowy — pewien wyraźnie lokalny nurt, który usiłowano określić rodzimością, swojskością, a całkiem snobistycznie: vernakularyzmem. Ja bym powiedział, że sarmatyzmem należy nazwać te zjawiska, w przeważającej mierze wypracowane przez obcych przybyszy, którzy jednak potrafili się dostosować do „nieba i obyczaju”, bo coraz większą rolę odgrywał mecenat i to zarówno szlachecki, jak i mieszczański (poza miastami Prus Królewskich patrycjat starał się upodobnić do szlachty, a nawet z nią konkurować). I jeszcze jeden element utrudniający obserwację, ale przynoszący w efekcie ogromne bogactwo i różnorodność — kurczenie się stylowego uniwersalizmu. Naprawdę ostatnim stylem uniwersalnym był gotyk, ale jego późna faza „płomienista” wytworzyła znaczne odrębności lokalne. Renesans stał się stylem dworu i wysokich warstw magnackich (a i to nie w pełni). Był to pierwszy styl elitarny, choć dążył do uniwersalizmu. Elitarnym stylem już w swym założeniu był manieryzm. Był bowiem kierunkiem konceptualnym, kierunkiem domagającym się wirtuozerii od artysty, a wyrafinowania od odbiorcy. Najpierw we Włoszech, następnie w Europie „zaalpejskiej”, a szczególnie w Niderlandach rozwinął się ów styl zdecydowanej opozycji wobec kanonów renesansu, choć w teorii podkreślający swą wobec niego czołobitność (naśladowanie mistrzów). A w gruncie rzeczy powstały dwie dość odmienne szkoły manieryzmu: włoska, bardziej związana z tradycją i otwarta na mimetyczne obserwowanie natury i bardziej abstrakcyjna, wywodząca się z tradycji gotyckiej — niderlandzka. Oba kierunki spotkały się na ziemiach Rzeczypospolitej i właśnie to spotkanie sprawiło, że wytworzyła się lokalna, polska mutacja nie tyle manierystyczna co sarmacka.

W ten sposób obserwując wydarzenia artystyczne 2 poł. XVI i początku następnego stulecia zrozumiemy, że barok w swej wczesnej rzymskiej i zarazem wazowskiej formule nie był opozycją wobec renesansu, ale wobec manieryzmu. Więcej — zakładał on, że powraca na dawną, zagubioną drogę renesansu, że jest jego prawidłową kontynuacją.

Stąd w owej pierwszej fazie to nie barok, ale manieryzm jest ozdobny i uduchowiony, barok natychmiast stara się być patetyczny, w gruncie rzeczy surowy, działający nie przez ornament, lecz przez stosowność, to znaczy porządk i formę ogólną architektury dostosowując do funkcji. Inna była bowiem stosowność w *architectura militaris* inna w kościołach, czy w pałacach, wreszcie inna w kamienicach patrycjuszowskich.

W całym omawianym okresie, ale szczególnie do roku 1630 zaistniała ścisła symbioza pomiędzy rzeźbą (nie tylko architektoniczną, ale i figuralną) a architekturą, przy czym na zmianę raz ta pierwsza stawiała się epicentrum całej kompozycji, to znów ta druga korzystała z usług rzeźby dla własnych celów. Pewnym charakterystycznym zjawiskiem w sztuce tego czasu jest „produkcja seryjna”, gdzie obserwować można jedynie ewolucyjne przeobrażenia, jak w przypadku kaplic kopułowych lub nagrobków w typie sansoninowskich (z półleżącą, wspartą na łokciu postacią). A także pojawienie się pewnych szczególnie charakterystycznych elementów jakimi były attyka i stiukowe, a raczej w zaprawie wyciskane, elementy ornamentalne przede wszystkim sklepień. Stąd zdecydowałem się na wspólne omawianie architektury i rzeźby (to znaczy wykonywanych w twardych tworzywach) natomiast snycerstwo (rzeźbę w drewnie) dołączam do malarstwa i tak zwanych rzemiosł artystycznych.

I wreszcie pewne kalendarium związane z przemianami w poglądach szlachty. Jak wspomniałem we wstępie, ofensywa reformacji osiągnęła swe apogeum w 3 ćwierci XVI w., ale sprowokowała kontrofensywę katolicką. Niemniej od połowy XVI w. aż do początków następnego budowało się niewiele świątyń, choć licznie powstawały kaplice, ale o rodowym, kommemoratywnym znaczeniu. Obóz reformacji, zresztą wkrótce już rozbitý na szereg krytykujących się a nawet zwalczających „zbiorów”, nie wytworzył w sposób wyraźny własnej architektury. Tak więc aż do początku XVII w. dominuje architektura świecka oraz owe *Monumenta Sarmatarum*, które możni samym sobie i swym przodkom stawiali. Jeszcze ostrzej zaczyna się to w zakresie plastyki, w sferze wytrojów wnętrz. Wraz z przyjęciem postanowień soboru trydenckiego na sejmie w Parczewie (1564) sytuacja zaczyna się zmieniać, ale bardzo powoli i dopiero działalność Zygmunta III, zakonów i episkopatu, na czele którego stają zdecydowani ludzie formacji potrydenckiej, uformowani w duchu reformy kościoła inicjowanego przez kardynała Stanisława Hozjusza sprawia, że od początku XVII w. zaczyna się wręcz masowo budować nowe, przebudować i w nowy wystrój wyposażać istniejące już świątynie. A ponieważ *genius loci* odgrywał tu znaczną rolę, więc zarówno manierystyczne, jak i barokowe, italianizujące jak i niderlandyzujące motywy zaczęły się stapiać w pewien specyficzny kształt potrydenckiego, zrekatolicyzowanego sarmatyzmu.

## ARCHITEKTURA I RZEŻBA MONUMENTALNA

Podkreślona powyżej różnorodność tendencji splatała się na obszarze Rzeczypospolitej Obojga Narodów ze znacznymi odmianami regionalnymi. Stąd zmuszeni będziemy wędrować po kraju tropem wybitnych twórców i po wyraźnie wyodrębniających się regionalnych ośrodkach. Zacząć jednak trzeba nieuchronnie od Krakowa: tu było serce kraju, w każdym razie duchowe i artystyczne, choć Zygmunt III miał coraz częściej przebywać w Warszawie i tam wreszcie przenieść ostatecznie stolicę, może nie z uwagi

na wspaniałość tego wciąż jeszcze stosunkowo niewielkiego miasta, co z powodu jego bardziej centralnego położenia w kraju, który na skutek unii z Wielkim Księstwem i opanowaniem Ukrainy przesunął się daleko na wschód i na północ.

