

P O L S K A   A K A D E M I A   U M I E J Ę T N O Ś C I

P R A C E  
KOMISJI HISTORII SZTUKI

TOM VIII



KRAKÓW MCMXXXIX—MCMXLVI

NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI  
Z ZASIŁKIEM PAŃSTWOWEGO INSTYTUTU HISTORII SZTUKI  
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA I WOLFFA  
WARSZAWA—KRAKÓW—ŁÓDŹ—POZNAŃ—ZAKOPANE

17014.iii

---

REDAKTOR: ADAM BOCHNAK

---

---

DRUKARNIA UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO  
pod zarządem Karola Kiecia  
M-05430 — M-11665

## T R E Ś Ć

	Str.
<b>TADEUSZ PRZYPKOWSKI: Bogdan i Krzysztof Lubienieccy</b> . . . . .	1— 92
Wstęp . . . . .	1— 6
Bogdan Lubieniecki . . . . .	6— 52
Krzysztof Lubieniecki . . . . .	52— 89
Zakończenie . . . . .	89
Théodore et Christophe Lubieniecki (Résumé) . . . . .	90— 92
<b>JERZY ŻARNECKI: Nieznany posąg Kazimierza Wielkiego</b> . . . . .	93—105
A unknown statue of King Casimir the Great (Synopsis) . . . . .	104—105
<b>ADOLF SZYSZKO-BOHUSZ: Studia nad katedrą wawelską</b> . . . . .	107—150
I. Druga katedra romańska . . . . .	107—133
II. Geneza planu katedry gotyckiej . . . . .	134—148
Études sur la cathédrale de Wawel à Cracovie (Résumé) . . . . .	149—150
I. La seconde cathédrale romane . . . . .	149—150
II. La genèse du plan de la cathédrale gothique . . . . .	150
<b>TADEUSZ MAŃKOWSKI: Prace Schlütera w Wilanowie</b> . . . . .	151—181
Les oeuvres de Schlüter à Wilanów (Résumé) . . . . .	180—181
<b>WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ: Dwa baroki, krakowski i wileński</b> . . . . .	183—224
L'architecture baroque de Cracovie et de Wilno (Résumé) . . . . .	224
<b>ADAM BOCHNAK: Julian Pagaczewski</b> . . . . .	225—232
<b>ADAM BOCHNAK i JERZY SZABŁOWSKI: Spis ogłoszonych drukiem rozpraw, komunikatów i artykułów Juliana Pagaczewskiego</b> . . . . .	232—237
<b>ADAM BOCHNAK: Józef Muczkowski</b> . . . . .	238—240
<b>TADEUSZ MAŃKOWSKI: Zygmunt Batowski</b> . . . . .	241—244
<b>Skład Komisji Historii Sztuki w dniu 31 sierpnia 1939</b> . . . . .	245—246
<b>Sprawozdania z posiedzeń za rok 1938</b> . . . . .	247—265
<b>Sprawozdania z posiedzeń za rok 1939</b> . . . . .	265—298
<b>Skład Komisji Historii Sztuki w dniu 31 grudnia 1945</b> . . . . .	299—300
<b>Sprawozdania z posiedzeń za rok 1945</b> . . . . .	301—335
<b>Indeks</b> . . . . .	337—381
<b>Spis ilustracji</b> . . . . .	382—387
<b>Spis prac i komunikatów, ułożony według alfabetycznego porządku nazwisk autorów</b> . . . . .	388—389
<b>Uzupełnienie</b> . . . . .	390

Zeszyt pierwszy niniejszego tomu (str. 1—105) wydrukowano w czasie od połowy maja do połowy sierpnia 1939, zeszyt drugi (str. 107—391) w czasie od początku grudnia 1945 do połowy czerwca 1946.

of King Ladislaus in Wiślica in the work of the historian John Długosz (XVth century). The resemblance between the head of the wooden statue and the head of the tombstone statue in the Wawel Cathedral, and at the same time the fact that Casimir was the founder of the church at Wiślica in the Gothic period, impell us to accept the sculpture from that place as a statue of the last Piast on the throne of Poland, i. e. of King Casimir the Great.

The date of our sculpture can be, though hypothetically, rather accurately determined. The *terminus post quem* is the year 1378, that is the year before which the above mentioned Prague statues were executed. The plastic decoration as well as the vaults of the church at Wiślica were made after the death of its founder namely during the reign of Louis the Great, King of Hungary and Poland this being testified by his armouries on one of the keystones of that church. It is therefore probable that the wooden figure of King Casimir was executed at that time, perhaps at the order of King Louis, being destined for the interior of the church; the stone statue's destination was the façade. Consequently the probable *terminus ad quem* would be 1382, i. e. the year of the death of King Louis. The type of the armour worn by King Casimir and the form of his crown, as seen in the statue, are not an objection to such a dating.

By comparing the wooden statue with the other existing Mediaeval portraits of King Casimir we are led to infer that all of them are idealised portraits, done after the death of the King. We leave here aside the minute representations of this King on contemporary coins and on his Great Seal. I also note that the stone statue and, by virtue of its being the model, the wooden figure from Wiślica, are quite near to the description of Długosz of the King's body and appearance.

Our sculpture is undoubtedly a local product. It valuably increases the limited number of known Polish works of art in wood of the XVth century. It is the oldest in Poland existing sculpture with a secular theme. Its artistic and monumental value is heightened by the fact that it represents the founder of the Jagellonian University, its present owner.





ADOLF SZYSZKO-BOHUSZ

## STUDIA NAD KATEDRĄ WAWELSKĄ

### I. DRUGA KATEDRA ROMAŃSKA

Zagadnienie dotyczące dziejów i wyglądu budynku katedry na Wawelu w epoce romańskiej, zarówno tej z fundacji Bolesława Chrobrego, jak i późniejszej, z czasów Kazimierza Odnowiciela, względnie Władysława Hermana, pobudzało zawsze wyobraźnię naszych historyków i było źródłem licznych, często bardzo niefortunnych hipotez, opartych na źle zrozumianych tekstach historycznych lub wprost na niczym nie opartej fantazji.

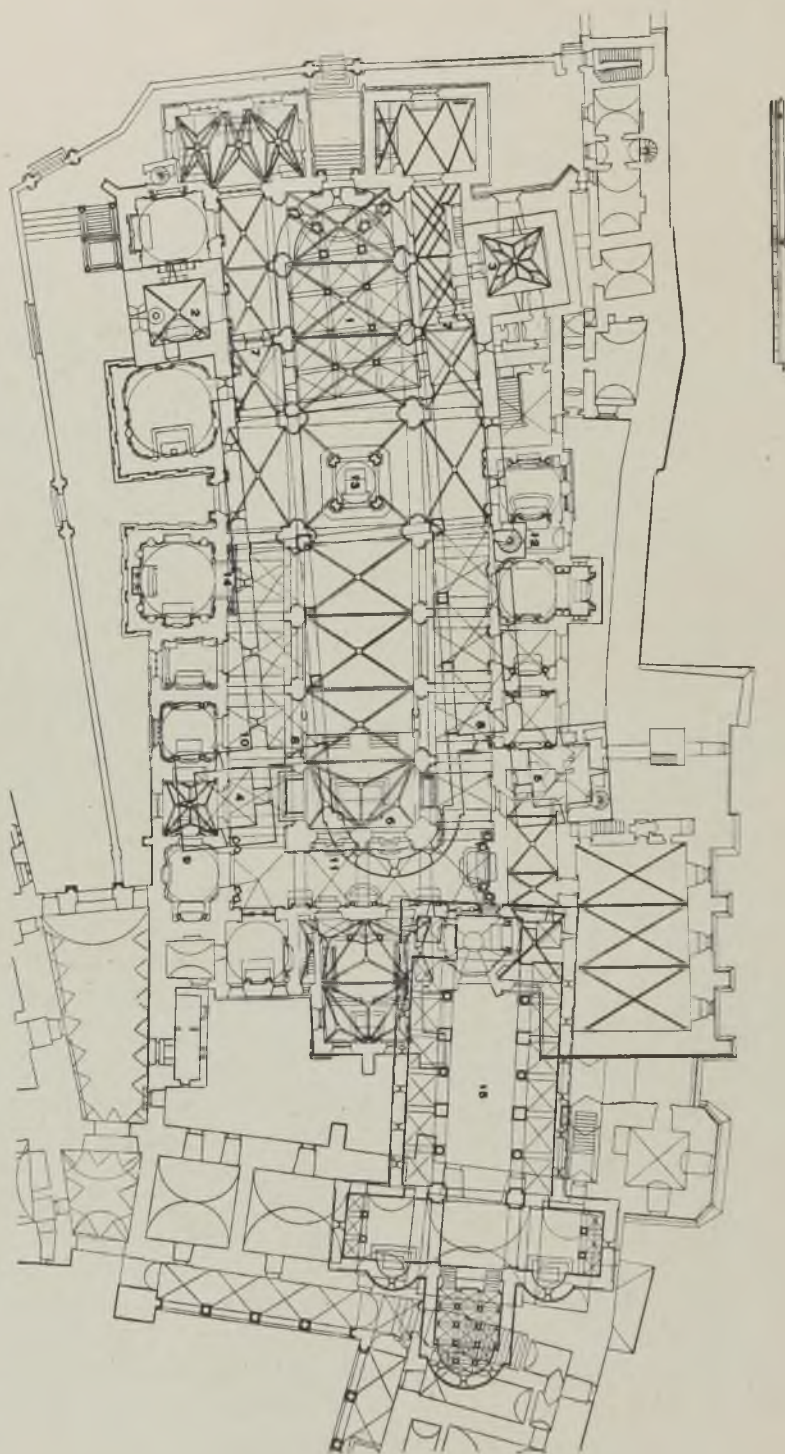
Do pierwszych zaliczyć trzeba nieszczęśliwą hipotezę Tadeusza Wojciechowskiego, który w oparciu na źle wysnutych z zapisków kronikarskich wnioskach zidentyfikował szczupłą kaplicę św. Piotra przy wieży Srebrnych Dzwonów z katedrą fundacji Chrobrego<sup>1</sup>. Do drugich — hipotezę Mariana Gumowskiego, który postawił równie śmiałą, a jeszcze mniej, fortunną hipotezę, że pierwszą katedrą z czasów Chrobrego była rotunda św. Feliksa i Adaukta<sup>2</sup>. Do rzędu hipotez zaliczyć — w imię bezstronności — należy również hipotezę moją<sup>3</sup>, według której prowizorycznym budynkiem katedry Chrobrowskiej był drewniany kościół, później znany pod wezwaniem św. Michała, trwałym zaś, z kamienia zbudowanym — bazyliką o trzech nawach i transepcie z trzema apsydami, z kryptą pod prezbiterium, ogrzewana w latach 1906—18 pod zachodnim skrzydłem zamku królewskiego, w najbliższym sąsiedztwie obecnego skarbcza katedralnego (fig. 1).

Zadaniem niniejszej rozprawy jest zbadanie pozostałości po drugiej z rzędu katedrze, zbudowanej w miejscu, które zajmuje obecna katedra gotycka, w postaci znacznie obszernej niż katedra Chrobrego bazyliki romańskiej o dwu chórach, trzech względnie czterech wieżach i obszernej krypcie, która dotrwała do naszych czasów. Zbadanie struktury tej drugiej z rzędu katedry krakowskiej umożliwił mi fakt wyrestaurowania krypty marsz. J. Piłsudskiego, w dolnej części wieży Srebrnych Dzwonów.

Dzięki zrozumieniu ważności tego zagadnienia przez Komitet Budowy Krypty Marszałka udało się nie tylko doprowadzić do odpowiedniego wyglądu kryptę św. Leonarda, ale równocześnie przeprowadzić wyczerpujące poszukiwania w kierunku zbadania pierwotnej postaci zachodniej części katedry, której częścią była owa krypta.

---

<sup>1</sup> Wojciechowski T., *Kościół katedralny w Krakowie*, Kraków 1900, s. 130 i 147.      <sup>2</sup> Gumowski M., *Katedry wawelskie* (Przegląd Powszechny 1919), oraz tenże, *Problemy wawelskie* (tamże 1926).      <sup>3</sup> Szyszko-Bohusz A., *Ż historii romańskiego Wawelu* (Roczn. Krak. XIX).



1. Kraków, katedra, kościół XI—XII wieku w rzucie obecnej katedry.

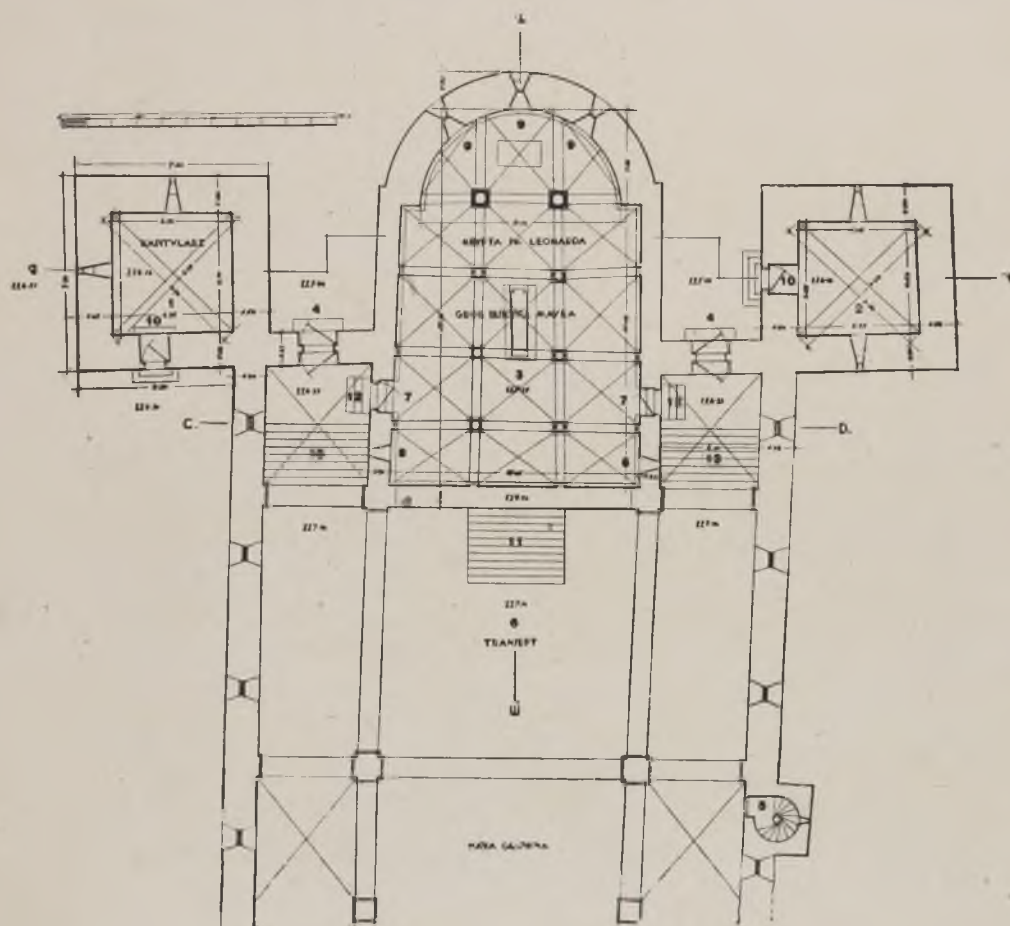
Rys. A. Szyszko-Bohusz.

1. Krypta św. Leonarda; nad nią prezbiterium II katedry romańskiej.
2. Wieża Srebrnych Dzwonów.
3. Wieża Zegarowa.
4. Reszty trzeciej wieży romańskiej.
5. Miejsce czwartej wieży romańskiej.
6. Apsyda wschodnia II katedry romańskiej.
7. Wejścia zachodnie do II katedry romańskiej.
8. Wejścia wschodnie do II katedry romańskiej.

9. Zachowany narożnik południowo-wschodniej wieży romańskiej.
10. Zachowany szczytek muru romańskiego.
11. Zachowana reszta muru apsydy.
12. Wieżyczka schodów romańskich.
13. Miejsce grobu św. Stanisława.
14. Zachowany kolumnek muru romańskiej katedry II w podziemiach katedry gotyckiej.
15. Katedra romańska I.



Żałować pozostaje, że w swoim czasie, przy restaurowaniu katedry w latach 1895—1900, nie przeprowadzono równie wyczerpujących badań części wschodniej. Dziś badania te były



2. Kraków, katedra Władysława Hermana, rekonstrukcja rzutu części zachodniej.

Rys. A. Szyszko-Bohusz.