Rozpocząć należy od dwóch artystycznych osobowości, które sztukę polską zapłodniły w sposób istotny — od Michałowicza i Gucciego.

Jan Michałowicz z Urzędowa należy chronologicznie częściowo do minionej epoki, ale kierunek, w którym zmierzał, zaliczyć wypadnie do wczesnego manieryzmu. Urodzony około 1525 r., zmarły w 1581 r., w swej twórczości prezentuje oryginalność i wysoki poziom rzemiosła. Zaskakujące to z uwagi, że — o ile wiadomo — z kraju nigdy nie wyjeżdżał, ale miał wybornych nauczycieli na miejscu, a „nowinki” przynosiła coraz bardziej rozpowszechniająca się grafika, m.in. wzornikowa. Praktykował u Padovana, a następnie u Gabriela Słóńskiego. O tym drugim wiemy sporo z archiwów, wydaje się na tej podstawie, że był architektem wziętym (miał sporą grupę uczniów), ale miał pecha do historii, która nielitościwie poniszczyła albo zniekształciła jego dzieła.

Michałowicz był przede wszystkim rzeźbiarzem, ale posiadał też znajomość architektury, o czym świadczą do dziś niestety tylko niewielkie rozmiarami kaplice, co gorsze w znacznej mierze zniekształcone późniejszymi przeróbkami. Tak więc opierać się musimy na dziełach rzeźbiarskich, które układają się chronologicznie w następującej kolejności: nagrobek biskupa Benedykta Izdbieńskiego w katedrze poznańskiej, (1557–1564), Urszuli Leżeńskiej w Brzezinach (ok. 1600); ponadto trzy kaplice kopułowe z nagrobkami biskupów: w katedrze wawelskiej Andrzeja Zebrzydowskiego (1560–1563) i Filipa Padniewskiego (1572–1575) i wreszcie Jakuba Uchańskiego w kolegiacie łowickiej (do 1581). W tymże Łowiczu artysta zmarł i tam został pochowany, a upamiętniająca go inskrypcja nazywa go polskim Fidiaszem i Praksytelesem. Początkowo bardzo silnie widoczne są wpływy mistrzów. Od Berrecciego przejmuje sposób komponowania postaci i zastosowanie obramienia w formie potężnych wolut, a także zwyczaj sygnowania dzieł (najczęściej gmerkiem i monogramem); od Padovana przejmuje kompozycję nagrobka i sposób charakteryzowania modelu. Wkrótce jednak zaczyna torować własną drogę i do elementów italianizujących dostrajać północne, czerpane z grafiki szkoły Fontainebleau i niderlandzkiej.

Ujawnia się to z całą siłą w wawelskich nagrobkach. U Zebrzydowskiego mamy do czynienia z manierystycznymi efektami kontrastów i zaskoczeń. Surowy boniowany cokół jest tu zestawiony z przeornamentalizowaną częścią górną o pozornym baldachimie z kolumnami pokrytymi łuską ozdób i funkcjonalnym kluczem-wspornikiem arkady, gdzie nagie putto dosiada lwią głowę. Pojawiają się też wręcz motywy niderlandzkie: satyry jako jeńcy zakuci w kratownicę. Jeszcze dalej poszedł rzeźbiarz w pomniku Padniewskiego, w którym dolną, gładką część cokołową organizują trzy silne uplastycznione wolutowe hermy dzikich mężów (analogiczne występowały też w nagrobku Uchańskiego) a wnęka części środkowej zamyka się dwuluczem osłaniającym dwa bogato potraktowane kartusze herbowe i spokojną, pełną dostojeństwa i łagodności półleżącą postać zmarłego wykonaną z alabastru. A więc artysta zastosował tu podjęte przez Canavesiego kolorystyczne traktowanie faktury (kamień jako tło, marmurowe inkrustacje i alabastrowe epicentrum kompozycji).

Niestety spośród kaplic jedynie Padniewskiego zachowała się ze stosunkowo niewielkimi zmianami; prymasowska Uchańskiego w Łowiczu została wręcz zmasakrowana

1. Kraków, katedra,  
nagrobek biskupa  
Filipa Padniewskiego,  
Jan Michałowicz  
z Urzędowa



przez jednego z jego następców gwoili „modernizacji” (zawsze była takowa katastrofą konserwatorską). W wawelskiej Michałowicz-architekt musiał oprzeć się na murach poprzedniej, jeszcze gotyckiej, ograniczony był więc wymiarami. Kaplica została przerebiona w początku minionego stulecia przez Potockich, którzy do wyrafinowania manieryzmu wprowadzili grubiański w swej patetyczności klasycyzm (i coś z tego, że czynni tu byli najsłynniejsi artyści — m.in. Thorvaldsen). Odnawiana dwukrotnie w naszym stuleciu (Sławomir Odrzywolski, 1903 i Adolf Szyszko-Bohusz, 1936) została przywrócona do niezupełnie pierwotnego stanu. W zewnętrznej bryle mamy do czynienia znowu z manierystycznymi kontrastami — pusta płaszczyzna ścian gwałtownie przeobraża się w zwieńczeniu w strojność: metopowo-tryglicfowy gzyms wieńczy ściany obiegając nawet gotyckie szkarpy. Najbardziej manierystyczny jest jednak bęben podzielony na dwie strefy: w dolnej — na ceglane tło nałożone zostały kamienne kolumnienki, w górze — mistrz zastosował ulubione przez siebie esownicowe konsolki, tylko że ich rozmieszczenie nie zgadza się z rozmieszczeniem kolumnienek — „nie trafiają” na swe osie i bęben otrzymuje formę, która sugeruje, jakby pokrywa kopuły nie została w pełni dokręcona.

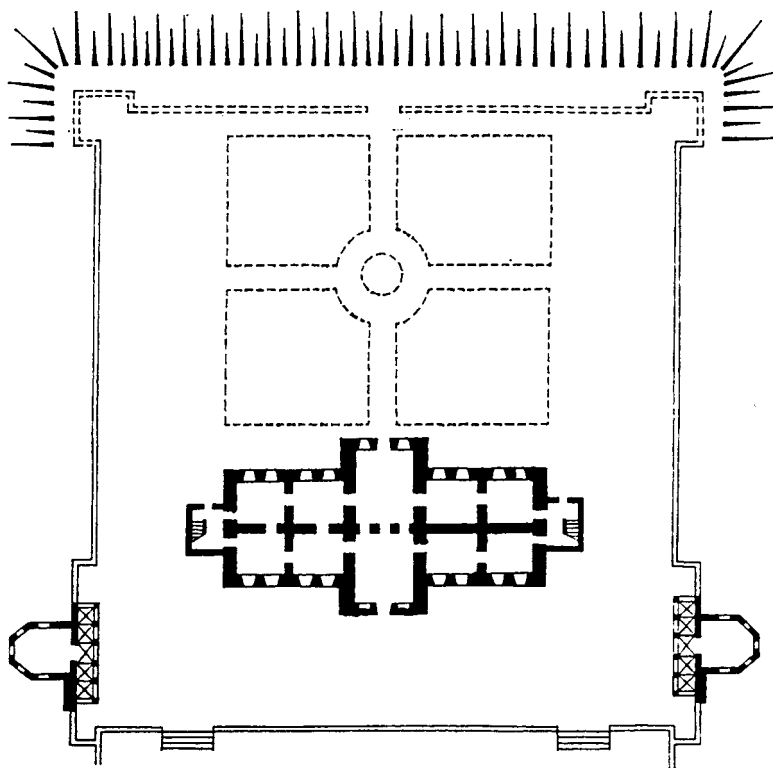
Michałowicz jest doskonałym przykładem świadomego eklektyzmu i umiejętności adaptacji. Dopiero w XVI w. zaczęli pojawiać się lokalni artyści, którzy — osiągając

wysokie opanowanie kunsztu — mogli podjąć próby dostosowania zewnętrznych inspiracji do potrzeb i preferencji miejscowego środowiska. Poprzedza Michałowicza w tym względzie Stanisław Samostrzelnik, następni przyjdą wkrótce i choć rzadko zdarzali się już tak utalentowani jak dwaj wymienieni, niemniej ich udział w tworzeniu sztuki „wedle nieba i obyczaju polskiego” będzie odąd już stały.

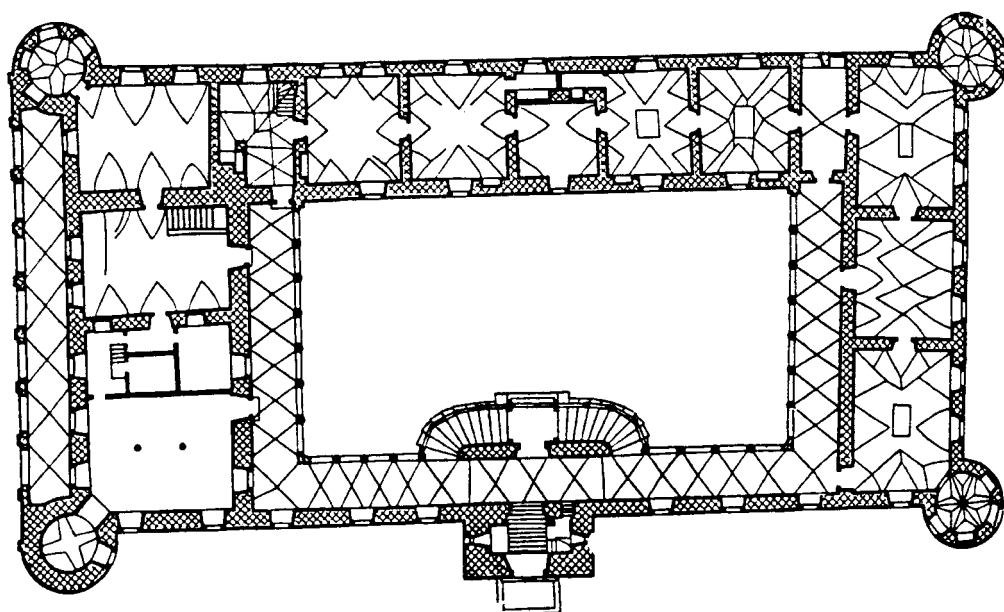
Wprawdzie krakowski rzeźbiarz nie miał szczęścia do następców — spośród kilku uczniów wybili się jedynie Adam Naporek, a szczególnie Jan Biały, ale jego sztuka miała odezwać się silnym echem w następującym pokoleniu.

Santi Gucci pochodził z florenckiej rodziny uzdolnionej artystycznie i działającej w tym zawodzie: ojciec był muratorem, brat również parał się rzeźbą. Santi młodo zaczął się wybijać, urodził się ok. 1530 r. a już w roku 1547 kronikarz odnotował z pochwałami dwie jego oryginalne rzeźby. Uczył się u ojca i zapewne u Baccio Bandinello. Pierwsza wzmianka o pobycie w Polsce pochodzi z 1557 r. i dotyczy poważnego zlecenia: wykonania modeli dla maszkaronów wieńczących attykę Sukiennic w Krakowie. Wkrótce potem został serwitorem królewskim. W naszym kraju przebywał długo — przeszło czterdzieści lat (zmarł na przełomie 1599 i 1600 r.). Nic więc dziwnego, że pozostawił znaczny dorobek zarówno w dziedzinie architektury, jak i rzeźby, dwie te gałęzi w twórczości wiążą się bowiem integralnie, podobnie jak u Michałowicza, tyle że na większą skalę. Jego monografista Andrzej Fischinger, przypisuje mu, jako dzieła pewne w zakresie architektury: pałac Batorego na Łobzowie, pałac Myszkowskich w Książu Wielkim, rozbudowę pałacu w Pińczowie i zamku w Janowcu, dom kapitulny w Krakowie przy ul. Kanoniczej nr 21, prace dla zamków królewskich w Niepołomicach i Grodnie, a w zakresie rzeźby: nagrobek Stefana Batorego i aranżację dlań kaplicy Mariackiej przy katedrze wawelskiej, figury Zygmunta Augusta i królowej Anny w kaplicy Zygmuntowskiej, nagrobki Andrzeja i Barbary Firlejów w Janowcu, Kryskich w Drobinie, Hieronima Ossolińskiego w Goślicach, wspomniane maszkarony dla Sukiennic oraz wystrój rzeźbiarski attyki kamienicy Bonerów przy Rynku Głównym w Krakowie. Do dzieł warsztatowych zalicza: kaplicę Myszkowskich przy kościele dominikańskim w Krakowie, Św. Anny w Pińczowie, kaplicę z nagrobkiem Branickich w Niepołomicach, wystrój rzeźbiarski lamusa w Branicach, zamek w Baranowie, nagrobek Montelupich w kościele Mariackim w Krakowie oraz szereg dalszych dzieł, przede wszystkim rzeźbiarskich.