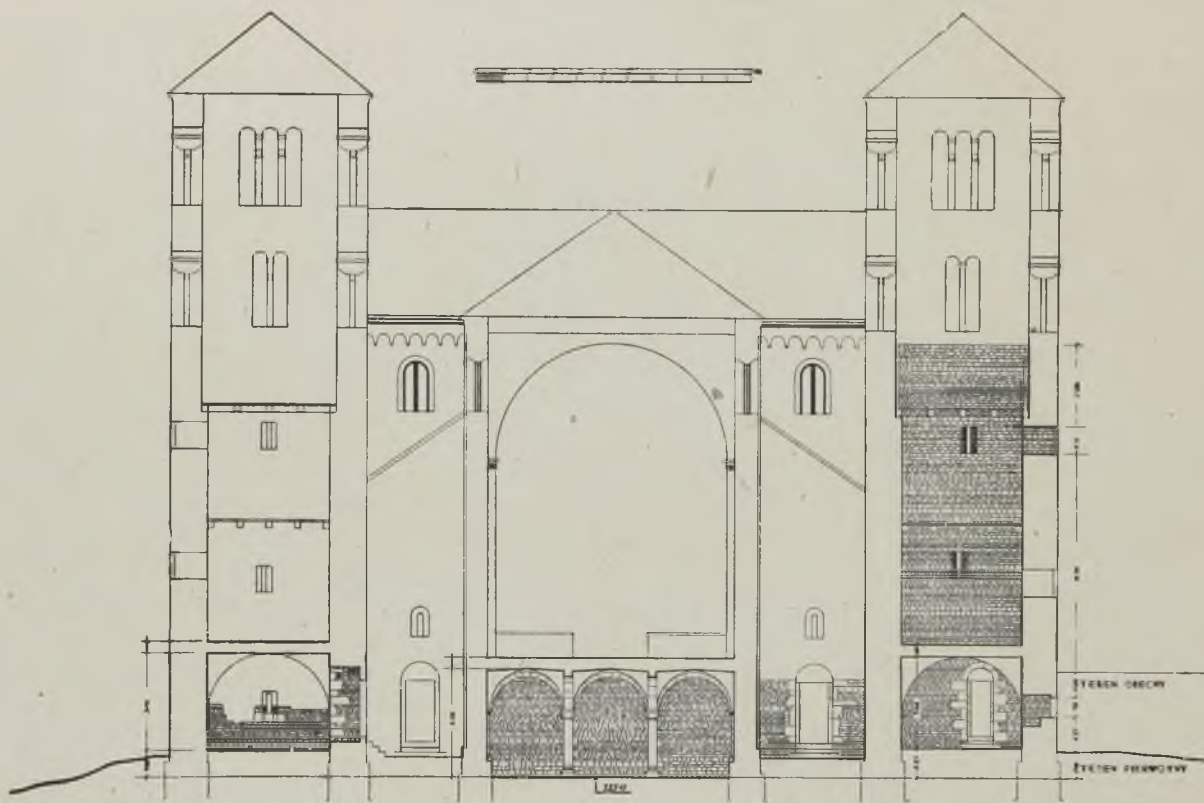
- |  |  |
|--|--|
| 1. Wieża Srebrnych Dzwonów (południowo-zachodnia). | 7. Wejścia do krypty.                          |
| 2. Wieża północno-zachodnia.                       | 8. Okienka do krypty.                          |
| 3. Krypta św. Leonarda.                            | 9. Okna w apsydzie krypty.                     |
| 4. Wejścia główne zachodnie.                       | 10. Wejścia do wież.                           |
| 5. Schodki romańskie na strych kościoła.           | 11. Schody wejścia do prezbiterium nad kryptą. |
| 6. Środek katedry romańskiej.                      | 12. Schody zejść do krypty.                    |
|  | 13. Schody wejść do transeptu.                 |

oczywiście tak dalece utrudnione, że nie mogły przynieść nic poza ustaleniem kilku punktów zaczepnych.

Punktem wyjścia dla odtworzenia nie tylko rzutu, ale i w dużej mierze bryły zachodniej części katedry jest zachowana w nienaruszonym prawie stanie krypta św. Leonarda. W szeregu rzutów (fig. 13, 14, 19, 20, 21, 24) dają jej dzieje w okresie od w. XII do XX i stopniowe jej przeobrażenia, od stanu pierwotnego do dzisiejszej szaty, po odnowieniu w r. 1938. Historia tych 800 lat jej istnienia da się łatwo odtworzyć: w pierwotnym swym założeniu krypta zajmowała



dolną część apsydy zachodniej i przylegającego do niej prostokąta, usytuowanego pomiędzy dwiema zachodnimi wieżami katedry. Dzięki temu, że stanowiła ona pewną odrębną całość, oraz wskutek podniesienia terenu przylegającego do katedry o przeszło 4 metry, krypta zachowała się w całości i została włączona w zrąb gotyckiej budowy, jako jej część podziemna. Plan jej pierwotny przedstawiał się jak następuje (fig. 2): prostokąt zbliżony do kwadratu



3. Kraków, katedra Władysława Hermana, przekrój przez linię A—B.

*Rys. A. Szyszko-Bohusz.*

(10,05 × 11,48), uzupełniony od zachodu półkolem o promieniu około 4,06 m, podzielono na trzy nawy przez ustawienie w dwu szeregach 8 słupów o bazach i głowicach romańskich. Słupom tym odpowiada 8 pilastrów przyściennych. Powstaje w ten sposób 15 pól sklepień krzyżowych.

Podobny system z identycznie tym samym podziałem i tą samą ilością słupów i pól sklepiennych mieliśmy w katedrze I, w krypcie pod prezbiterium, zwróconej półkolem apsydy na wschód. Pod tym względem nasza krypta jest jakgdyby jej kopią w większej prawie dwukrotnie edycji z tą różnicą, że miejsce półkolumn przyściennych zajęły pilastry, i z tą różnicą, że krypta katedry I była dziełem jednolitym, gdy krypta św. Leonarda zdradza na pierwszy rzut oka kompozycję niejednolitą i jakgdyby kompilację z resztek jakichś, pochodzących z pozostałości po innej, zburzonej w międzyczasie budowli. Dość spojrzeć na różnorodność typów kolumn, ich wymiarów, typów kapiteli i baz, niezwiązanie wysokości pilastrów przyściennych z wysokością kolumn itd.

Podejrzewam mimo woli, że mamy tu do czynienia z kolumnami z nawy głównej katedry I, użytymi do budowy krypty katedry II (fig. 6). Chcąc sobie dokładnie zdać sprawę z ukształtowania bryły katedry II należy uprzytomnić sobie, że posadzka jej krypty (kota 225,15 nad poziomem morza, fig. 3) leżała poniżej otaczającego katedrę II terenu zewnętrznego tylko o jeden metr, gdy dzisiaj leży poniżej dzisiejszego terenu około 4—4,50 metra.



4. Kraków, katedra Władysława Hermana, przekrój przez linię C—D.

*Rys. A. Szyszko-Bohusz.*

Jeszcze lepiej zdamy sobie sprawę z tego przez porównanie poziomów posadzki nawy głównej, która w katedrze II znajdowała się o 2,60 wyżej niż posadzka krypty, a o 2,20 niżej aniżeli obecna posadzka nawy głównej katedry gotyckiej.

Jeśli wnikiemy w te miary, będziemy mogli uprzytomnić sobie, że krypta w swym pierwotnym założeniu nie była bynajmniej kaplicą podziemną w tym stopniu, co obecnie. Pograżona w ziemi o 1 metr w stosunku do powierzchni wzgórza na południe od katedry, od strony zachodniej, w okolicy obecnego zachodniego wejścia do katedry była ona nawet wzniesiona swą posadzką ponad poziom gruntu co najmniej o 0,50 metra; toteż od zachodu miała normalne oświetlenie za pomocą trzech wąskich, dwustronnie rozglifionych, półkolem górą zamkniętych okien romańskich, zaopatrzonych w kraty (fig. 7). Dwa inne mniejsze, o jednostronnym rozglifieniu okienka, również w półkole zamknięte od góry (fig. 8), zapożyły światła z naw bocznych od południa i północy, we wschodniej części krypty.



Dwa wejścia prowadziły do krypty z naw bocznych katedry od południa i północy, do drugiego przeszła naw krypty. Obydwa mają prostokątny otwór  $0,97 \times 2,20$  m, zawarty w nizie drzwiowej o prostych gładkich, w półkole górą zasklepionych (fig. 9 i 10). Oprofilowanie z dwóch wałków uzupełnia w wejściu południowym nadproże z parą rzeźbionych prymitywnie bazylijszków czy gryfów. Północne wejście nie zachowało swego nadproża.



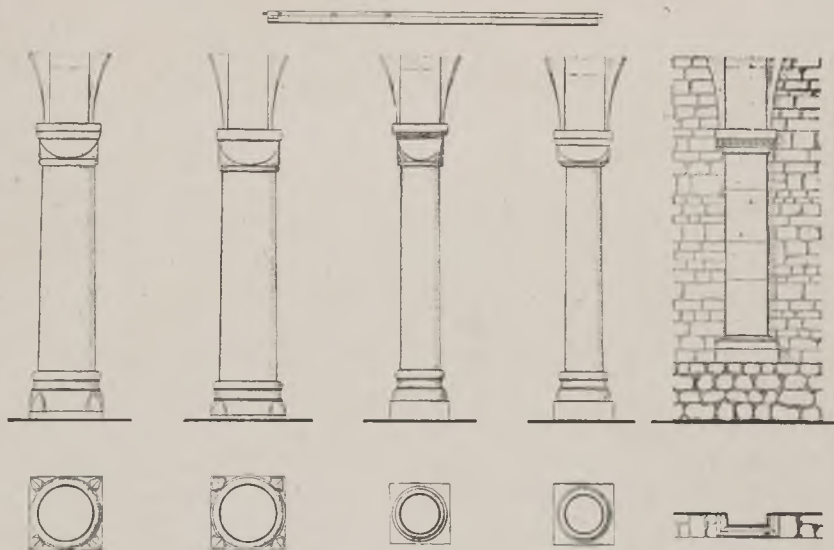
5. Kraków, katedra Władysława Hermana, przekrój przez linię E—F.

*Rys. A. Szyszko-Bohusz.*

Dekorację wnętrza uzupełniają kostkowe kapitele trzech różnych typów, bazy słupów o charakterze zbarbaryzowanych korynckich dwóch wałków i żłobka pomiędzy nimi w dwóch typach — z żąbkami narożnymi i bez nich, oraz zupełnie odmienne w stylu bazy tokańskie i kapitele o szachownicowym ornamentem — pilastrów przyściennych. Te ostatnie stoją na rodzaju cokołu (fig. 6), obiegającego w wysokości  $0,55$  m wszystkie ściany krypty dookoła, o odsadźce szerokości około  $0,25$  m. Cokół ten wymurowano dość niechlujnie, ze źle obrobionego i nieodpasowanego wapienia, gdy reszta murów ponad odsadzką cokołu, składa się z dobrze spawanych kostek typowego muru romańskiego o warstwach rozmaitej wysokości (od  $0,10$  do  $0,20$  m) wapiennych kamieni od szpica obrobionych. Wszystkie części architektoniczne wnętrza, a więc bazy, kolumny, kapitele, pilastry, obramienia drzwiowe i okienne, nadproża drzwiowe i gurdy sklepienne, wykonano z piaskowca, podobnie jak w katedrze I. Pola sklepienne są z dzikiego kamienia wapiennego. Sklepienia, a może i ściany — tego ostatniego dla braku śladów dawnej wyprawy stwierdzić nie mogłem — wyprawiono wyprawą wa-

pienną. Posadzka była w jednolitej wysokości, jak to już wyżej podałem, 225,15 m nad poziomem morza. Góra abakusów kapiteli 2,70—2,75 m od posadzki, szczyt sklepień krzyżowych około 4,30 m od posadzki krypty. Dwa ostatnie słupy zachodnie, późniejsze w swym charakterze (żabki u baz), mają grubsze wymiary, a mianowicie średnica ich wynosi 0,53 m, wobec 0,37 m innych słupów, a 0,40 m szerokości pilastrów. Grubość murów krypty, a zapewne również i górnej części kościoła, wynosiła od 0,86 do 0,94 m w części prostokątnej, zaś 1,50 m w części półkolistej. To pozwala nam stwierdzić, że część prostokątna w kościele była pokryta płaskim drewnianym pułapem, gdy część półkolista, czyli apsyda, miała sklepienie konchowe.

Wychodząc dawnymi wejściami z krypty do wnętrza kościoła po pięciu stopniach, dostajemy się na rodzaj podestu położonego o 1,20 m wyżej niż posadzka krypty, czyli na poziomie 226,35 m nad poziomem morza, skąd pod prostym kątem zwracamy się do naw bocznych katedry, leżących jeszcze o 1,40 m wyżej, czyli na poziomie 227,76 m nad



6. Kraków, katedra Władysława Hermana, kolumny i pilaster w krypcie św. Leonarda. Rys. A. Szyszko-Bohusz.

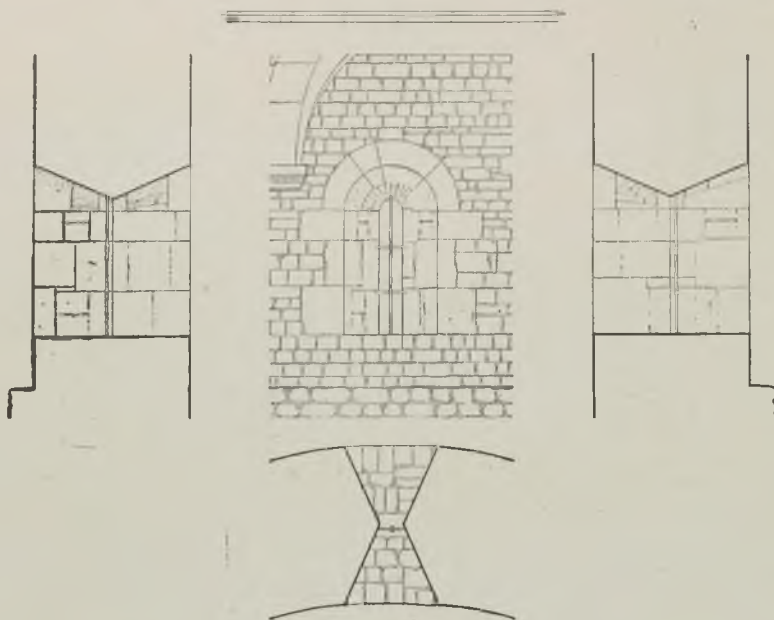
o 2,20 m (229,96 m) posadzkę części kościoła nad kryptą, części tworzącej w stosunku do reszty kościoła coś w rodzaju bardzo uroczystego prezbiterium czy kaplicy, wzniesionej i tym samym odciętej od reszty wnętrza nie tylko architektonicznie, lecz i hierarchicznie (fig. 5).

Z obu stron krypty i tego, że tak powiem, prezbiterium w chórze zachodnim położonego, flankuje całe założenie para zupełnie identycznych w planie wież, południowej, stanowiącej dziś dolną część wieży tzw. Srebrnych Dzwonów, i północnej, zachowanej w murach fundamentowych obecnej wieży Zegarowej. Obydwie mają identyczne prawie wymiary: południowa wewnątrz mierzy 4,70—4,75 × 4,70—4,80 m, północna 4,68—4,85 × 4,55 m, grubość murów w obu wieżach 1,50 m. Wieża południowa ma wejście z zewnątrz od wschodu w postaci nieoprofilowanego otworu prostokątnego 0,80 × 2,30 w nyży o prostych gładach, półkołem u góry zasklepionej (fig. 11), północna taki sam otwór drzwiowy od południa. Oba wnętrza posiadają ponadto każde dwa identyczne otwory okienne o charakterze strzelnic, zamkniętych kratką żelazną: południowa wieża od południa i zachodu, północna od wschodu i zachodu. Oba wnętrza mają posadzki w tej samej wysokości około 116,16 m, sklepienia krzyżowe o identycznej z kryptą technice na wysokości 3,68 m od posadzki. Technika murów, sklepień i otworów okiennych i drzwiowych identyczna jak w krypcie.

W murach zachodnich, zamykających nawy boczne (fig. 2), mających grubość 1,37 m, we wnękach głębokich pomiędzy zewnętrznymi murami wież i prezbiterium, jako zakoń-



czenie tych wnęk, tkwią dwa wejścia do wnętrza kościoła. Dobrze i w całości zachowane południowe pozwala zdać sobie sprawę z wyglądu obu, — w północnym brak górnej partii, zniszczonej przy późniejszych przeróbkach. Układ tych drzwi (fig. 12) jest podobny do układu drzwi do wieży z tą tylko różnicą, że drzwi były podwójne, na zewnątrz i do wnętrza kościoła otwierane, i w konsekwencji otwór prostokątny  $1,15 \times 2,37$  m ma rozglifienia na obie strony — na zewnątrz i do wewnątrz. W wejściu południowym zachowały się dwie pary haków do zawias, kute w żelazie, osadzone obok węgaru północnego, i otwory kwadratowe do zapierania wejścia belką od wewnątrz (fig. 12). Wejścia te prowadzą z terenu zewnętrznego, leżącego w tym miejscu na wysokości około



7. Kraków, katedra Władysława Hermana, okno w apsydzie krypty św. Leonarda. *Rys. A. Szyszko-Bohusz.*

226 m nad poziomem morza, na podesty wewnętrzne przed wejściami do krypty, o których wyżej mówiłem (poziom 226,35), a stąd bądź to w prostej linii do naw bocznych na poziom 227,67 m, bądź też pod prostym kątem skracając do krypty na poziom 225,15 m. Były to wejścia do wnętrza kościoła jedyne w zachodniej połowie katedry, gdyż w bocznych nawach, położonych o przeszło 1,40 m powyżej otaczającego terenu, trudno było spodziewać się jakiegось bezpośredniego wejścia z zewnątrz.

Wieża południowo-zachodnia, której wygląd zewnętrzny może być miarodajny dla wieży północno-zachodniej, jeśli nie dla obu wschodnich, zachowała się w swym wątku kamiennym romańskim do wysokości 16,30 m nad pierwotny teren (fig. 4). Mamy tutaj jeszcze dwie pełne kondygnacje wnętrz, oświetlonych małymi otworami strzelnicowymi, wysokimi na około 1,12 m, szerokimi na 0,12—0,15 m, o rozglifieniach wyłącznie tylko na boki i do wnętrza, górą poziomo zamkniętych. Górna część wieży nadmurowanych ceglą o dużym późnomańskim lub wczesnogotyckim wymiarze miała zapewne jeszcze ze dwie kondygnacje przeźroczy i mieściła dzwony.



8. Kraków, katedra Władysława Hermana, okna w ścianach płd. i półn. krypty św. Leonarda. *Rys. A. Szyszko-Bohusz.*

Dalsze losy historyczne tej części katedry II (fig. 13) dadzą się z zupełną pewnością wysledzić i w rysunkach ustalić.