Kłopoty z atrybucjami będą się jeszcze ciągnąć przez następne pokolenia, a wynika to z faktu, że Gucci był nie tylko wybitnym architektem i rzeźbiarzem, ale — jak wielu z jego rodaków — dobrym organizatorem i — jak byśmy dziś powiedzieli — biznesmenem. Dzierżawił kamieniołomy pińczowskie i utworzył tam „największe w Polsce przedsiębiorstwo rzeźbiarsko-kamieniarskie”. Zważywszy zaś różnorodność i liczebność zamówień trudno nawet przypuścić, by sam realizował już nawet samą tylko rzeźbę wpisaną w projektowaną architekturę. Bardzo szybko zaczął się posługiwać pomocnikami, którzy dlań wykonywali zarówno wystroje architektoniczne (np. portale), jak i architektoniczno-rzeźbiarskie elementy wielkich nagrobków. Sądzę, że najważniejsze jest wytropienie zasięgu koncepcji twórczej, a nie szczegółów rzeźbiarskiego zapisu. O tym ostatnim najlepiej informuje nagrobek Batorego sygnowany jako dzieło własne, o koncepcjach — najwybitniejsze kreacje architektoniczne, nawet te, które powstały już po śmierci mistrza. Ale najważniejsze jest wypracowanie pewnego wzorca, który miał być wątkiem następnej i dalszych generacji polskich już, bo wychowanych tu twórców.



2. Książ Wielki, pałac  
Myszkowskich, plan



3. Baranów  
Sandomierski, pałac,  
plan



4. Książ Wielki,  
pałac Myszkowskich



5. Baranów  
Sandomierski,  
dziedziniec zamku

Należy też przyjąć pewien cykl ewolucyjny w ciągu tych kilkudziesięciu lat pobytu mistrza Santego w naszym kraju. Dlatego osobiście skłaniałbym się do przypisania mu zabytków, które wypełniałyby lukę pomiędzy maskaronami Sukiennic a pracą w kaplicy Batorego. Widziałbym więc jako wczesne dzieła Gucciego płytę nagrobną Stanisława Maleszewskiego i nagrobek Galeazzo Guicciardiniego (zmarłych w 1555 i 1557 r.), oba w krążgankach krakowskiego klasztoru dominikanów. Ten drugi pomnik ujęty w kształt obelisku z bardzo ograniczoną ornamentyką, z antykizującym profilowym portretem zmarłego i całkowicie pozbawiony elementów religijnych, jak i wanitatywnych, został następnie wiernie powtórzony w dwu nagrobkach z katedry płockiej: Bartłomieja Niszczyskiego i Wojciecha Sobieńskiego. Ze wspomnianych krakowskich krążganków zaś dopisałbym jeszcze epitafium biskupa Jana Zaborowskiego (zm. 1577). We wszystkich tych dziełach charakterystyczne jest ujęcie portretowe, pomimo zastosowania odmiennych konwencji stylizacyjnych: *all'antica* (Guicciardini, Maleszewski) i humanistycznej w duchu florenckiego renesansu (oba nagrobki płockie i epitafium Zaborowskiego w Krakowie).

Manierizm Gucciego w zakresie architektury można widzieć jako typowy dla ówczesnych Włoch konceptualizm intelektualny, dążenie do osiągnięcia specyficznych efektów wynikających z niespodziewanych kontrastów i przełamywań renesansowych kanonów. Między innymi kontrast polega na zestawieniu form gładkich i surowych z dekoracją (najczęściej koncentrującą się w górnych strefach) rozedrganą i fantastyczną, zderzeniu form monumentalnych i drobiazgowych, drobnych i kruchych. Niestety znaczna część budowli przezeń zaprojektowanych uległa przeróbkom i dewastacji lub całkowitemu zniszczeniu (pałac-zamek w Pińczowie, pałacyk letni na Łobzowie, zamki w Grodnie i Janowcu).

Bodaj najlepiej zachowaną budowlą projektowaną przez Gucciego jest „zamek na Mirowie” a raczej pałac Myszkowskich w Książu Wielkim. Gucci bowiem wykreował tu pozór zamku, zakładając w otaczającym budowlę ogrodzie pseudobastiony, raczej symbole obronności (jak w zamku Caprarola — Vignoli) i znaki potęgi niż rzeczywiste dzieła obronne. Sam pałac jest zespołem połączonym w jedność bloków: korpus środkowy to prostokąt, do którego przylegają po bokach symetrycznie dwa kwadraty, a do nich z kolei dwa niewielkie kwadratowe ryzality mieszczące klatki schodowe. Również podział wnętrza jest symetryczny: krzyżowy w częściach bocznych i reprezentacyjny, dwudzielny w bloku środkowym, gdzie na każdej kondygnacji mieszczą się po dwa wielkie pomieszczenia. Na zewnątrz pałac szokuje widza potężnym masywem dwu dolnych kondygnacji w całości pokrytych boniowaniem. W tym migotliwym, ale jednocześnie jednostajnym bloku nawet otwory wejściowe i okienne nie zostały zaakcentowane plastycznie: ich obramienia są wcięte, wpuszczone w płaszczyznę boniowań. Najwyższa kondygnacja, wyraźnie odcięta gzymsem, jest gładka i dopiero wydatny gzymś wieńczący uderza typowo gucciowskimi szponiastymi konsolami. Pierwotnie budynek wieńczyły nad ryzalitami i w krótszych elewacjach szczyty wykreślone miękkimi spływami. Niestety ta część została zdewastowana w minionym stuleciu, gdy przebudowę całości w duchu „romantycznym” powierzono renomowanemu architektowi niemieckiemu Fryderykowi Augustowi Stülerowi. Na szczęście zabrakło funduszy na pełną dewastację ale owe szczyty na ryzalitach zastąpiono neogotyckimi krenelażowymi zwieńczeniami, całkowicie zakłócającymi autentyczny monumentalizm manierysty parawanowym monumentalizmem gotycysty. Po bokach elewacji frontowej pałacu umieszczono dwie analogiczne budowle:

kaplicę i bibliotekę (było to jeszcze całkowicie renesansowe pojednanie wiary i rozumu). Te pawilony obejmujące dziedziniec przed pałacem i tworzące swoisty otwarty salon recepcyjny potraktowane są niemal jubilersko: poprzedzone loggiami arkadowymi (w specyficznym dla mistrza porządku tokańsko-jońskim), a zwieńczone delikatnie ukształtowanymi szczytami są w swej filigramowej skali silnym przeciwstawieniem dla boniowanego bloku rezydencji — zaiste manierystyczne zastawienie kontrastów.

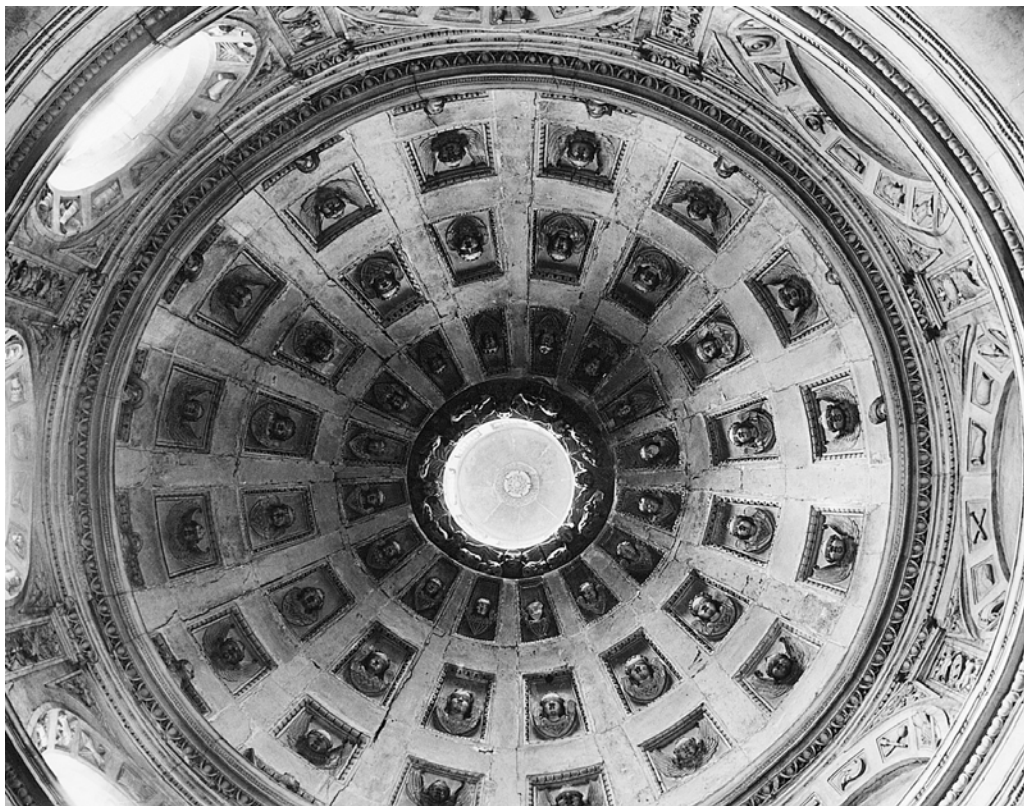
Kamienica kapitulna w Krakowie przy ul. Kanonicznej 21 ma w elewacji zewnętrznej parter całkowicie gładki, piętro ozdobione sgraffitem imitującym boniowania, na tym tle zostaje silnie wyeksponowany portal w strukturze „klasyczny”, w detalu (kolumny ujęte rustykowanymi opaskami) manierystyczny. Szczególnie ciekawa jest aranżacja dziedzica mającego formę nieregularnego prostokąta. Architekt wprowadził w tę zastaną przestrzeń (kamienica jest w swym rdzeniu gotycka) znane nam już tokańsko-jońskie kolumny w przyziemiu, ale w elewacji wschodniej, z uwagi na poszerzony rozstęp arkad zastosował pary kolumn o połączonych kapitelach. W drugiej kondygnacji występują filary zdobione guzami pozorującymi pary pilastrów, a w przyłuczach pojawiają się typowe kartusze ze zwijającej się materii abstrakcyjnej i organicznej zarazem.

Gucci, niewątpliwie autor koncepcji projektowej, w sposób charakterystyczny zakomponował przebudowę pałacu Leszczyńskich w Baranowie, jedno z najbardziej konsekwentnych dzieł manieryzmu w Polsce. Czworobok, opięty w narożach cylindrycznymi basztami, mieści w fasadzie (dłuższa elewacja od południa) ryzalitowo występującą basztę bramną. Elewację tę, łącznie z basztą bramną wieńczy bogato ukształtowana attyka, wiążąca się na skrajach ze szczytami wieńczącymi skrzydła boczne; baszty narożne wieńczy kopuły (pierwotnie nieco niższe).

Ale uroda i wspaniałość rezydencji ukazuje się — poprzez zaskoczenie — we wnętrzu dziedzica: przybysz wchodzący przez bramę widzi najpierw gładką ścianę przeprutą oknami i dopiero znalazłszy się w obrębie przestrzeni wewnętrznej najpierw postrzega ciągi galerii arkadowej umieszczonych wzdłuż skrzydeł bocznych i później odwróciwszy się zobaczy za sobą najwspanialszy ciąg owych arkad, gdzie wjazd akcentuje występ z przemyślnie zakomponowanymi dwubiegowymi schodami i arkadowym „ryzalitem”. Do tego conceptualnego założenia dodać trzeba cały wspaniały zespół rzeźby architektonicznej: maszkarony na cokołach kolumn parteru, a zwłaszcza wspaniałe portale których przerwane przyczółki przeobraziły się w miękkie organiczne formy, te zaś w smocze paszcze. O ile krakowska kamienica kapitulna (1582–1588) i pałac w Książu Wielkim (1585–1595) były realizowane za życia Gucciego, zamek w Baranowie rozpoczęto dopiero u jego schyłku (1591–1606), o tyle kaplicę Myszkowskich przy kościele Dominikanów w Krakowie zrealizowano całkowicie po śmierci mistrza (1602–1614), ale niewątpliwie według jego projektu.