Tak więc w połowie w. XIII (fig. 14), w związku z podniesieniem się terenu wzgórza zamkowego co najmniej o 1 metr, skasowano oba wejścia do naw bocznych od zachodu prowadzące. Podniesienie terenu spowodowało zasypanie tych drzwi o jakieś 0,75 m, względnie zagrażało zalaniem wnętrza krypty przez wody opadowe. Zresztą podniesienie terenu o 1 metr pozwalało już na wykonanie wejścia po dwóch stopniach z zewnątrz wprost do wnętrza kościoła. Wobec tego, niezawodnie wzamian za skasowane oba wejścia od zachodu, wykonano dwa portale od południa i północy, może w transepcie katedry. W każdym razie zamurowano oba wejścia zachodnie, przestrzeń pomiędzy wieżą południową a kryptą włączono do kościoła, tworząc rodzaj zakrystii, połączonej z kryptą drzwiami *ad hoc* wyburzonymi i na wzór innych poprzednio opisanych ukształtowanymi. Skasowano również oba pierwotne wejścia do krypty od południa i północy,

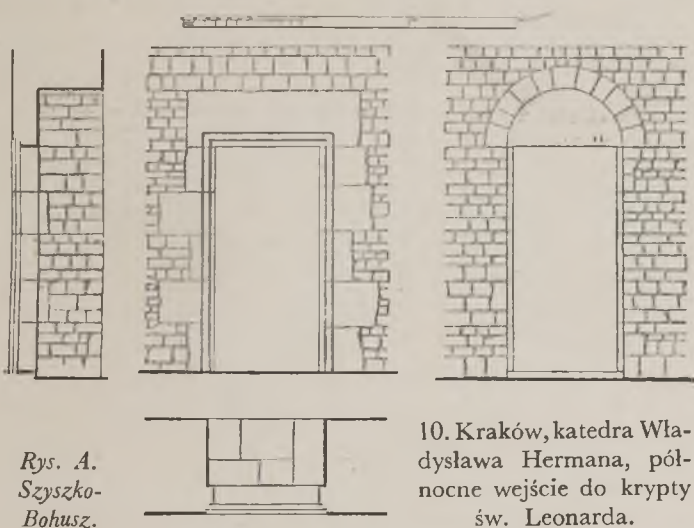


9. Kraków, katedra Władysława Hermana, południowe wejście do krypty św. Leonarda.

Rys. A.  
Szyszko-  
Bohusz.

zamurowując je i zasypując wejścia do nich w nawach bocznych do wysokości posadzki w reszcie kościoła. Na całej tej przestrzeni naw ułożono wówczas posadzkę z kwadratowej cegły wytłaczanej w różne wzory i polewanej, tworzące skośnie ułożone kwadraty około  $0,90 \times 0,90$  m z 36 kwadracików wzorzystych, przerywane pasami z gładkich cegiełek (fig. 15—18).

Wobec skasowania dawnych wejść do krypty wyburzono nowe dwa otwory ostrołukowe, obmurowane cegłą, położone po obu stronach schodów z transeptu do prezbiterium. Może stało się to równo-



10. Kraków, katedra Władysława Hermana, północne wejście do krypty św. Leonarda.

Rys. A.  
Szyszko-  
Bohusz.

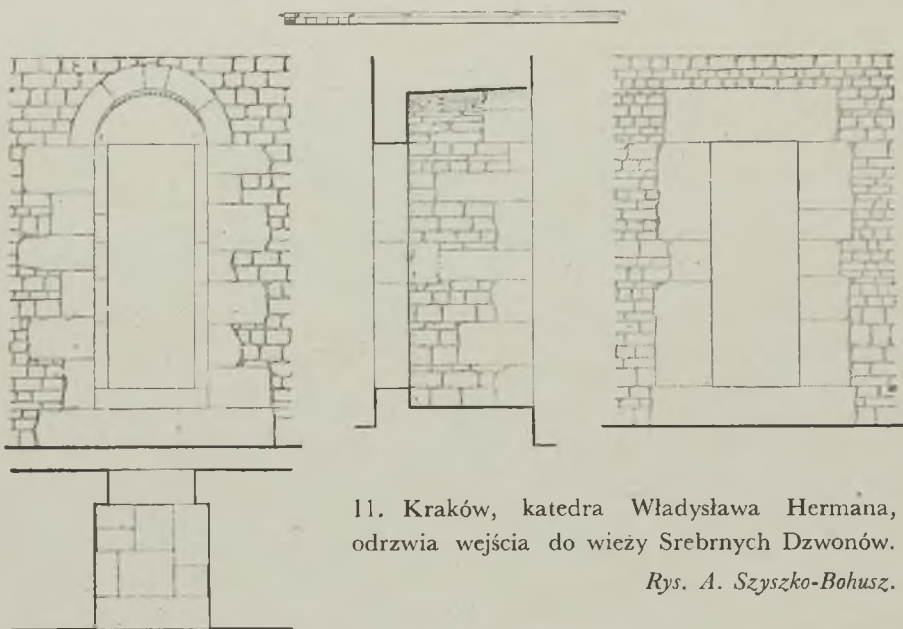
czasnie z nadbudową wież, którą również można śmiało datować na połowę w. XIII<sup>1</sup>. Wszystkie te zmiany unaocznia, jeśli chodzi o zachodnią część katedry II, fig. 14, gdzie partie wyburzone oznaczono kropkowaniem, partie zaś domurowane, kreskowaniem. Część

<sup>1</sup> Długosz J., *Catalogus Episcoporum Cracoviensium* (Opera omnia I, s. 400): biskup Wisław *tres turres ecclesiae b. Venceslai erexit et plumbo textit.*



posadzki znalezioną przy przekopywaniu gruzu pod posadzką obecnej północnej nawy bocznej zaznaczono drobnym kratkowaniem. Rysunek ten uzupełniono ponadto dobudówkami dwu kaplic przy obu wieżach: kaplicy św. Mikołaja od północy i św. Piotra od południa, do tej jednak kwestii znalazło się zbyt mało danych, by sprawę jako tako wiernie zrekonstruować. Z kaplicy św. Piotra (romańskiej) nie pozostało nic, z kaplicy zaś św. Mikołaja jedynie część łuku arkady, łączącej ją z wnętrzem nawy bocznej północnej nad zasypianym północnym wejściem krypty.

Budowa gotyckiej katedry, jak to wskazuje fig. 19, zmieniła dużo w jednolitej dotychczas bądź co bądź koncepcji romańskiej. Przede wszystkim teren otaczający podniósł się do



11. Kraków, katedra Władysława Hermana, odrzwia wejścia do wieży Srebrnych Dzwonów.

Rys. A. Szyszko-Bohusz.

obecnej wysokości. Poziom naw podniósł się o przeszło dwa metry do wysokości dawnego poziomu prezbiterium nad kryptą. Romańskie mury — i to tylko częściowo — zachowały się jedynie do tego poziomu, wyjątkowo mury wieży południowej jeszcze o kilkanaście metrów wyżej. Wnętrze krypty zniekształcone zostało przez wprowadzenie fundamentów pod ciężkie filary

międynawowe. Znikły obydwie wejścia do krypty w ścianie wschodniej, pojawiło się nowe — w apsydzie od zachodu. Okna w apsydzie uległy zamurowaniu wskutek dobudowy obu frontowych kaplic w w. XV i wykonania głównego wejścia od zachodu. Wieża północna utonęła w murach nowej, znacznie większej wieży Zegarowej.

W w. XVI i XVII (fig. 20) mało zmieniono w tej części katedry. W krypcie zamurowano szereg trumien Kmitów w przestrzeni między dwoma filarowymi fundamentami gotyckimi od południa. Na miejscu kaplicy św. Piotra stanęła kaplica Wazów. W w. XVIII i XIX (fig. 21) nastąpiły dalsze zmiany: wewnątrz półkoła krypty pojawiły się dwa nowe ceglane filary—fundamenty pod słupy marmurowe, dźwigające chór muzyczny zbudowany w r. 1758<sup>1</sup>. Kryptę po zaadaptowaniu na grób dla Sobieskiego połączono z dalszymi kryptami grobowymi przez wyburzenie w r. 1873 drzwi, trafem w tym mniej więcej miejscu, gdzie było dawne romańskie wejście południowe do krypty. Wydobyto wówczas fragment nadproża tego wejścia z bazyliiszkim, nie wiedząc, że niszczy się tak szacowny zabytek. Nie zdał sobie z tego sprawy nawet T. Wojciechowski<sup>2</sup>, uważając rzeźbę za fragment romański, użyty przy budowie gotyckiej. Na szczęście pozostawiono nietkniętą część dolną profilowanego węgara tych drzwi (fig. 22). Wnętrze wieży południowej zabudowano fundamen-

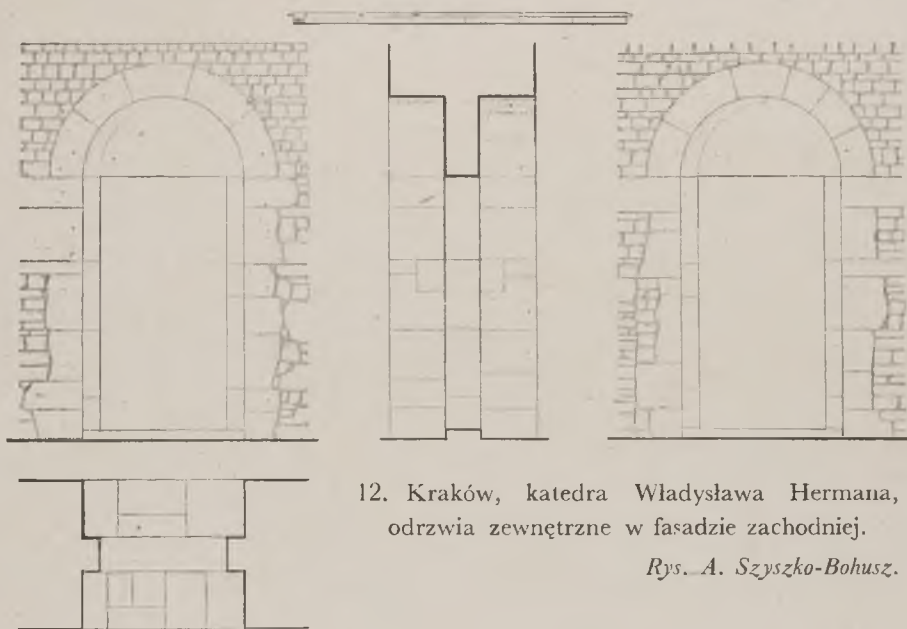
<sup>1</sup> Wojciechowski *o. c.* s. 105.

<sup>2</sup> Tamże, s. 169 i 199.

tem pod marmurowy ołtarz w kaplicy Szafraniców. Wnętrze krypty zniekształcono dodatkowo, wprowadzając dwa poziomy posadzki: jeden pierwotny w nawie środkowej, drugi wyższy o 0,40 m, w nawach bocznych. W apsydzie ustawiono ołtarzyk św. Leonarda w postaci pseudoromańskiej mensy, w rozszerzone okienko środkowe wprawiono witraż wyobrażający tegoż świętego, posadzkę pokryto obskurnymi płytkami ceramicznymi (fig. 23). Przestrzeni pod posadzką — wbrew zapewnieniom Żebrowskiego — nie zbadano, gdyż nie natrafiono nie tylko na grób biskupa Maura z r. 1118, ale i na inne szczątki tam pogrzebanych ludzi.

Ostatnia restauracja, przeprowadzona przeze mnie w r. 1938, oraz zaadaptowanie dołu wieży południowej na kryptę marszałka J. Piłsudskiego dały możliwość zbadania wszystkich dostępnych przy tych robotach murów.

Rezultatem tego jest wyżej opisana historia tych murów. Jeśli zaś chodzi o architektoniczne ukształtowanie wnętrza, roboty te pozwoliły na uchylenie bodaj najjaskrawszych błędów poprzednio dokonanych. Jeśli chodzi o samą kryptę św. Leonarda (fig. 24—26), w pierwszym rzędzie ułożono kamienną posadzkę w pierwotnym poziomie. Zamurowano wejście w apsydzie, pochodzące jeszcze z w. XIV, natomiast wprowadzono obydwa pierwotne; otwarto wszystkie okna w ilości pięciu, oświetlając ukrytym w nich światłem wnętrze krypty. Zaznaczono odpowiednim napisem miejsce grobu biskupa Maura. Wyburzono z późniejszych dodatków wszystko to, co ze względów konstrukcyjnych wyburzyć się dało, a więc oba fundamenty pod słupy chóru muzycznego, podwieszając te słupy na specjalnej stalowej konstrukcji, ukrytej w grubości sklepienia krypty, schówek na trumny Kmitów pomiędzy dwoma południowymi filarami i zamurowanie ostrołukowego wejścia do krypty z połowy w. XIII. Stopień pod ołtarz św. Leonarda pokryto starą posadzką romańską według wzoru odnalezionego w nawie bocznej romańskiej katedry, zwentylowano całość. Zejście nowe prowadzi przez kaplicę ks. Czartoryskich w dole wieży Zegarowej i pod łukiem kaplicy św. Mikołaja z jego gotycką polichromią. Dawne nadproże z bazyliżkiem, pochodzące z południowego wejścia do krypty, wobec niemożliwości użycia go w tym miejscu, zużytkowano nad nowym wejściem do krypty, pod łukiem kaplicy św. Mikołaja (fig. 24, nr 1). W przedsionku przed północnym wejściem do krypty, w trzech czwartych zachowanym (resztę zniszczyła w w. XIV budowa podmurowania pod fundament filaru międzynawowego), wmurowano tablicę grobową kanonika z XV wieku, pochodzącą z lapidarium katedralnego, obok zaś umieszczono popiersie z alabastru, znalezione w podmurowaniu z w. XVIII

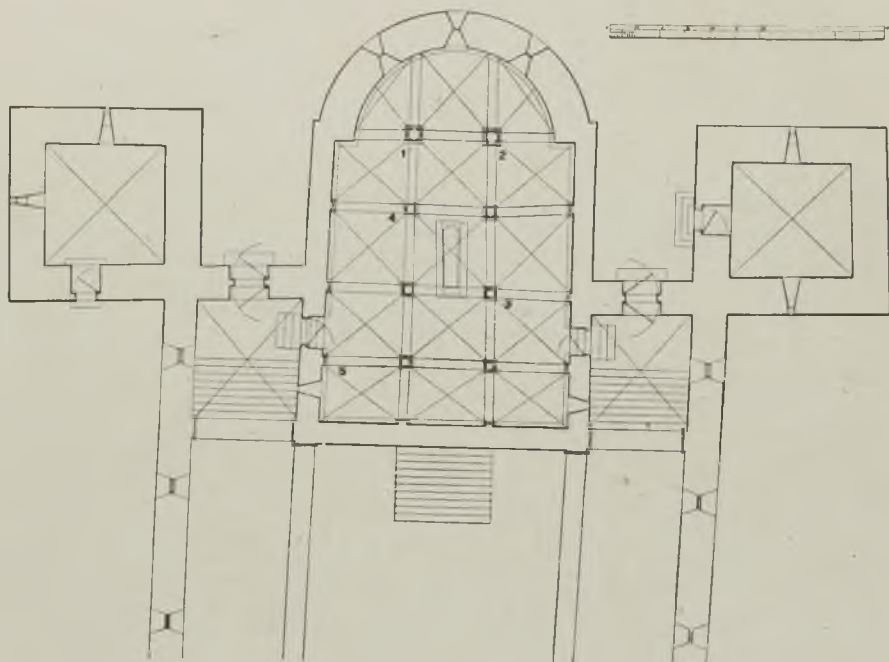


12. Kraków, katedra Władysława Hermana, odrzwia zewnętrzne w fasadzie zachodniej.

Rys. A. Szyszko-Bohusz.



pod pomnik Ankwicza. Wnętrze przyziomu wieży południowej wróciło do swego pierwotnego stanu przez wyburzenie dodanych w w. XVIII fundamentów pod ołtarz i przymurówek. Otwarto dawne zejście do wieży od wschodu, otwarto również dawne drzwi zewnętrzne do katedry — obecnie wejście do krypty Batorego. Dobudowano nowy przedsionek do krypty J. Piłsudskiego, ukrywając go pod poziomem cmentarza katedralnego. Jedynym grzechem wobec murów romańskich jest wyburzenie otworu łączącego przedsionek z kryptą marszałka (fig. 24, nr 13).



13. Kraków, katedra Władysława Hermana, krypta św. Leonarda, rzut poziomy, stan I, wiek XII. *Rys. A. Szyszko-Bohusz.*

- 1, 2. Słupy grubsze w krypcie.  
3, 4. Typy słupów smuklejszych. } patrz fig. 6.  
5. Pilaster przyścienny.

Sławomira Odrzywolskiego, można było zbadać wszystko pod gotycką posadzką kościoła. Dziś możemy zbadać tylko to, co w skąpych śladach pozostało w grobach królewskich, względnie w odosobnionych grobach pod kaplicami lub ambitem. Jednak i tutaj znalazło się kilka bodaj fragmentów dawnego planu katedry II, dających pewne punkty zaczepne do zrekonstruowania jej rzutu poziomego.

O takich fragmentach, jak krypta św. Leonarda, a więc dających pojęcie o rozwiązaniu przestrzennym, oczywiście próżno tu marzyć. Do tych dalszych resztek dawnej katedry romańskiej zaliczyć trzeba trzy następujące fragmenty:

1. W grobie pod kaplicą biskupa Grota, pod wezwaniem św. Jana Ewangelisty (fig. 1, nr 9), w środku zachodniej ściany grobu znalazł się narożnik południowo-wschodni wieży, odpowiadający narożnikowi wieży Srebrnych Dzwonów. Fundament drugiego narożnika tejże wieży, północno-wschodniego, znajduje się obok w grobach królewskich. Przekraczamy go idąc do ostatniej komory grobów, w której stoją obecnie trumny królów z domu saskiego. Wynikałoby z tego, po wrysowaniu tej wieży w rzut katedry, że oś jej nie odpowiada osi katedry gotyckiej, lecz odchyła się bardziej ku północy. Że tak było, wskazuje fragment następujący:

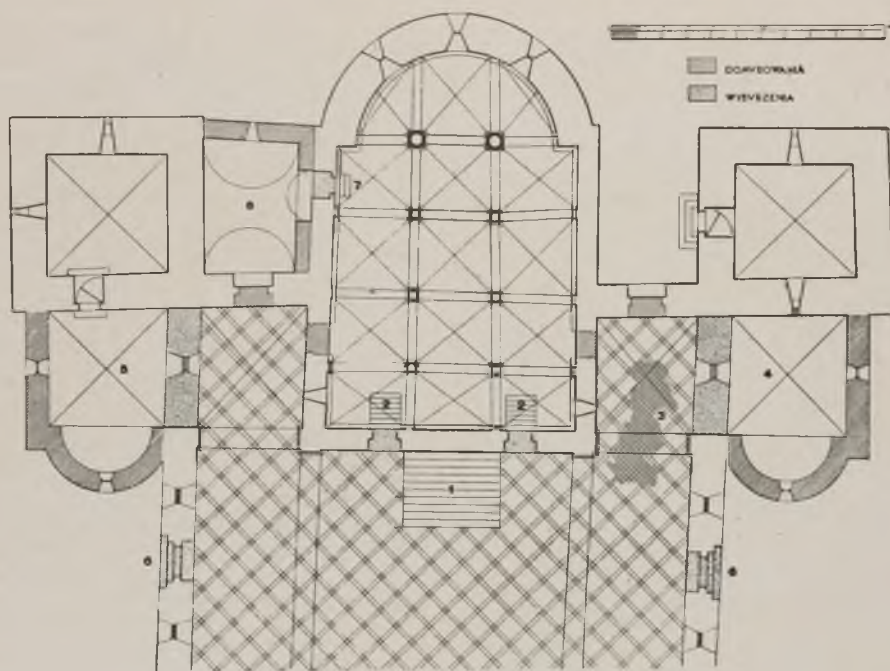
2. W grobach królewskich, w miejscu bezpośrednio pod wejściem do kaplicy Zygmuntowskiej, przy przebijaniu przejścia do krypty Zygmunta I (pod kaplicą Zygmuntowską) dla połączenia jej z grobami królewskimi, natrafiłem w przekroju muru fundamentowego na lico zewnętrzne dawnego muru nawy bocznej romańskiej (fig. 1, nr 14). Lico zachowało się na przestrzeni czterech metrów — dotyka do niego od południa fundament gotycki pod zewnętrzny mur nawy bocznej gotyckiej. Lico idzie ściśle w przedłużeniu zachowanej przy krypcie św. Leonarda i przy wieży Srebrnych Dzwonów części tego muru nawy bocznej i w tej samej grubości 1,36 m, jak wyżej wymieniony mur romańskiej nawy bocznej (fig. 1, nr 10).

3. Gruby, zaokrąglony mur fundamentowy w grobie za wielkim ołtarzem, pod epitafrum króla Jana Sobieskiego, wskazuje granicę kościoła romańskiego od wschodu, prawdopodobnie apsydę jego chóru wschodniego (fig. 1, nr 11).

Nie zdołałem odnaleźć w gmatwaninie późniejszych murów i przeróbek śladów czwartej wieży, która powinna była stać w okolicy obecnej dzwonnicy Zygmuntowskiej. Może tkwi ona w jej fundamentach, podobnie jak druga wieża zachodnia w fundamentach wieży Zegarowej. Może stała symetrycznie do trzech innych, na południe od dzwonnicy Zygmuntowskiej, — a w takim razie zniszczona została przy budowie gotyckiej katedry. Natomiast pozostałością dawnej katedry romańskiej jest wieżyczka klatki schodów kręconych przy północnej ścianie transeptu (fig. 1, nr 12) — jedyne wejście na strychy nad nawą główną i transeptem, podobnie, jak nim jest obecnie.

W ten oto sposób wyczerpaliśmy przegląd wszystkich danych, które nam o wyglądzie katedry II świadczyć mogą. Spróbujemy zrobić syntezę tych danych.

A więc katedra II była bazyliką dość dużych wymiarów, długości około 56 m, szerokości w nawach około 23 m, o dwóch chórach i trzech lub czterech wieżach. Przy zachodnim



14. Kraków, katedra Władysława Hermana, krypta św. Leonarda, rzut poziomy, stan II, wiek XIII. Rys. A. Szyszko-Bohusz.

- |  |                                 |
|--|---------------------------------|
| 1. Schody prowadzące do prezb. nad kryptą. | 5. Kaplica św. Piotra.          |
| 2. Nowe zejścia do krypty.                 | 6. Boczne wejścia w transepcie. |
| 3. Reszty posadzki romańskiej z w. XIII.   | 7. Wejście do zakrystyjki.      |
| 4. Kaplica św. Mikołaja.                   | 8. Zakrystyjka z w. XIII.       |



chórze był transept, pod chórem zachodnim krypta. Apsydy chórów, przyziom wież i cała krypta, a może i nawy boczne, były sklepione krzyżowo, reszta, tzn. prezbiterium, nawa główna i transept, pokryte płaskim stropem drewnianym. Wysokość nawy głównej nie przekraczała zapewne 16 m od posadzki pod pułap, wysokość naw bocznych 8 m (fig. 2—5).



15. Kraków, katedra Władysława Hermana, posadzka z w. XIII w północnej nawie bocznej.

Fot. A. Engelman, Kraków.

W porównaniu ze zwykłym schematem dwuwieżowej romańskiej katedry z transeptem, prezbiterium i trzema apsydami na wschód zwróconymi uderzają nas w naszej katedrze II pewne — nazwijmy to — anomalie, a więc:

1. Zastosowanie układu dwuchórowego;

2. umieszczenie krypty pod chórem zachodnim, transeptu zaś przed nim, co wskazywałoby na wywyższenie tego chóru pod względem

hierarchii, a w konsekwencji niezwykle zorientowanie kościoła ku zachodowi;

3. ciekawe usytuowanie wież w stosunku do korpusu kościoła;

4. usytuowanie wejść pomiędzy wieżami i chórem.

Założenie dwuchórowe tłumaczono u nas różnie. Rzadkie w naszych stosunkach, przeważnie motywowano urządzeniem empory panującego w apsydzie zachodniej. W rzeczywistości założenie dwuchórowe w w. IX—XII nie było niczym rzadkiem, zwłaszcza w Niemczech, gdzie w większych kościołach Nadrenii na przykład było zupełnie normalnym zjawiskiem. Wynikało ono zasadniczo z podwójnego wezwania, pod którym kościół zbudowano.

Plan kościoła dwuchórowego jest jakgdyby zlepkiem dwóch planów kościołów — jednego z ołtarzem poświęconym patronowi miejscowemu, drugiego z ołtarzem głównym, zorientowanego w przeciwnym kierunku. W ten sposób jakgdyby unikano wątpliwości, czy orientować kościół na wschód, czy na zachód, bo kwestia ta nasuwała pewne wątpliwości. Zwykle — nie było to jednak regułą w owych czasach — wschodni chór był chórem głównym. Tu stał ołtarz główny, bezpośrednio przed nim znajdował się transept, a pod nim krypta; często jednak, jak np. w katedrze w Bambergu, głównym chórem był właśnie chór zachodni z ołtarzem św. Piotra, może w myśl tradycji, wprowadzonej przez budowę bazyliki św. Piotra w Rzymie, orientowanej na zachód.

Zwyczaj budowania dwóch chórów wyprowadzają historycy z Centuli, klasztoru benedyktynów w St. Riquier koło Abeville pod Amiens, gdzie około r. 800 zbudowano kościół o dwóch chórach: wschodnim z ołtarzem św. Richariusza i zachodnim z ołtarzem pod starym wezwaniem Salwatora. W dwuchórowym kościele klasztoru benedyktynów w Fuldzie około



16. Kraków, katedra Władysława Hermana, płyty z posadzki z w XIII.

*Fot. A. Engelman, Kraków.*

r. 820 umieszczono w zachodnim chórze ołtarz św. Bonifacego, we wschodnim Salwatora. Plan klasztoru benedyktynów w St. Gallen, sporządzony około r. 820, daje nam również przykład dwuchórowego założenia kościoła: chór wschodni z ołtarzami N. P. Marii, św. Galla i św. Pawła, zachodni zaś z ołtarzem św. Piotra, przeniesionym z dawniejszego kościółka klasztorowego. W pierwszej również połowie w. IX buduje się nowy kościół katedralny w Kolonii, jako bazylika dwuchórowa; wschodni chór główny zawierał ołtarz N. P. Marii, zachodni zaś św. Piotra, jako dotychczasowego patrona diecezji. Wypadki takie, związane z budową nowej katedry obok zniszczonej dawnej, nie były rzadkością, a wówczas regułą prawie było poświęcanie jednego z chórów dawnemu patronowi, drugiego zaś nowemu.

W naszym wypadku rzecz też nie miała się inaczej. Wszak katedra I była równocześnie kościołem klasztorowym benedyktynów, których siedziba dopiero w w. XII przeniesioną została do Tyńca. Kościół benedyktynów w Tyńcu do dzisiaj ma za patronów apostołów Piotra i Pawła. Czy nie wskazywałoby to również na tych samych patronów katedry? A jeśli tak, to chyba nie jest wykluczone, że w katedrze II jeden z chórów poświęcono Salwatorowi, i św. Wacławowi, drugi zaś św. Piotrowi i Pawłowi. W każdym razie chór zachodni katedry II, podniesiony w swym znaczeniu bodaj architektonicznym, a tym samym i hierarchicznym



przez umieszczenie pod nim krypty, a przed nim transeptu, był chórem głównym, właściwym prezbiterium kościoła, *sancta sanctorum*, aczkolwiek zawdzięczał to może tylko tradycyjnemu przywiązaniu do tych świętych apostołów. Tu był środek katedry II i — aż do chwili zniszczenia romańskiej budowy katedry II oraz wybudowania nowej gotyckiej — nie mogło być inaczej. A i po wybudowaniu katedry gotyckiej w połowie w. XIV nie wiele się zmieniło. Wprawdzie ołtarz św. Piotra i Pawła znalazł się w nowo odbudowanej kaplicy św. Piotra

(miejsce której w w. XVII zajęła kaplica Wazów), lecz środek kościoła przed dawnym chórem zachodnim pozostał bez zmiany — w transepcie gotyckim, który zajął miejsce transeptu romańskiego. Chór zachodni zniknął, ustępując miejsca wejściu zachodniemu, chór wschodni stał się chórem jedynym, a więc prezbiterium katedry.

Oczywiście hipoteza ta wyklucza zupełnie hipotezę T. Wojciechowskiego o rzekomym środku katedry I w kaplicy św. Piotra na wschód od wieży Srebrnych Dzwonów. Żadnych śladów jakiegokolwiek starszej budowy przy tej wieży nie znalazłem. Mur południowy w podziemiu kaplicy św. Piotra, uważany przez Wojciechowskiego za mur starszy niż mur wieży Srebrnych Dzwonów, „a więc starszy od wszystkiego co jest w katedrze II najstarszego”<sup>1</sup> — jest zwykłym murem



17. Kraków, katedra Władysława Hermana, szczegól posadzki z w. XIII. Fot. A. Engelman, Kraków.

fundamentowym późnoromańskiej kaplicy, z natury rzeczy bardziej prymitywnym, niż mur romański z kostek wapienia. Lecz w owej epoce prymitywność techniki nie jest bynajmniej dowodem głębszej starości. Teoria Wojciechowskiego nie da się utrzymać.

Jak jednak wygląda moja teoria w świetle dat kronikarskich, dotyczących grobów biskupich, a zwłaszcza grobu św. Stanisława, na których właśnie oparł swe mylne rozumowania Wojciechowski?

Pierwsza katedra fundacji Chrobrego nie istniała nigdy w tym miejscu, gdzie w w. XIII stanęła kaplica św. Piotra, tzn. na wschód od wieży Srebrnych Dzwonów. Mógł nią być niezawodnie tylko ten dość obszerny kościół, którego reszty (transept, prezbiterium, trzy apsydy i krypta) zachowały się na wschód od obecnej katedry, pod skrzydłem zachodnim zamku. Nie tworzył on nigdy, jak to niektórzy przypuszczają, jakiejś całości z kryptą św. Leonarda, czyli nigdy nie był częścią składową katedry II, gdyż w tym wypadku katedra II miałaby

<sup>1</sup> Wojciechowski o. c. s. 130 i 147.

długości około 100 m i rzut dziwnie pokręcony. Przeciwnie, stwierdzić to należy z naciskiem, stanowił on niezależną całość architektoniczną, otoczoną własnym murem cmentarnym, i jeśli był związany z czymkolwiek, to raczej z romańskimi zabudowaniami świeckimi lub klasztorными, położonymi na jego tyłach. Jeśli więc prawdę zawiera ustęp Długosza<sup>1</sup> pod r. 1089, że biskup Lambert przeniósł ciało św. Stanisława ze Skalki do katedry na Wawelu, to dotyczyć to mogło jedynie katedry I, a więc, moim zdaniem, owego romańskiego kościoła na wschód od obecnej katedry stojącego. Tutaj *in ecclesiae medio nobilem tumbam auro et gemmis adornatam fabricavit*. Ustawił ją w środku kościoła, a więc w kwadracie przecięcia nawy z transeptem, lub — co się wydaje prawdopodobniejsze — w krypcie. Nie wątpię, że tu było właśnie miejsce spoczynku wielu innych biskupów krakowskich, poprzedników Lamberta, a może i szeregu innych, zanim poświęcono katedrę II i tam prochy ich przeniesiono.

Druga wzmianka u Długosza<sup>2</sup>, że ciało św. Stanisława po- grzebano w kaplicy św. Piotra — *altare ss. Petri et Pauli App. habet capellam propriam versus meridiem positam in qua ... sanctissimi quondam Cracoviensis praesulis Stanislai ossa e Rupella translata in sarcophago saxeo, quod etiam in diem hodiernum cernitur, quiescebant* —, odnosi się już do następnego faktu, przeniesienia ciała świętego

z pierwszej katedry do drugiej, co stać się mogło już po wybudowaniu kaplicy św. Piotra, a więc w początku w. XIII. Jeśli stało się wcześniej, to nie ma mowy o przeniesieniu ciała gdzie indziej, jak tylko w obręb murów katedry II, czyli wówczas musielibyśmy przyjąć hipotezę o istnieniu innej romańskiej kaplicy św. Piotra — może w chórze zachodnim — poświęconej na groby dla książąt Kościoła. Miejscem tych grobów mogła być także krypta św. Leonarda, na środku której pochowany został biskup Maur w r. 1118.

Trudno dziś powiedzieć, która alternatywa jest słuszniejsza. W każdym bądź razie łączenie obu faktów: przeniesienia prochów ze Skalki na Wawel i przeniesienia ich z katedry I do katedry II spowodowało niefortunną hipotezę Wojciechowskiego o środku katedry I w kaplicy św. Piotra, przybudowanej do katedry II. Po kanonizacji św. Stanisława przeniesiono jego zwłoki w r. 1254 na środek katedry II, a więc w kwadrat przecięcia nawy z transeptem,



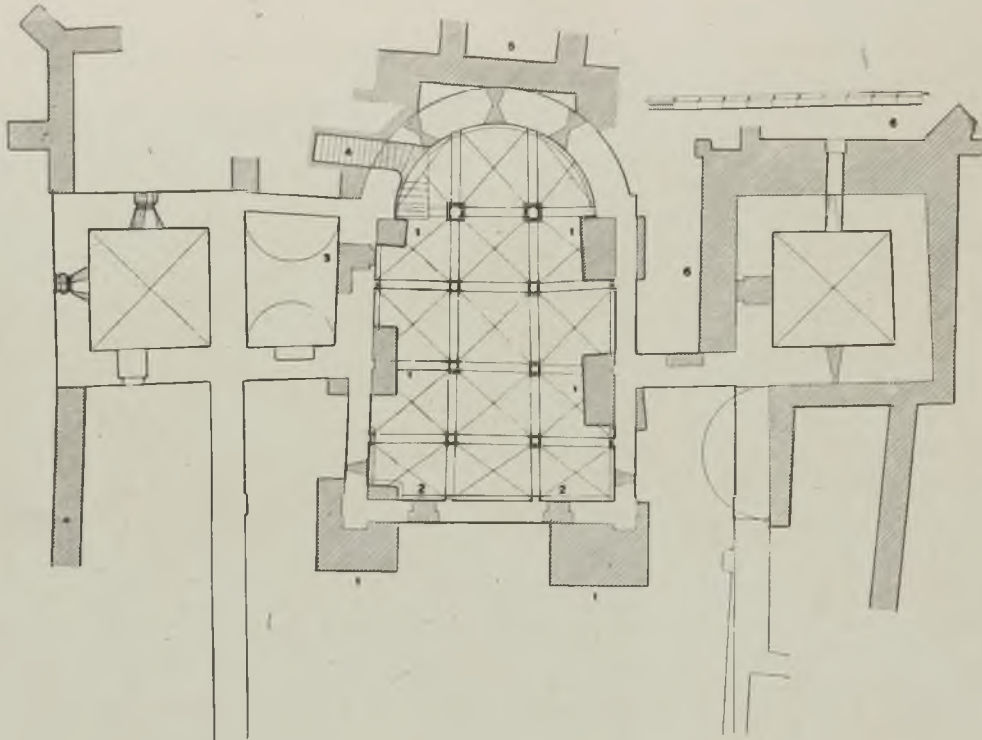
18. Kraków, katedra Władysława Hermana, szczegół posadzki z w. XIII. Fot. A. Engelman, Kraków.