Krakowska kaplica (jej o wiele skromniejszymi siostrami są: kaplica Św. Anny na zamku w Pińczowie i Branickich przy farze w Niepołomicach) należy do najmonumentalniejszych budowli tego typu, a wrażenie to pogłębia w całości boniowana elewacja zewnętrzna, surowa i potężna, górą przechodząca niespodziewanie w delikatność łuską kamienną krytej kopuły, wspartej na subtelnie opracowanym wielobocznym tamburze, a zwieńczonej „jubilerską” latarnią. Podobny kontrast napotykać we wnętrzu, gdzie surowa i raczej płaska artykulacja przestrzeni kwadratowej przechodzi poprzez ozdobniejszy tambur do wspaniałej kopuły, w której „klasyczne” rozety zastąpiono uskrzyd-

6. Kraków,  
kościół Dominikanów,  
wnętrze kopuły kaplicy  
Myszkowskich



lonymi główkami. Nie ma wątpliwości — jesteśmy w sferze niebios i tu największe zaskoczenie: spoza gzymsu wydzielającego kopułę wychylają się ku nam popiersia mężów dostojnych lub walecznych. Są to umieszczone w dolnym rzędzie kasetonów imaginacyjne podobizny przodków rodu. Wprowadzenie antenatów *in gremio* w sferę niebiańską jest przykładem zaiste sarmackiej pychy, jako też przekonaniem, że już sama „rodowitość” daje patent do zbawienia.

W dziedzinie rzeźby Santi Gucci wypowiedział się przede wszystkim w zakresie plastyki nagrobnej, choć jednocześnie zainicjował pewien typ dekoracji architektonicznej (portale, kominki, artykulacja attyk), które zapanują w sztuce małopolskiej (ale nie tylko) na okres całej następnej, a po części i kolejnej generacji. Można tu wreszcie dojść znacznie bliżej do „rękopisu artysty”, co w architekturze, nawet z jej rzeźbiarskim wystrojem) nie było możliwe.

Podstawowym dziełem, potwierdzonym sygnaturą „SANTI GVCI FLORE (NTINVS)” jest nagrobek Stefana Batorego w jego wawelskiej kaplicy, powstały z fundacji królowej Anny w latach 1594–1595. Gucci wzorował się, jak większość poprzedników, na modelu „sansovinowskim” ustanowionym przez Berrecciego w nagrobku Zygmunta I (oczywiście w jego formie pierwotnej). Podstawa strukturalna jest tradycyjna: edikula ujęta kolumnami z arkadą zamkniętą półkoliście i szczytem w zwieńczeniu oraz dodatkowo ze „skrzydłami” bocznymi mieszczącymi personifikacje cnót. Tradycyjne już też jest mieszanie tworzyw dla uzyskania efektu kolorystycznego. Gucciowska jest dekoracja oraz płyta z wyb-



7. Kraków,  
katedra, nagrobek  
Stefana Batorego,  
Santi Gucci

8. Janowiec,  
kościół parafialny,  
nagrobek Andrzeja  
i Barbary Firlejów,  
Santi Gucci

rażeniem monarchy w wypukłym reliefie. Przede wszystkim zwraca uwagę zamięłowanie do owych mięsistych, zwijających się form, które nazwałbym „biologicznymi” w obramieniu kartuszy a przede wszystkim w owym szczycie, robiącym wrażenie jakby się zwijał do środka. Jeszcze wyraźniej manifestuje się to w zwieńczeniu stall w tejże kaplicy, gdzie już występują na narożach owe „odrośla”, z których w przyszłości wyłonią się monstrialne paszcze. W płycie nagrobnej uderza realizm obserwacji, zwłaszcza w oddaniu głowy, w której rzeźbiarz nie oszczędził królowi ani głębokich zmarszczek, ani okazałej brodawki na policzku. Cała postać ukazana została w gwałtownym poruszeniu, ale wpisana w narzuconą na ramiona kapę sztywną i zredukowaną niemal do formy geometrycznej. Widać, że twórcy chodziło tu o zestawienie płaszczyzn gładkich i plastycznych, elementów światłocieniowych z linearnymi.

Dalsze dzieła powstałe na zlecenie królewskie to nagrobek Zygmunta Augusta z płytą Anny Jagiellonki w kaplicy Zygmuntowskiej. Postać ostatniego Jagiellona została wprowadzona w obręb nagrobka ojca: ten podniesiono do góry, a w uzyskane miejsce wprowadzono sarkofag z pełną rzeźbą półleżącego monarchy. Zburzono pierwotną koncepcję Berrecciego, ale zarazem usankcjonowano niezwykle dla naszego kraju charakterystyczny typ nagrobka „piętrowego” z wyobrażeniami rodzeństwa, małżonków czy ojca z synem.

W dorobku rzeźbiarskim Guccio ważne miejsce zajmuje nagrobek Firlejów — Andrzeja i Barbary ze Szreńskich w Janowcu, powstały na przełomie 1586/1587 r. Pojawiają się tu już wszystkie powtarzane z zamiłowaniem motywy strukturalno-ornamentalne, w wyobrażeniach zaś półleżących zmarłych linearyzm zderza się z ostrą „sarmacką” charakterystyką głów. Jeszcze ważniejszym dziełem jest znajdujący się w mazowieckim Drobinie nagrobek Kryskich, który Andrzej Fischinger przypisuje bezpośrednio Gucciemu; Helena Kozakiewiczowa tej atrybucji zaprzecza, choć przyznaje, że są tu widoczne wpływy florentczyka. Jest to jednak przede wszystkim dzieło o niezwyklej koncepcji kompozycyjnej. Na wysokim cokole usytuowano sarkofag z półleżącą postacią Wojciecha Kryskiego, młodo zmarłego dworzanina i dyplomaty królewskiego, którego sam Kochanowski żegnał wierszem epitafijnym:

PLACZĄ CIĘ STARZY, PLACZĄ CIĘ I MŁODZI,  
DWÓR WSZYTEK W CZERNI PRZE[Z] CIĘ, KRYSKI, CHODZI,  
ALBOWIEM LUDZKOŚĆ I DWORSTWO PRZY TOBIE  
W JEDNYMŻE ZE RAZ POCHOWANO GROBIE.

W tle pilastrowa edykula mieści dwie wnęki, stosunkowo głębokie, w których siedzą, zapatrzeni w utraconego syna rodzice. Dostrzeżono tu niewątpliwy związek pomiędzy tymi przedstawieniami a posągami Medyceuszów z grobowców w San Lorenzo we Florencji, dzieło stosunkowo niedawno wykonanym przez Michała Anioła. Powstał więc kolejny wzorzec dla następnego pokolenia, a nowatorstwo ideowo-formalne przeszczepione z Włoch doskonale się wtopiło w ową polską melancholię i żal, która tylekroć zabrzmiała z poezji staropolskiej.

W podkrakowskich Niepołomicach zbudowano przy farze u schyłku życia Guccio — w latach 1595–1599 kaplicę rodową Branickich. Sama bezkopułowa kaplica jest właściwie skromna, jedynie portal otwierający się z nawy ma nieco bogatsze formy. I właśnie poprzez ów portal dostrzec można nagrobek pary małżeńskiej, trójdzielny, a zwieńczony półkolistym szczytem powtarzającym motyw z nagrobka Batorego. Nie byłoby w tym pomniku żadnej niespodzianki, gdyby nie fakt, że w skrajnych arkadach umieszczone zostały półpełne postacie klęczące, zwracające się ku arkadzie środkowej, w której znajduje się płaskorzeźba z Chrystusem zmartwychwstałym i niewiernym Tomaszem. Rzeźby nie stoją na najwyższym poziomie, ale to prawdopodobnie wskutek posługiwania się przez artystę na starość i przy nawale prac, pomocnikami. Natomiast istotne jest to, że po raz pierwszy w naszej nowożytnej plastyce został tu wykorzystany motyw klęczenia, owa poza wieczystej adoracji, która stanie się wkrótce kanonem spychającym powoli, ale nieuchronnie kanon „sansoviniwski”.

Po śmierci Guccio działalność warsztatów pińczowskich bynajmniej nie zmalą, rozwinęła się też eksploatacja złóż chęcińskiego marmuru kremowego jak kawa z mlekiem, świetnie dopełniającego kolorystykę wielobarwnych kompozycji. Niestety wciąż jeszcze problem działalności tych warsztatów nie jest w pełni rozczytany, z archiwów wydobyto nieco nazwisk, w tym sporo włoskich, ale trudno z nimi powiązać zachowane dzieła. Rysują się tu jedynie pewne postacie, takie jak Tomasz Nikla, Błażeja Gocmana (Gottesmana) i Samuela Świątkowicza. W przypadku Gocmana wiadomo jeszcze, że dwukrotnie przebywał po kilka lat w Zamościu będąc na usługach Jana, a następnie



9. Bejsce,  
kościół parafialny,  
nagrobek Firlejów

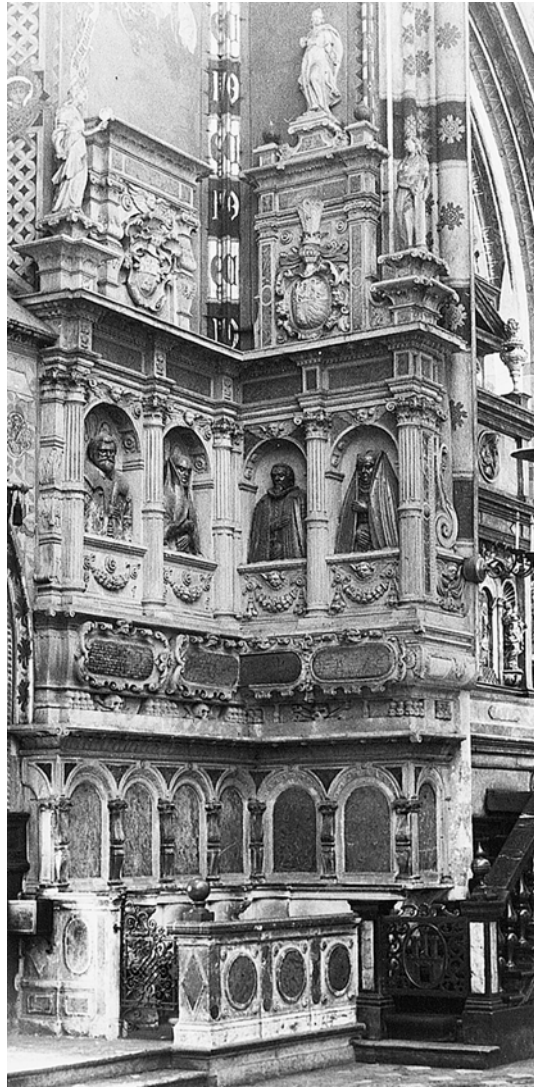
Tomasza Zamoyskich. Przypisuje mu się epitafium o. Dominika Convalisa w zamoyskiej kolegiacie, wystrój rzeźbiarski niektórych tamtejszych kamienic oraz nagrobek Jana Chrzciela Tęczyńskiego w Kraśniku. Te atrybucje potwierdzają silny wpływ sztuki Gucciego na pińczowsko-zamoyskiego rzeźbiarza, ale zarazem wykluczają aby to on mógł być autorem dzieł najznakomitszych, powstałych jako spuścizna i zarazem rozwinięcie koncepcji wybitnego florencko-krakowskiego twórcy.

Pomimo odnalezienia przez Franciszka Stolota testamentu Tomasza Nikła, skąd zaczerpnąć można szereg istotnych wiadomości o artyście, równocześnie jest zbyt wiele znaków zapytania i zbyt wiele niedomówień, by móc z nim powiązać bezspornie nawet te dzieła, które zostały w tym dokumencie wymienione. Wspomniane tam są, obok rzeczy drugorzędnych, dwa zabytki o kluczowym znaczeniu dla sztuki polskiej początków XVII w. Najpierw więc kaplica Firlejów przy kościele parafialnym w Bejskach, wzmianka jest nieprecyzyjna i nie wiadomo czy dotyczy prac muratorskich, kamieniarskich czy rzeźbiarskich. Drugi zabytek to kaplica p.w. Wniebowzięcia NPMarii przy katedrze we Włocławku. W obu przypadkach mowa jest o niedokończonych lub prawie ukończonych pracach, a testament równocześnie obliguje szwagra Nikła — Malchra (Melchiora) do dokończenia ich zgodnie z postanowieniami kontraktu. Tymczasem prace ukończył krakowski murator i rzeźbiarz Samuel Świątkowicz i sam się po berrecciowsku uwiecznił sygnaturą w podniebiu latarni. I rzeczywiście — obok podobieństw w obu dziełach dają się zauważyć także i różnice, m.in. w poziomie wykonania rzeźb figuralnych.