<sup>1</sup> Długosz, *Hist. Pol.* I (Opera omnia X, s. 398).

<sup>2</sup> Długosz, *Liber beneficiorum* I (Opera omnia VII, s. 233).



gdzie na ołtarzu spoczywają do dzisiaj w środku katedry III, gotyckiej. Obie dobudowane w ciągu w. XIII kaplice — św. Piotra przy wieży południowej i św. Mikołaja przy wieży północnej —, otwarte półkolistymi arkadami do wnętrza katedry, obrano na miejsce okazy-



19. Kraków, katedra Władysława Hermana, krypta św. Leonarda, rzut poziomy, stan III, wiek XIV i XV. *Rys. A. Szyszko-Bohusz.*

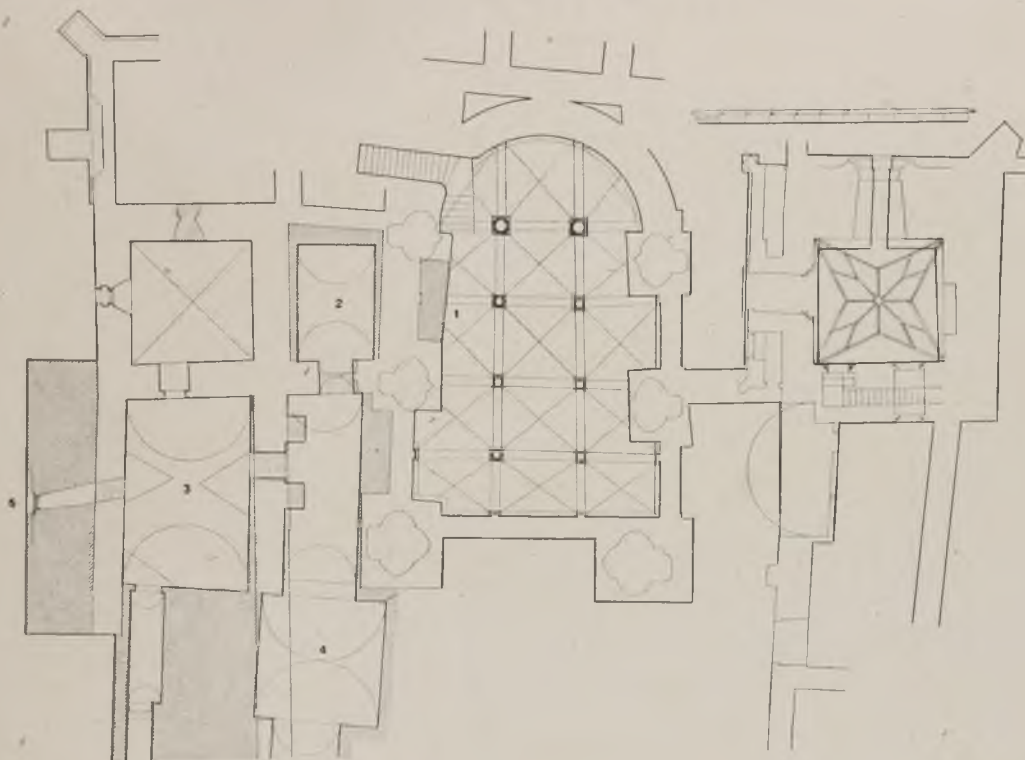
- |   |   |
|---|---|
| 1. Fundamenty pod gotyckie filary międzynawowe. | 4. Nowe zejście do krypty.                          |
| 2. Zamurowanie wejść do krypty z w. XIII.       | 5. Zamurowanie okien przez fundamenty kaplic front. |
| 3. Zamurowanie wejścia do zakrystyki z w. XIII. | 6. Mury gotyckie wieży Zegarowej.                   |

wania relikwii ręki i głowy świętego. Uszanowane tradycją w katedrze III, aczkolwiek gotyckie już kaplice, miały inne poziomy i inaczej do naw gotyckich się otwierały.

Sprawa krypty pod zachodnim chórem została już wyżej poruszona, ile że fakt jej umieszczenia pod tym chórem spowodował orientację kościoła na zachód. Pozostaje sprawę krypty omówić bardziej szczegółowo, gdyż jest to jedyna część wnętrza katedry II zachowana w całości i dająca pewne podstawy do ustalenia wpływów stylowych, jakie przy budowie katedry II oddziaływały. Jak zauważyłem już na początku, rzut krypty katedry II powtarza w dwa razy większej skali rzut krypty katedry I. Ustawienie w całej przestrzeni dwóch rzędów po cztery kolumny, traktowanie kwadratu łącznie z półkolem apsydy jako całości, pokrycie całej przestrzeni krzyżowymi sklepieniami bez żeber, związanie kolumn płaskimi nieprofilowanymi gurtami, zastosowanie baz attyckich i kostkowych kapiteli, trzonów kolumn z entazą, oświetlenie apsydy trzema oknami — wszystko to jest wspólne dla obu krypt. Różnice polegają na wymiarach przede wszystkim, a następnie na rozcłonkowaniu ścian krypty,



które w katedrze I mają podział na wnęki, podzielone półkolumnami przyściennymi, w katedrze zaś II gładkie ściany dzieli na pola szereg pilastrów o kapitelach odmiennych w charakterze od kapiteli kolumn. W apsydzie krypty katedry II brak tego podziału, — gurdy



20. Kraków, katedra na Wawelu, krypta św. Leonarda, rzut poziomy, stan IV, wiek XVI i XVII.

Rys. A. Szyszko-Bohusz.

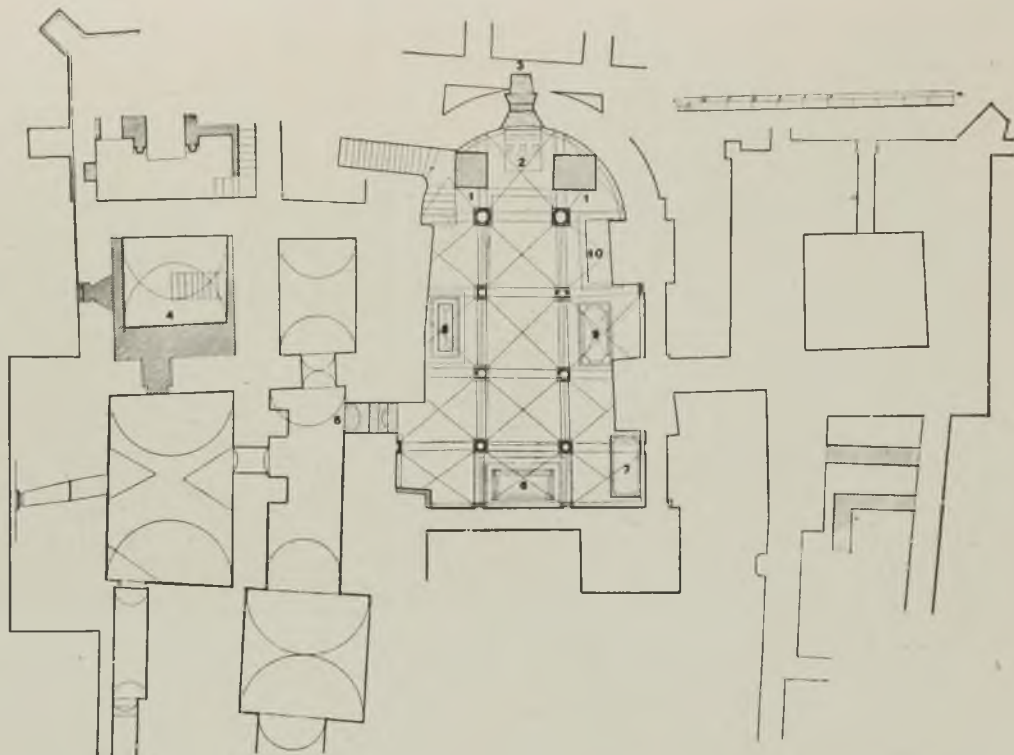
- |                              |                      |
|------------------------------|----------------------|
| 1. Miejsce grobów Barzych.   | 3. Krypta Wazów.     |
| 2. Krypta Batorego.          | 4. Groby królewskie. |
| 5. Fundamenty kaplicy Wazów. |                      |

wspierają się wprost na kapitelach, grających rolę wsporników sklepiennych. Wejścia do krypty katedry I prowadziły wprost z transeptu, równoległe do osi podłużnej kościoła, gdy w krypcie katedry II — z boków, równoległe do poprzecznej osi katedry. I nareszcie różnica ostatnia: jeden ze słupów krypty katedry I miał trzon bardzo ozdobnie rzeźbiony, gdy w krypcie II żadnej dekoracji rzeźbiarskiej trzony nie posiadają, natomiast niektóre mają guzy nieobrobionych partii kamienia, służące do dźwigania tych monolitów przy pomocy nałożonych, opasujących trzon sznurów. Ponadto dwa zachodnie słupy krypty II mają w bazach narożne szpony, tak typowe dla baz w. XII i XIII, nie spotykane w bazach w. XI.

Wymiary krypty I wynoszą: szerokość 5,15 m, długość 7,40 m, wysokość 3 m, wymiary zaś krypty II: szerokość 10,05 m, długość 15,35 m, wysokość 4,32 m. Wysokość słupa krypty I wraz z bazą i kapitelem 2,25 m, słupa zaś krypty II — 2,80 m. Jak widzimy, poza wymiarami i niektórymi niezbyt ważnymi szczegółami, analogia uderzająca. Można by sądzić, że katedrę II wybudowali bądź ci sami majstrowie, którzy stawiali katedrę I, bądź też maj-

strowie pracujący na podstawie praktyki, uzyskanej przy budowie katedry I i posługujący się tradycją z poprzedniej budowy uzyskaną. Ale skąd przyszła do nas tradycja podobnych założeń do budowy krypty katedry I?

Już opisując pozostałości katedry I wskazałem na analogię z podobnymi założeniami kościołów saskich, a zwłaszcza ich krypt, w katedrach w Naumburgu i Merseburgu. Ana-



21. Kraków, katedra Władysława Hermana, krypta św. Leonarda, rzut poziomy, stan V, wiek XVIII i XIX.

Rys. A. Szyszko-Bohusz.

- |   |   |
|---|---|
| 1. Fundamenty filarów pod chór muzyczny.    | 6. Sarkofag Jana Sobieskiego.           |
| 2. Ołtarz św. Leonarda.                     | 7. Sarkofag Marii Kazimiery.            |
| 3. Okienko do krypty.                       | 8. Sarkofag Michała Wiśniowieckiego.    |
| 4. Krypta pod wieżą Srebrnych Dzwonów.      | 9. Sarkofag Tadeusza Kościuszki.        |
| 5. Połączenie krypty z grobami królewskimi. | 10. Sarkofag ks. Józefa Poniatowskiego. |

logie są uderzające. Różnice polegają w wymiarach krypt i w ilości kolumn. Najważniejszy motyw — traktowanie całej powierzchni krypty, zarówno kwadratu pod prezbiterium, jak i półkola pod apsydą, jako jednej nierozdzielnej całości, podzielonej na trzy nawy, — jest wszędzie ten sam. Ale te same analogie widzimy równocześnie gdzie indziej, poza Saksonią. W Nadrenii, ściślej w Kolonii, jak i we Flandrii i Holandii, znajdziemy te same lub jeszcze ściślej analogie. Krypta św. Gereona w Kolonii 9,50 m szeroka, 16 m długa, a więc wielkości prawie identycznej z kryptą św. Leonarda w katedrze II, ma ten sam układ kolumn, tę samą ich ilość, identyczne okna w apsydzie i dwa boczne wejścia. Krypta w kościele św. Serwacego w Maastricht (prow. Limburg, w Holandii), szerokości 10,25 m, długości 16,20 m, a więc o wymiarach jeszcze bardziej zbliżonych do krypty św. Leonarda, o identycznym



układzie słupów i wejść, o identycznej ich ilości, a zapewne i cały szereg innych w tej okolicy, zniszczonych z biegiem lat, wskazuje, że tutaj właśnie należy szukać źródła pochodzenia układu architektonicznego. To samo zresztą dotyczy profili i form baz i kapiteli. Baza attycka o spłaszczonych profilach wałków i żłobków, o przesadnej zwłaszcza grubości dolnego wałka, kapitele kostkowe o prostej płycie abakusa, czasami podpartej skośnym profilem lub trzema małymi, skośnie uciekającymi płytkami, są również pochodzenia środkowo- lub zachodnioniemieckiego. Znajdujemy takie surowe profile w Saksonii i Nadrenii. Nieco trudniej wytłumaczyć pochodzenie innych profili, jak np. baz i kapiteli pilastrów oraz profili drzwi wejściowych krypty II, a to dla braku porównawczego materiału z Flandrii, prowincji Limburg w Holandii lub Nadrenii. Sądzę jednak, że i te szczegóły przy bliższym zbadaniu wykażą ten sam wpływ architektury tamtych okolic.

Skąd i jaką drogą przyszły te wpływy do nas, wyjaśnił tak dobrze T. Wojciechowski. Nie ulega wątpliwości, że przyszły one wraz z benedyktynami. Do wszystkich dowodów, jakie zgromadził Wojciechowski, jak herb kapituły krakowskiej (trzy korony), identyczny z herbem miasta Kolonii, jak wezwanie św. Gereona, zapożyczone z Kolonii zapewne wraz z relikwiami tego świętego, jak pochodzenie pierwszych naszych biskupów z Nadrenii i Flandrii, pochodzenie biskupa krakowskiego Arona (†1059) z Kolonii, pochodzenie królowej Ryksy z okolic Kolonii, pobyt Kazimierza Mnicha w Kolonii, pochodzenie benedyktynów na Wawelu i w Tyńcu z Leodium, wezwanie św. Leonarda — patrona miasta Leodium, imiona biskupów Lamberta I, II i III, przypominające patrona katedry w Leodium, imię biskupa Baldwina, i na ostatku biskupa Maura, wskazują również na Flandrię. A przypomnijmy, że wówczas Leodium należało do metropolii kolońskiej. Dochodzi w końcu najważniejszy dowód — dwuchórowe założenie planu, nigdzie w tym czasie tak nie nadużywane, jak właśnie w Nadrenii.

Uznając trafność tych historycznych wywodów Wojciechowskiego, nie można się zgodzić na jedno: na rozbijanie budowy zachodniej części katedry II wraz z kryptą na dwa etapy: jeden sięgający czasów Kazimierza Mnicha i biskupa Arona, śladem działalności których byłyby rzekomo słupy krypty o bazach bez szponów, i drugi, sięgający czasów Władysława Hermana, owocem którego i świadkiem byłyby dwa słupy ze szponami w bazach. Sądzę, że budowa była rozpoczęta koło r. 1090—1100, a więc już po śmierci Kazimierza Mnicha i biskupa Arona. Wojciechowskiego wprowadziły w błąd archaiczne formy słupów krypty. Lecz stało się to po prostu skutkiem użycia spoliów z budowy katedry I. Słupy te dzieliły niegdyś nawy przodkowe katedry I, jak to wyrysowałem w swej rekonstrukcji. Prze-



22. Kraków, katedra Władysława Hermana, krypta św. Leonarda, spód węgara południowego wejścia do krypty.

Fot. A. Engelman, Kraków.



dzielone kwadratowymi filarami, mogły one być różne w swej grubości, wysokości oraz formie kapiteli i baz. Dwa zaś zachodnie, na których ciążył ciężar kamiennej mensy, stojącej w chórze zachodnim, dorobiono przy budowie katedry II na nowo, dając im modne już wówczas bazy ze szponami. Niezawodnie ta zachodnia część kościoła rzeczywiście poświęcona została za biskupa Maura, skoro tu, na środku krypty, pochowano w r. 1118 jego zwłoki w specjalnie dla niego przygotowanym grobie<sup>1</sup>. Część zaś wschodnią wzniesiono znacznie później, skoro poświęcenie jej nastąpiło dopiero w r. 1142. Jest to jeszcze jeden dowód, że



23. Kraków, Katedra Władysława Hermana, krypta św. Leonarda, widok wnętrza przed odnowieniem w r. 1938.

Fot. A. Engelman, Kraków.

chórem głównym w katedrze II był chór zachodni, gdyż trudno przypuścić, żeby zaczynano budowę od naw i uroczyste poświęcano naprzód nawy, a w 30 lat potem dopiero prezbiterium.

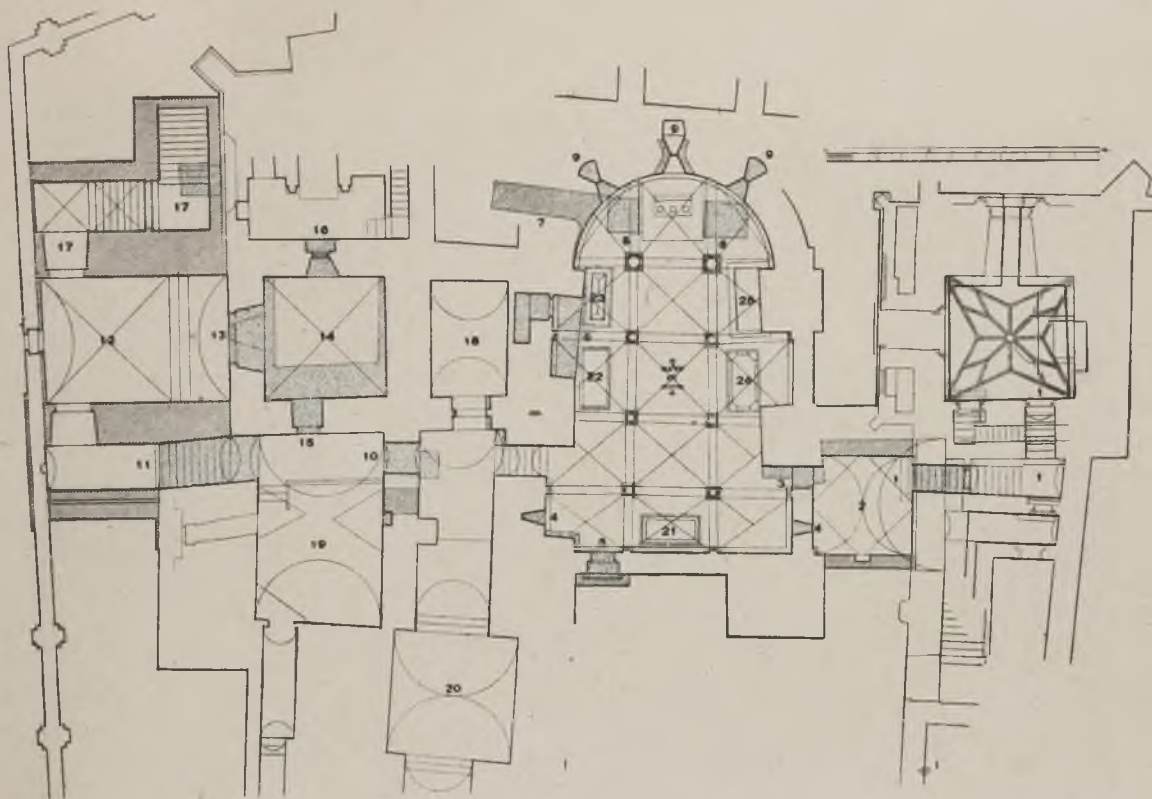
Rozpatrzyliśmy w ten sposób dwie anomalie planu katedry II: układ dwuchórowy i zorientowanie jej na zachód. Rozpatrzmy teraz dwie następne: usytuowanie wież i wejść do kościoła.

Zwyczajowo utarte zastosowanie dwóch wież dla pod-

kreślenia ważności hierarchicznej budynku kościoła katedralnego w naszym wypadku zostało zarzucone. Zbudowano, a przynajmniej zaprojektowano, cztery wieże, z których co najmniej trzy zostały wykonane. Tak przynajmniej sądzić można z notatki kronikarskiej i tyle nam mówią pozostałe reszty murów romańskich. Jest to logiczne następstwo zastosowania układu dwuchórowego. Obie wieże wschodnie stanowią całość z chórem zachodnim<sup>2</sup>, obie zachodnie z chórem wschodnim. Toteż nie ilość wież, tylko ich usytuowanie w stosunku do korpusu naw jest oryginalne i mało spotykane. Zwyczajny sposób zbudowania wieży kościelnej, o ile ona nie została wzniesiona całkowicie niezależnie od budynku kościelnego, sposób pospolity na południu, zwłaszcza we Włoszech, rzadki zaś na północy, a więc i u nas, polegał na tym, że przynajmniej jeden bok wieży przylegał do kościoła, często dwa boki, a czasem nawet trzy.

<sup>1</sup> Zob. Bochnak A., *Grób biskupa Maura w krypcie św. Leonarda na Wawelu* (Roczn. Krak. XXX, s. 239–48). <sup>2</sup> W tym sensie, że dwie wieże frontowe wschodnie należały kompozycyjnie wraz z wejściami do chóru na zachód zwróconego, dwie zaś zachodnie były wieżami frontowymi dla chóru wschodniego.

Wieża, dostawiona jednym bokiem do nawy bocznej, miała trzy inne boki wolne. Widzimy taki przykład w katedrze w Pecs (Pięć Kościołów), rówieśnicze naszej katedry II (fig. 27).



24. Kraków, katedra Władysława Hermana, krypta, św. Leonarda, rzut poziomy, stan VI, wiek XX.

Rys. A. Szyszko-Bohusz.

- |   |  |
|---|--|
| 1. Nowe zejście do grobów królewskich.                | 14. Krypta Piłsudskiego.                                 |
| 2. Przedsiónek.                                       | 15. Otwarcie dawnego wejścia do kapitułarza romańskiego. |
| 3. Otwarcie romańskiego północnego wejścia do krypty. | 16. Otwarcie okna do kapitułarza gotyckiego.             |
| 4. Otwarcie romańskich okienek do krypty.             | 17. Wyjście z grobów królewskich.                        |
| 5. Otwarcie wejścia do krypty z w. XIII.              | 18. Krypta Batorego.                                     |
| 6. Otwarcie drzwi do zakrystyjki z w. XIII.           | 19. Krypta Wazów.  |
| 7. Zamurowanie zejścia do krypty.                     | 20. Groby królewskie.                                    |
| 8. Wyburzenie fundamentów pod filary chóru muzycz.    | 21. Sarkofag Jana Sobieskiego.                           |
| 9. Otwarcie pierwotnych okien w apsydzie krypty.      | 22. Sarkofag Michała Wiśniowieckiego.                    |
| 10. Połączenie z kryptą Wazów.                        | 23. Sarkofag Marii Kazimiery.                            |
| 11. Połączenie z kryptą Piłsudskiego.                 | 24. Sarkofag Tadeusza Kościuszki.                        |
| 12. Przedsiónek przed kryptą Piłsudskiego.            | 25. Sarkofag ks. Józefa Poniatowskiego.                  |
| 13. Wejście do krypty Piłsudskiego.                   |  |

Tutaj korpus kościoła flankują cztery wieże, wysunięte przed boczne fasady kościoła na całą szerokość wieży. Przykład rzadki, przynajmniej wśród nam znanych. Podobny układ trzech wież znany był również w innej romańskiej katedrze, w Nagyvarad<sup>1</sup>, a w Szekesfehervar, sądząc z miniatur w kronikach z w. XV, potwierdzonych przez wykopaliska, usytuowanie czterech wież było podobne do naszego w katedrze II. Niestety pozostałości tej katedry zre-

<sup>1</sup> Gerevich T., *Magyarország románkori emelkedéi*, Budapest 1938, s. 37, 39, 47.



dukowane zostały do nikłych resztek fundamentów, a miniatury są zbyt konwencjonalnie malowane, by można było zdać sobie sprawę z pokrewieństwa stylowego i architektonicznego pomiędzy katedrami węgierskimi a krakowską.

Wieże dotykające korpusu kościelnego dwiema ścianami widzimy w dwuchórowej pierwotnej katedrze w Augsburgu, wbudowane w kąty pomiędzy nawami a transeptem, przy



25. Kraków, katedra Władysława Hermana, krypta św. Leonarda, widok wnętrza, stan po odnowieniu w r. 1938. *Fot. A. Engelman, Kraków.*

chórze zachodnim. Symetryczne dwie dalsze wieże przy chórze wschodnim dotykają naw tylko jednym bokiem, jak w katedrze w Pecs.

Nasze cztery wieże nie dotykają korpusu kościelnego żadnym bokiem. Są one związane z korpusem tylko narożnikiem, tak, jakgdyby zadaniem ich było flankowanie boków korpusu na obie strony. Takie też, sądzymy, było ich przeznaczenie na Wawelu. Katedra, położona poza murami romańskiego zamku, na jego przedpolu i bezpośrednio przed jego bramą, tworzyła sama w sobie pewnego rodzaju forteczną całość. Wszystkie cztery wieże, ustawione w narożnikach zwartego prostokąta korpusu, miały możliwość bronienia dostępu do murów ogniem flankowym. Miały zwłaszcza możliwość bronienia dostępu do wejść, umieszczonych w ciasnej gardzieli, pomiędzy wieżą a chórem.

Takie usytuowanie jedynek pierwotnie wejść do kościoła w ciasnej ślepej uliczce pomiędzy obronną wieżą a wyniosłą apsydą chóru w tej czystej formie nie jest nam znane w za-



dnym z istniejących kościołów europejskich. Może jedynie w Maastricht, w kościołach św. Serwacego i N. P. Marii<sup>1</sup>, dopatrzeć się można analogii w dwóch wschodnich wejściach do transeptu, przechodzących pomiędzy apsydą chóru a kaplicą dobudowaną od wschodu do transeptu. Podobne rozwiązanie widzimy w kościele w Limburgu nad rzeką Haardt. Ale są to tylko sporadyczne i bynajmniej nie typowe wypadki. My zaś mamy możliwość wskazania na naszym terenie dwóch rozwiązań, zupełnie świadomie zastosowanych, obu w wypadkach



26. Kraków, katedra Władysława Hermana, krypta św. Leonarda widok wnętrza od ołtarza, stan po odnowieniu w r. 1938. Fot. A. Engelman, Kraków.

wymagających specjalnie pieczołowitej obronności wejść kościelnych: w katedrze II i w Tumie pod Łęczycą (fig. 28).

Kościół w Tumie, zbudowany prawdopodobnie w drugiej połowie w. XII, a więc nieco później niż nasza katedra II, wzorowany był niewątpliwie na niej, chociaż są tu już pewne odstępstwa od czystego typu czterowieżowej i dwuchórowej obronności. Wymiary i stosunki szerokości do długości są te same. Krypty brak. W chórze zachodnim mieściła się na piętrze empora, do której prowadziły schody, wbudowane w obu wieżach zachodnich. By umożliwić założenie tych schodów, wciśnięto obie wieże nieco w głąb korpusu, co zasadniczo lepiej je związało z korpusem, nie utrudniając równocześnie obrony flankowej jej murów. W części

<sup>1</sup> *De monumenten van geschiedenis en kunst in Provincie Limburg* I, 3, s'Gravenhage 1935 tabl. X, oraz tamże I, 4, 1938, tabl. XVI.

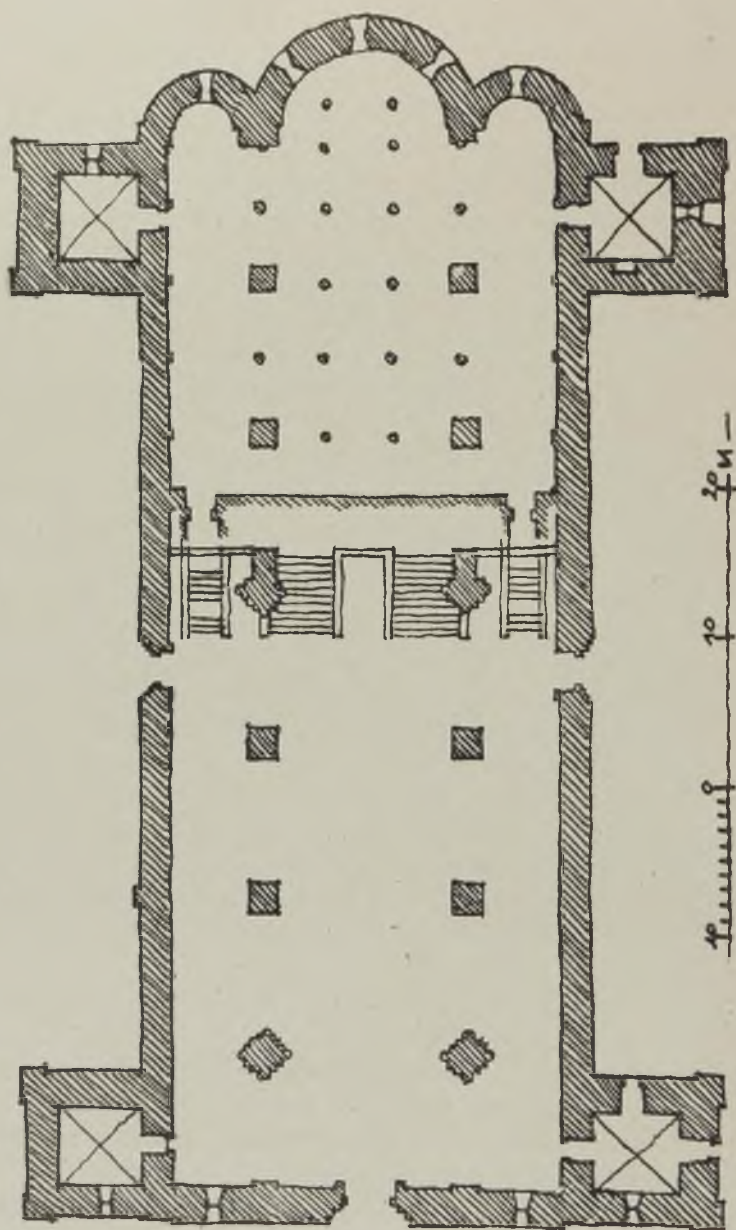
wschodniej wieże kwadratowe zniknęły, zastąpione przez półkoliste w rzucie występy. Otwarte w stronę naw bocznych, tworzą one równocześnie rodzaj zanikającego transeptu. Dwa wejścia od zachodu mają usytuowanie i kształt zupełnie identyczne, jak wejścia w katedrze II. W części wschodniej zamiast wejść w przedłużeniu naw bocznych umieszczono dwie apsydy boczne i zakrystykę przy prezbiterium. Bogaty portal boczny jest zapewne, podobnie jak w katedrze II, dodatkiem późniejszym. Jeśli zaś pochodzi z pierwotnego założenia i jest współczesny z samą budową, to różnić się może i w tym szczególe od katedry II, gdyż w katedrze naszej takiego portalu w pierwotnym założeniu nie było i ze względów topograficznych być nie mogło. Pojawił się on jako wejście boczne dopiero w połowie w. XIII.

Cokolwiek bądź powiemy o różnicach pomiędzy katedrą II i Tumem, są to kościoły tego samego typu i należące do tej samej rasy kościołów-zamków, ufortyfikowanych nie sztucznie, *ex post*, lecz obronnych w samym swym założeniu, kościołów poza całym aparatem form skądinąd zaczerpniętych, należących do rodzimej naszej produkcji.

Przeczuwam raczej, niż wiem faktycznie, że analogiczne co do obronności kościoły moglibyśmy znaleźć po tamtej stronie Karpat, może bardziej włoskie w swej dekoracji, ale równie z myślą o obronności, jak nasze, stawiane.

Resumując wyniki badań przeprowadzonych na szczątkach obu naszych romańskich kościołów, stwierdzić należy co następuje:

1. Pierwsza katedra z fundacji Bolesława Chrobrego, zbudowana w pierwszych latach w. XI pod wezwaniem może Salwatora i św. Piotra i Pawła apostołów, stała na wschód



27. Pecs, kościół katedralny, rzut poziomy.



- od obecnej, częścią prezbiterialną i transeptem pod skrzydłem zachodnim zamku, korpusem sięgając do dwóch trzecich obecnego skarbcza katedralnego. Była to bazylika trzynawowa, z transeptem, prezbiterium, trzema apsydami, kryptą i może dwiema wieżami, orientowana na wschód, o wybitnych cechach architektury saskiej.
2. Katedra ta, częściowo zniszczona, może przez pożar w r. 1039, zredukowana była następnie do części wschodniej (transept i prezbiterium) przez wymurowanie prowizorycznej fasady tuż za łukiem przed transeptem. Zredukowana część służyła jednak aż do r. 1142, czyli do wykończenia i poświęcenia nowej katedry II, jako miejsce grzebania biskupów krakowskich. Tu, w krypcie może, spoczęły również zwłoki św. Stanisława w r. 1089.
  3. Katedra II (fig. 29—34) stanęła na miejscu dzisiejszej, jako bazylika trzynawowa, o dwóch chórach, czterech wieżach, krypcie i wejściach pomiędzy chórami a wieżami umieszczonych. Część główna, chór zachodni z kryptą, mieszczący ołtarz prawdopodobnie św. Piotra i Pawła apostołów, stanęła w latach 1090—1115. Część wschodnia z jedną apsydą chóru wschodniego, z ołtarzem Salwatora lub N. M. Marii i dwiema również wieżami, z których północna może nie była wykończona, stanęła w latach 1115—1140. Poświęcenie części odbyło się w r. 1142.
  4. Katedra II jest kombinacją dwóch kościołów: katedralnego, orientowanego na wschód, i dworskiego, orientowanego na zachód. Wejście do pierwszego od zachodu, od strony dojścia i dojazdu z miasta prowadzącego. Wejście do drugiego od wschodu, od strony zamku. W części głównej, przy ołtarzu św. Piotra i Pawła, groby biskupów, z których jeden, grób biskupa Maura z r. 1118, zachował się do dzisiaj w krypcie w stanie nie naruszonym. Ogólne założenie typowo warowne.
  5. W połowie XIII wieku pierwsze przeróbki zmieniające pierwotny układ budowli: wybudowanie przy wieżach zachodnich dwóch kaplic (św. Piotra i św. Mikołaja) otwartych szeroko do naw bocznych i tworzących jakgdyby transept o dwóch apsydach na wschód zwróconych. Skasowanie dwóch wejść zachodnich i zbudowanie wzamian za to jednego lub dwóch bocznych, południowego i północnego. Zbudowanie na środku katedry ołtarza św. Stanisława i złożenie jego zwłok tamże. Przeniesienie ołtarza św. Piotra i Pawła do nowej kaplicy południowej. Może utworzenie w dawnym chórze zachodnim empory dla panującego i jego dworu. Stąd tradycja koronowania panującego przed grobem św. Stanisława.
  6. W w. XIV zbudowanie na miejscu katedry II i z wyzyskaniem niektórych jej reszt — nowej katedry III, gotyckiej, a w szczególności: wybudowanie w latach 1320—30 części prezbiterialnej, od grobu św. Stanisława na wschód, jako długiego prezbiterium z ambitem, kaplicą Mariacką i szeregiem kaplic bocznych, w latach zaś 1330—64 części zachodniej, tj. transeptu nad grobem św. Stanisława i krótkiego trzynawowego korpusu, z wyzyskaniem krypty i wież zachodnich oraz murów kaplic przy nich. Złamanie południowego szczytu transeptu tłumaczy się chęcią ominięcia apsydy kaplicy św. Piotra i Pawła, aż do jej przebudowy na gotycką, a następnie na barokową, i nawiązania do węższej zachodniej części kościoła.
- Oto w skrócie cała historia obu katedr romańskich.