Przyjrzyjmy się im nieco bliżej. Kaplicę w Bejskach fundował dla siebie i żony wojewoda krakowski Mikołaj Firlej zapewne w latach 1593–1600. Beztamburowa kaplica zwraca uwagę na zewnątrz tylko ozdobną latarnią i figurami na narożach. Wnętrze natomiast jest olśniewające, ale wbrew pierwszemu wrażeniu, wcale nie jednolite. Przede wszystkim nagrobek został umieszczony dopiero po zbudowaniu kaplicy, stąd pewne zmiany w architekturze (przycięcia cokołu i gzymsów), poza tym zaprojektowany został inaczej: jako „sansovinowski” monument „piętrowy”, ale ostatecznie zamiast półleżących umieszczono w nim dwa reliefy osób klęczących, a te elementy wykazują niższy poziom wykonania niż pozostałe. Nieco odmienną stylistykę wykazuje też ołtarz, cały wykonany z alabastru i ukazujący sporo elementów zbliżonych do „stylu Gucciego”, a jednocześnie także zbieżność (m.in. przez szersze zastosowanie geometrycznych a nie organicznych ornamentów o niderlandzkim rodowodzie) z ówczesną twórczością lwowską. I teraz powstaje podstawowe pytanie: co właściwie wykonał w Bejskach Tomasz Nikiel? Niektórzy chcieliby przyjąć, że całość jest jego autorstwa. Natomiast pewne widoczne różnice, zwłaszcza w charakterze rzeźb tu i we Włocławku zdają się temu zaprzeczać. Byłby więc rzeźbiarzem, twórcą nagrobka Firlejów, co pociągnęłoby za sobą przypisanie mu szeregu dalszych dzieł, a może był tylko muratorem-kamieniarzem, który sposobił kamieniarski wystrój kaplicy? Byłbym skłonny optować za tą trzecią propozycją. Przemawia za tym wzmianka w testamencie o kaplicy we Włocławku. Ufundował ją biskup włocławski (a następnie prymas) Jan Tarnowski. W 1600 lub następnym roku zawarto kontrakt. Nikiel zmarł w 1604 r. a wówczas nie żył już fundator, zaś jego dzieło podjęła i zrealizowała kapituła katedralna. I oto w testamencie Nikla jest wzmianka, że wszystko potrzebne dla wystawienia kaplicy jest już gotowe. Skądinąd wiemy, że już wcześniej Tarnowski stwierdził, że „prefabrykowane” elementy wystroju z Chęcin (marmury) i z Pińczowa (elementy kamienne) zostały już Nidą i Wisłą spławione do Włocławka. Ale — jako się rzekło — w kaplicy znajduje się owa sygnatura Świątkowicza, która stwierdza, że to jego dzieło. Można przyjąć, że Świątkowicz nie był człowiekiem zbyt uczciwym i zataił udział Nikla, zwłaszcza, że ten już od kilku lat leżał w grobie. Znów więc stajemy wobec poważnych znaków zapytania.

Faktem jest to, że mimo wielu znacznych podobieństw architektury (dekoracje tamburów i kopuł, sposób artykułowania ścian, opracowanie zewnętrzne latarni) kaplice są jednak dość odmiennie. Ale o tej odmienności stanowi nie tyle architektura, co jej wystrój. A ten w Bejskach rozkwita taką bujnością i fantazją, że wnętrze włocławskiej kaplicy wygląda jak puste.

Kaplica w Bejskach wydaje mi się szczególnie wyrazistym przejawem „sarmatyzowania się” sztuki polskiej. Jest to bowiem manieryzm, ale pozbawiony wyrachowanej, konceptualnej przemyślności, za to działający siłą spontaniczności. Nastąpiło tu szczególne zespolenie architektury z rzeźbą, mimo wskazanych różnic w wykonaniu poszczególnych części składowych, a może słuszniej: zdominowanie architektury przez rzeźbę. Ogromny pomnik nagrobny, przy którym ołtarz wygląda jak breloczek, przełamuje się przez porządki, gzymsy i fryzy, wdziera się nieomal w kopułę. Cały spokój renesansowej koncepcji, traktującej kaplicę jako symboliczną projekcję harmonijnej struktury ziemskiej, powietrznej i niebiańskiej (kopuła) zostaje zakłócony, zaś arystokratyczna finezja zastąpiona magnacką pychą. Tak jak w kaplicy Myszkowskich, tylko jeszcze bujniej, jeszcze witalniej, chociaż chodzi przecież o przestrzeń refleksji eschatologicznej i symboliki wanitatywnej, której tu zresztą nie brak.



10. Kraków,  
kościół Mariacki,  
nagrobek Montelupich

Tak więc nie wiemy, co Nikiel naprawdę wykonał dla Bejsc i Włocławka, ponieważ jednak w tej drugiej kaplicy, realizowanej po śmierci Nikla w 1694 r., widnieje sygnatura Samuela Świątkowicza, także autora zgrabnych bramek w ogrodzeniu prezbiterium katedry na Wawelu, należy uznać jego autorstwo. Zresztą, przy zbieżności detalu ornamentalnego, koncepcja tu inna i inny panuje nastrój — właśnie spokoju i harmonii.

Natomiast twórcy nagrobka w Bejskach należy przypisać dwa inne bliźniacze nagrobki piętrowe: Mniszchów w Radzynie Podlaskim oraz Pawła i Anny Uchańskich w Uchaniach, a w dalszej konsekwencji detalu rzeźbiarski w Baranowie, architekturę kaplicy Tarnowskich przy kolegiacie w Łowiczu, a być może także dekorację strojnej fasady kamienicy Konopniców przy staromiejskim rynku w Lublinie.

Wpływ „stylu gucciowskiego” na wymienionych dziełach bynajmniej się nie kończy i zaczyna on powoli przejawiać się w działalności lubelskiej szkoły architektonicznej, co