*Kraków, we wrześniu 1941.*

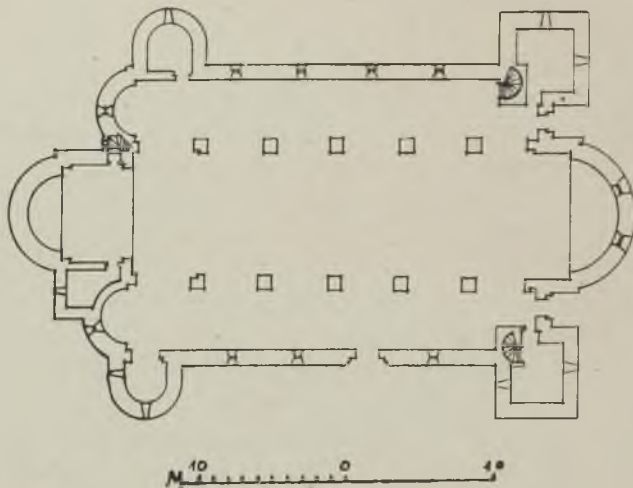


## II. GENEZA PLANU KATEDRY GOTYCKIEJ

Odtworzenie rzutu romańskiej katedry wawelskiej, odcyfrowanie jej bryły architektonicznej i przestrzennych proporcji nastęrczało dużo trudności. Pomocą w ich zwalczaniu były badania murów obecnej katedry (fig. 38) i odkrycie tych dość zresztą licznych fragmentów romańskiego budownictwa, jakie dotychczas zachowały się w późniejszych murach kościoła. Jako rezultat powstał obraz świątyni romańskiej wyjątkowego typu, dość obszernej i okazałej bazyliki trzynawowej z nawą poprzeczną, z chórem zachodnim wzniesionym nad kryptą oraz z chórem wschodnim, flankowanej przez cztery lub trzy wieże, akcentujące narożniki budynku (fig. 35). Analiza katedry gotyckiej nastęrcza trudności zupełnie odrębnej natury. Rzut tej katedry z całym schematem bryły i konstrukcją sklepiennego systemu doszedł do naszych czasów w stanie prawie nienaruszonym, względnie nie trudnym do zrekonstruowania. Natomiast trudnym zdawało się odcyfrowanie genezy rzutu, zwłaszcza o ile dotyczy to wschodniej części katedry, tzn. prezbiterium z ambitem, szeregiem kaplic przy nim oraz z tak ciekawą i odrębną w swej kompozycji kaplicą Mariacką. Kusiło się o ustalenie pochodzenia tej koncepcji rzutu wielu naszych historyków sztuki, lecz żaden sprawy tej do końca nie zgłębił, wskazując co najwyżej na pewne pokrewieństwa rzutów naszej katedry (fig. 37) i katedry we Wrocławiu (fig. 41)<sup>1</sup>.

Przyznać trzeba, że czasy wojenne nie sprzyjają tego rodzaju pracom naukowym, połączonym z badaniem samego zabytku: katedra na Wawelu zamknięta, katedra we Wrocławiu niedostępna dla nas, krakowian. Literatura dotycząca tej ostatniej nie do zdobycia, a dzieła starsze, opracowane powierzchownie, nie odpowiadają wcale na interesujące nas pytania. A do tego wszystkiego brak architektonicznego opracowania katedry wrocławskiej, które by mogło się porównać z rysunkami Odrzywolskiego, dotyczącymi katedry na Wawelu. Krótko mówiąc, niniejsze studium, wykonane w tych warunkach, nie rości sobie pretensji do tytułu wyczerpującej monografii i może być uważane raczej za rozważania teoretyczne, wymagające dalszego opracowania na miejscu i w odpowiedniejszych warunkach pracy.

Wracając do naszej katedry romańskiej zauważyć tutaj muszę, że jej rekonstrukcja, którą na początku przypomniałem, w długim okresie istnienia tej drugiej z rzędu katedry romańskiej nie była wolną od różnorodnych zmian. Wskutek różnych dobudówek, jak np. dobudowania kaplic św. Piotra i św. Mikołaja, wskutek podniesienia terenu wzgórza, wskutek pożarów nareszcie i licznych odnowień zmieniała ona bryłę swoją i to dość znacznie. Nad-

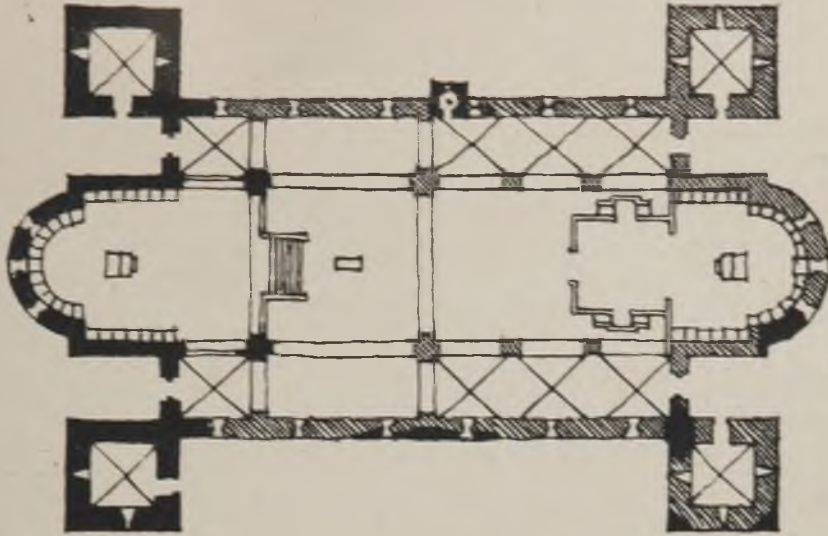


28. Tum pod Łęczycą, kolegiata, rzut poziomy.

Podług T. Wojciechowskiego.

<sup>1</sup> Wojciechowski *o. c.* s. 212. Gębarowicz M., *Architektura i rzeźba na Śląsku do schyłku XIV w.* (Historia Śląska III, Kraków 1936, 45—55).

murowanie wież, a może i związane z tym podniesienie stropu nawy głównej, musiało zmienić sylwetkę romańskiej katedry. Najważniejszą jednak zmianą było zburzenie wschodniej części czyli korpusu katedry romańskiej i wybudowanie na miejscu nawy romańskich nowego prezbiterium gotyckiego.



29. Kraków, katedra Władysława Hermana, rekonstrukcja pierwotnego rzutu poziomego. Czarno zamalowano części zachowane, zakreskowano części rekonstruowane.

Rys. A. Szysko-Bohusz.

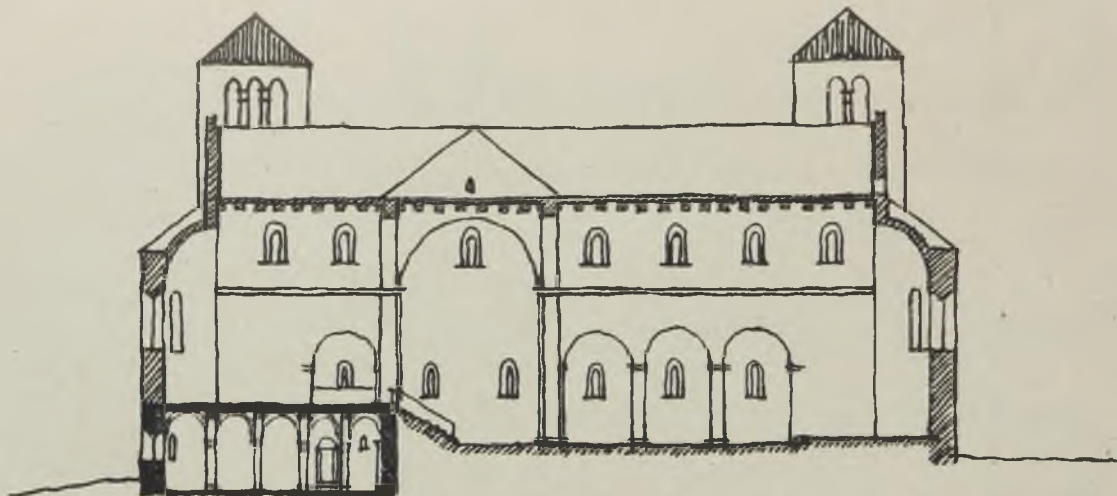
szłości katedra na zamku służyć miała w większej niż dotychczas mierze potrzebom bogaczącej się stolicy. Wystarczającym połączeniem z zamkiem miał być na przyszłość zakryty za wschodnią fasadą katedry korytarzyk, łączący piętro palacu królewskiego z chórem mniejszym; główny akcent należało położyć na fasadę zachodnią, zwróconą ku drodze prowadzącej z miasta na zamek. W tej fasadzie — najważniejszej — powinno się było znaleźć wejście główne do katedry, otwierające bezpośrednio długą i okazałą perspektywę wzdłuż osi kościoła aż po zakończenie chóru mniejszego. A dalej: drugim celem, nie mniej ważnym, było zmodernizowanie wyglądu kościoła, zwłaszcza wewnątrz. Minęły czasy epoki romańskiej, lubującej się w zacisznych i nastrojowych fragmentach wnętrza, w gładkich murach, dających tyle powagi i nastroju modlitewnego. Na-



30. Kraków, katedra Władysława Hermana, przekrój przez transept, rekonstrukcja. Rys. A. Szysko-Bohusz.



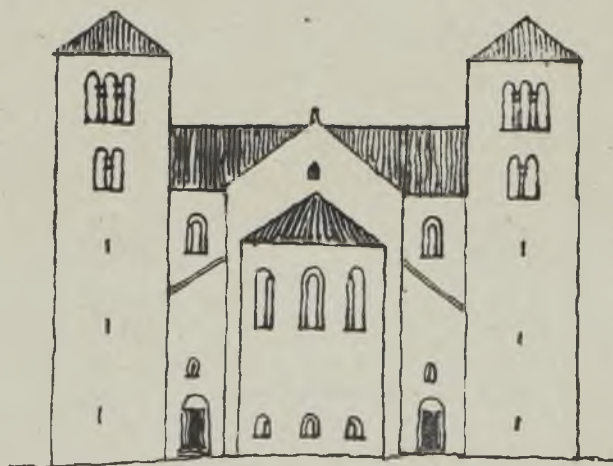
deszły czasy, gdy coraz bardziej zaczynały na umysły działać linie architektury wyzwolonej z ciężaru wątku budowlanego. Wielkie płaszczyzny okien zamkniętych fantastyczną i nie-



31. Kraków, katedra Władysława Hermana, przekrój podłużny, rekonstrukcja.

*Rys. A. Szyszko-Bohusz.*

materialną powierzchnią bogatych witrzów, wysmukłe filary i słupki rozgęzające się w skombinowaną sieć żeber sklepiennych, przepych otwierających się perspektyw, a na



32. Kraków, katedra Władysława Hermana, elewacja zachodnia, rekonstrukcja.

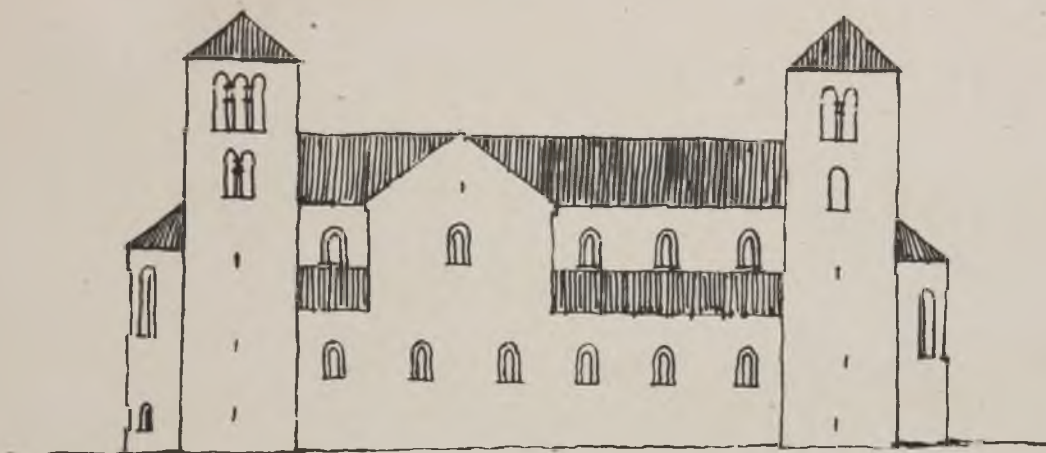
*Rys. A. Szyszko-Bohusz.*

zewnątrz strzelistość bryły, uzewnętrzniająca się bodaj w tak zdawałoby się drugorzędnej sprawie, jak profil dachów, dwa do trzech razy bardziej spadzistych niż romańskie, oto, co cieszyło oczy nowego pokolenia, decydującego o nowym wyglądzie katedry. Toteż, gdy rozpoczęto w r. 1320 budowę nowego prezbiterium na wschodniej połowie dawnej bazyliki romańskiej (fig. 36), nie należało się ludzić, że pozostawiony na razie w dawnym swym stanie transept i chór zachodni nie ocaleją; projekt budowy nowego prezbiterium napewno od początku przewidywał przebudowę konsekwentną całości, a więc i druga również, zachodnia połowa romańskiej katedry miała być przebudowaną w nowym, gotyckim stylu. Całej tej pracy przyświecał

jeden tylko cel architektoniczny: pozostawić środek kościoła gotyckiego tam, gdzie był środek kościoła romańskiego — może ze względu na usytuowany w tym miejscu grobowiec św. Stanisława — a więc wybudować transept gotycki tam, gdzie był transept romański,

resztę budowy ku wschodowi poświęcić na obszerne prezbiterium, ku zachodowi na krótsze znacznie nawy korpusu.

Zatrzymałem się na tej sprawie nieco dłużej, gdyż, jak to później zobaczymy, tego ro-



33. Kraków, katedra Władysława Hermana, elewacja południowa, rekonstrukcja.

*Rys. A. Szyszko-Bohusz.*

dzaju konwersja planu katedry, czyli zmiana jej orientacji, w innym wypadku, odnośnie do innego zabytku, wiązać się będzie w sposób niespodziewany z założeniem rzutu naszej gotyckiej katedry. Myślę tu o Wrocławiu.

Budowa prezbiterium gotyckiego ukończona została zapewne po 26 latach poświęceniem ołtarza głównego w r. 1346.

Niezawodnie przez te długie 26 lat odprawiano nabożeństwo w dawnym prezbiterium romańskim, które wraz z transeptem było całą jeszcze i nienaruszoną pozostałością katedry romańskiej. W rzucie takie kondominium przejściowe obu epok budownictwa przedstawia fig. 36. Ten okres przejściowy nie mógł być długi. Już w r. 1364 poświęcono nowy korpus gotycki, który stanął na miejscu romańskiego prezbiterium. Pozostały z tego ostatniego tylko krypta i dwie wieże frontowe (fig. 37).

Na fig. 36 widzimy schemat rzutu części prezbiterialnej gotyckiej, nowo wybudowanej. Schemat to uderzająco prosty w swych zarysach poziomych, prosty zwłaszcza gdy się uprzytomni, jaki wysiłek twórczy rozpełtał się w XIII już wieku przy rozwiązywaniu tej części rzutu katedr gotyckich. Kto pamięta te wyniosłe nawy prezbiterium, otoczone niskim obejściem ambitu, często z dwóch naw złożonego, otwierające się arkadami do wnętrza kaplic, wieńcem w półkole rozłożonych, ten wie, że największy wysiłek architekta szedł w kierunku stworzenia w tym zamknięciu prezbiterium (zarówno wewnątrz jak i na zewnątrz) jak największej ilości cieszących oko artysty i konstruktora pięknych motywów perspektywicznych. Ta symboliczna korona cierniowa dookoła głowy Chrystusa, uosobnieniem którego był rzut bazylikowej katedry gotyckiej z transeptem, to ideał kompozycji każdego architekta, miara jego zdolności, często najmańdrzejsza i najozdobniejsza, a pod względem konstrukcyjnym najśmielsza może część budowy kościoła. W naszej katedrze odpadają wszystkie te wysiłki fantazji architektonicznej. Prostokątne, długie, czteropolowe prezbiterium otacza z trzech stron niska nawa ambitu. Do niej przylegają dwie podłużne kaplice boczne, zamknięte od wschodu bokami



ośmioboku. Na osi podłużnej prezbiterium skromny mały budynek chóru mniejszego jest klamrą całego założenia, jakgdyby najozdobniejszą w szeregu licznych później dobudowanych kaplic gotyckich. Zapewne brak środków pieniężnych i miejsca nie pozwolił na naśladowanie bogatszych w rzucie założeń, jeśli już nie układu katedry w Pradze czeskiej, to bodaj w Gnieźnie. Ale mimo woli nasuwa się myśl, że nie tylko brak środków zawinił w tym wypadku. Rzut naszego prezbiterium jest tak przemyślany w szczegółach, że wydaje się ko-



34. Kraków, katedra Władysława Hermana, widok od strony zachodniej, rekonstrukcja.

*Rys. A. Szyszko-Bohusz.*

niecznością nie odpartą odszukać jego prototyp gdzieś poza Krakowem. I taki prototyp znaleziono we Wrocławiu (fig. 41). Ta metropolia Śląska pod wielu względami jest jakgdyby siostrą Krakowa. Podobnie jak Kraków pierwotny w rozwidleniach i moczarach Wisły, tak Wrocław piastowski rozłożył się na wyspach i wysepkach pomiędzy dwoma nurtami Odry. Podobnie jak w Krakowie w r. 1257, tak we Wrocławiu w r. 1242 wyrosło nowe miasto na prawie magdeburskim, obok pierwotnej osady i niezależnie od niej. I we Wrocławiu, podobnie jak w Krakowie, jądrem starego miasta słowiańskiego był zamek w swoim obrębie mieszczący katedrę. A i historia tej ostatniej i okresy przebudów i przeróbek prawie identycznie przebiegają w Krakowie i Wrocławiu.

Gdy mowa o starym Wrocławiu, mamy zawsze na myśli wyłącznie to symetrycznie rozplanowane piękne miasto średniowieczne na lewym brzegu Odry, które powstało za ks. Bolesława w r. 1242, z jego rynkiem, ratuszem i tylu średniowiecznymi kościołami.

Próżno jednak wśród nich szukać katedry. W obrębie fortyfikacji miasta zbudowanego na prawie niemieckim katedry nie było. Stała ona w środku dawnego piastowskiego Wrocławia, dziś już na przedmieściu nowego miasta. Tu, na wyspach i wysepkach otoczonych zewsząd wodą Odry, w miejscu obronnym, na straży przejść przez rzekę, skupiły się wszystkie kościoły romańskie Wrocławia. Na wyspie największej, pośrodku tej starej osady, stał gród książęcy, a na jego podgrodziu katedra, zwrócona swym wejściem głównym ku osadzie słowiańskiej, która rozbudowała się dalej ku wschodowi. Historia jej budowy nie jest skomplikowana. Zbudowana z drzewa w r. 1051 przez biskupa Hieronima, w sto lat później, w roku 1158, rozpoczęta na nowo w kamiennym wątku, zapewne z granitu polnego, byłaby rówieśnicą II katedry na Wawelu. Zasługa rozpoczęcia tej monumentalnej budowy przypada całkowicie biskupowi Walterowi (1149—69). Urodzony w diecezji leodyjskiej, wychowany w szkole Anzelma w Laon w północnej Francji, na ziemi naszej wraz ze swym bratem Aleksandrem, biskupem plockim (1129—56), rozwinął bogatą akcję budowlaną i kulturalną.

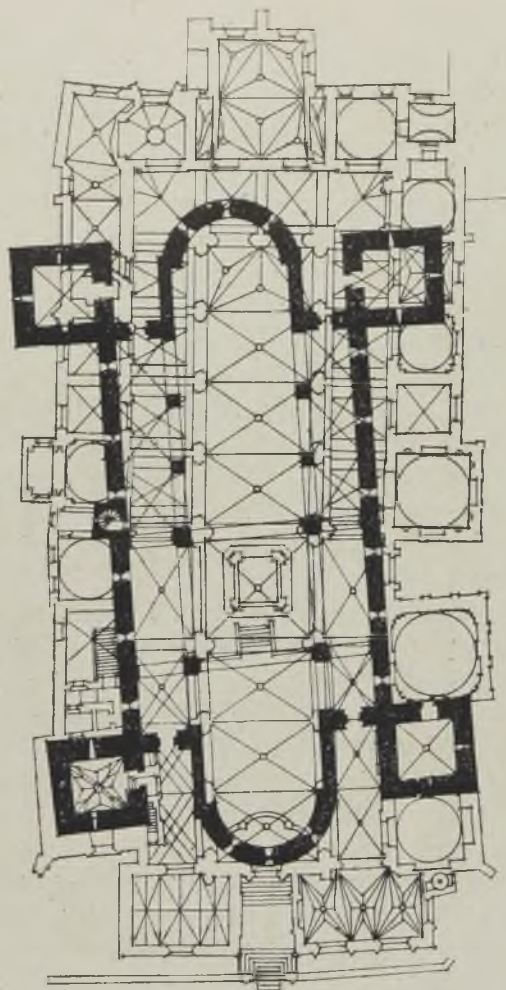
Z dziejów naszej II katedry na Wawelu wiemy, ile analogii, wpływów i wspólnych cech ma ona z architekturą flandryjską, a specjalnie z diecezją leodyjską. A więc i tutaj mamy znów analogię z historią krakowskiej katedry. Niestety, wobec niedostatecznych badań niemieckich historyków sztuki, nie możemy tych analogii przeprowadzić również w kierunku porównania rzutów obu katedr. A byłoby to nad wyraz ciekawym zadaniem. Dziś wiemy o niej tylko tyle, że musiała być budynkiem okazałym. Zachowały się z tej budowy szczątki dwóch portali romańskich o kolumnkach wspartych na lwach. Wiemy, że ta druga z kolei katedra wrocławska ukończona została dopiero w r. 1180 przez biskupa Żyrośława. Na tym wiadomości nasze się kończą, resztę wysnuć można by tylko ze zbadania podziemi i murów obecnej katedry, która niezawodnie, podobnie jak krakowska, stanęła na miejscu romańskiej. Ale do tego potrzebna tak drobiazgowo analiza, jaką przeprowadziliśmy w Krakowie, a na jaką nie stać było Niemców przy ostatniej restauracji katedry we Wrocławiu w latach 1875—8.

Uczeni niemieccy usiłują odtworzyć wygląd romańskiej katedry we Wrocławiu, stawiają szereg hipotez, które w świetle faktów zdaje się nie zdołają się ostać. Zdaniem historyków sztuki i architektów, jak Lutsch lub Burgemeister, pozostałością prezbiterium tej katedry jest obecne, przebudowane we wczesnogotyckim stylu prezbiterium katedry. Jest to wydłużony prostokąt, szerokości 8,90 m, długości 26,80 m, otoczony z trzech stron obejściem w kształcie naw bocznych. Na narożnikach tego obejścia stoją dwie wieże kwadratowe, przylegające narożnikiem do narożników prezbiterium. Sklepienia sześciopolewe, krzyżowe nakrywają nawę i prezbiterium, zwykle zaś krzyżowe nawy boczne, przy czym na każde pole sklepienne nawy głównej przypadają dwa pola bocznych naw. A więc system związany, zasada zupełnie romańska. Aczkolwiek sklepienia te oraz cała architektura służek sklepiennych, otworów okien itd. pochodzi z w. XIII, z czasów przebudowy prezbiterium przez biskupa Tomasza (1232—68), ukończonej w r. 1238, to jednak niezawodnie proporcje i układ murów prezbiterium sięgają znacznie wcześniejszych lat i nic nie stoi na przeszkodzie, by uważać je za resztę katedry romańskiej biskupa Waltera.

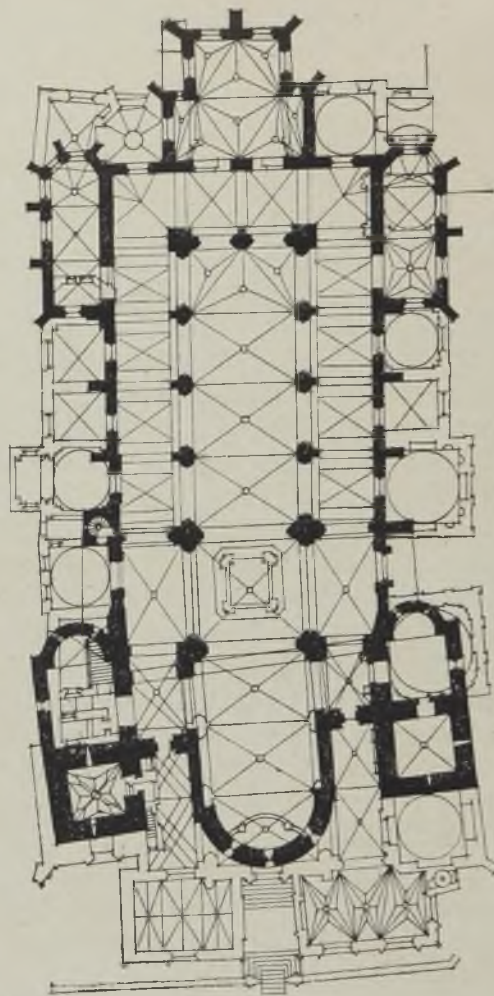
Tak, ale uczeni niemieccy, rekonstruując rzut katedry romańskiej, uważają granicę obecnego prezbiterium, po odrzuceniu wieńca kaplic gotyckich i barokowych, za zarys prezbiterium romańskiej katedry. To oczywiście jest wielkim nonsensem. Pomijając już to, że przy takiej długości prezbiterium, u nas w epoce romańskiej niesłychanie wielkiej, bo przekraczającej 20 m, cała katedra romańska powinna była mieć co najmniej ponad 50 m długości, na ileż trudności napotykało wytlumaczenie niezwyklego kształtu prezbiterium: prostokątne zakończenie o dwóch flankujących je wieżach kwadratowych a niskich dawało



pole do obszernych popisów erudycji książkowej, tej podstawy wiedzy niemieckiej. Wyciągnięto jakąś nieznanego pochodzenia wzmiankę kronikarską, według której biskup Walter



35. Kraków, katedra na Wawelu z zaznaczeniem murów katedry romańskiej Władysława Hermana.

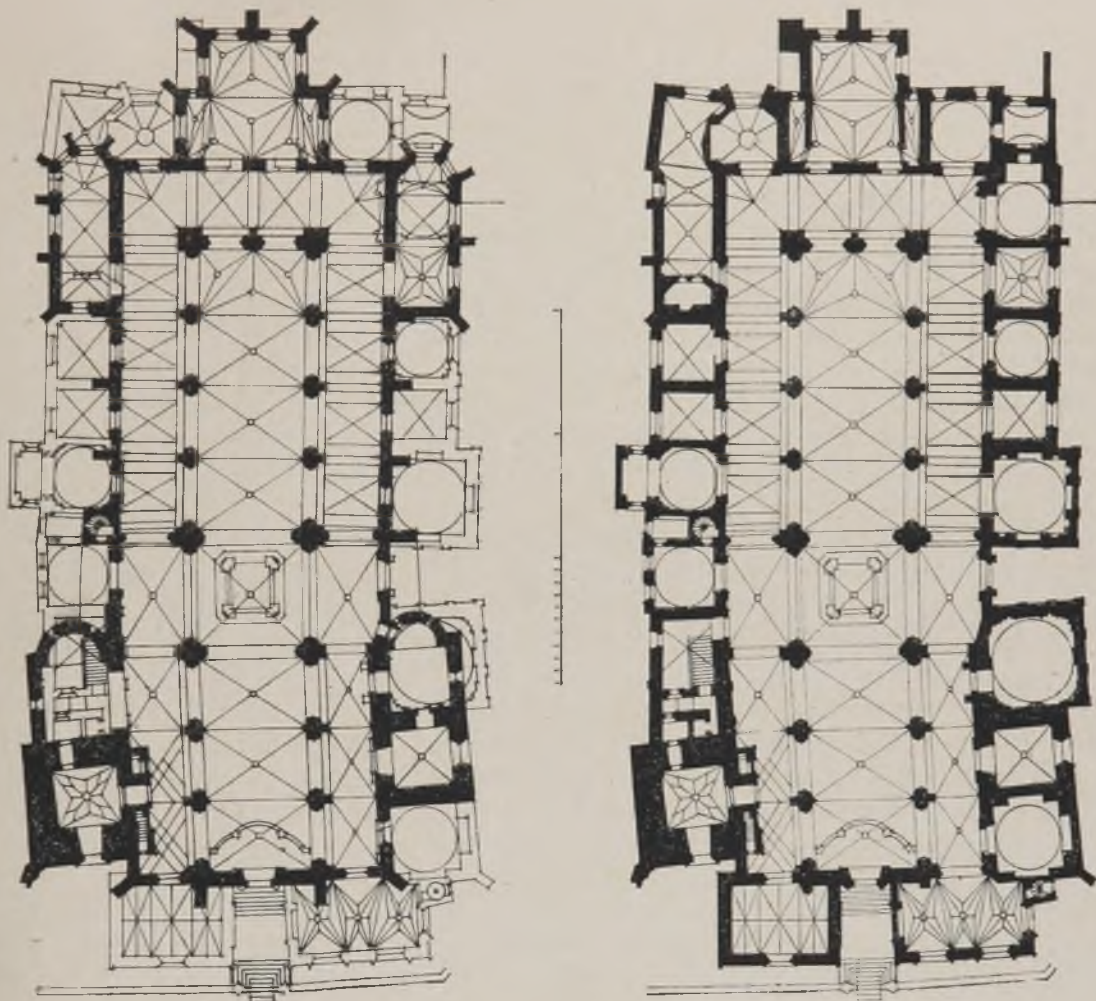


36. Kraków, katedra na Wawelu z zaznaczeniem murów według stanu z lat 1320—46, z nowym gotyckim prezbiterium.

*Rys. A Szyszko-Bohusz.*

zbudował katedrę w r. 1158, zakładając fundamenta budowy wzorowanej na kościele w Lyonie. Ponieważ katedra w Lyonie nie daje żadnych analogii z naszą katedrą i jest zresztą budową czysto gotycką, tłumaczono nam, że chodzi tu o kościół S. Martin d'Ainay w Lyonie. Niestety i w tym zabytku żadnych punktów stykowych z naszą katedrą nie znajdujemy. Wówczas wytłumaczono nam, że nie chodzi tu o Lyon, lecz o Laon, w którym biskup Walter się wychował. Katedra w Laon ma rzeczywiście prostokątnie zakończone prezbiterium, ma sklepienia sześciopolewe krzyżowe, ma romański układ naw, ma dwie wieże flankujące zakończenia krzyża rzutu katedry, ma bardzo długie prezbiterium, równające się co do długości

wymiarom korpusu katedry, lecz wszystko to dotyczy katedry w Laon wybudowanej w końcu w. XII i początku XIII. A więc jeśli można mówić o wzorowaniu się, to mielibyśmy tu do



37. Kraków, katedra na Wawelu z zaznaczeniem murów gotyckich według stanu około r. 1364.

38. Kraków, katedra na Wawelu w obecnym stanie.

Rys. A. Szyszko-Bohusz.

czynienia z faktem bardzo nieprawdopodobnym: architekt katedry w Laon wzorowałby się na układzie katedry wrocławskiej.

Dalsze rozumowania uczonych niemieckich, że wybujała długość prezbiterium katedry Waltera i prostokątne jego zakończenie tłumaczą się wpływami budownictwa klasztornego, warte jest tyleż, co domysły o rzekomych wpływach z Laon. Uczni niemieccy wskazują wyraźnie na wpływy architektury kościołów cysterskich, podając nawet źródło tych wpływów — klasztor w Pforte pod Naumburgiem nad Salą; filią tego cysterskiego klasztoru był śląski klasztor cystersów w Lubiążu, a skąd już tak blisko do Wrocławia. Ta koncepcja zawodzi jednak całkowicie. Nie znamy żadnego kościoła cysterskiego o dwóch wieżach, których architektura



cysterska unikała skrzyżnie. Nie znamy żadnego prezbiterium cysterskiego, otoczonego ambitem bez kaplic. Znamy co prawda taki sam ambit z kaplicami<sup>1</sup>, ale znacznie późniejszy. Więc i ten sposób wytłumaczenia dziwnego kształtu naszego prezbiterium zawodzi całkowicie.

Sprawa wyglądu katedry romańskiej biskupa Waltera rozwiązuje się zupełnie prosto i przekonywująco, gdy sięgniemy po analogie do Krakowa. Oczywiście nie chodzi w tym wypadku o analogię w kompozycji planu. Ten w Krakowie był zupełnie wyjątkowy i poza Tumem pod Łęczycą na naszej ziemi nie znajdzie chyba podobnego. Mówiąc o analogii miałem na myśli orientację kościoła. Katedra romańska na Wawelu, jako kościół zamkowy, zorientowana była na zachód. Jeśli spróbujemy spojrzeć na prezbiterium katedry obecnej we Wrocławiu pod tym samym kątem widzenia, spostrzeżemy łatwo, że obecne prezbiterium wrocławskie nie jest prezbiterium romańskiej katedry, lecz jej korpusem, korpusem kościoła bazylikowego o trzech nawach i o dwóch wieżach frontowych do dzisiaj zachowanych przy głównej fasadzie na wschód zwróconej. Brak dziś romańskich transeptu i prezbiterium, które zostały zburzone przy stawianiu obecnego korpusu gotyckiej katedry. Ale ślad transeptu pozostał w postaci większych arkad, wtłoczonych pomiędzy prezbiterium i korpus. Prezbiterium romańskie było kwadratowe z półkolistą konchą ołtarzową (fig. 39), podobnie jak w kościele w Trzebnicy.

Czy takie rozumowanie jest prawdopodobne? Kraków przykładem, że orientacja na zachód była możliwa, gdy tego wymagały okoliczności. We Wrocławiu katedra obsługiwała nietyle zamek, co całe osiedle przy zamku. Dopóki to osiedle przylegało do katedry od wschodu, wejście główne i główna fasada z wieżami musiały być ku wschodowi zwrócone; katedra swym prezbiterium zwrócona była ku zamkowi, a może nawet z nim w jakiś sposób w okolicy prezbiterium związana. Po zbudowaniu w połowie w. XIII nowego miasta nastąpić musiała konwersja planu frontem do miasta, zmiana orientacji na wschodnią. Przebudowa zainicjowana w r. 1244 miała zadanie bardzo głęboko sięgające. A więc: cały kościół romański Waltera przebudowano w nowym stylu gotyckim na prezbiterium nowej katedry. Nawy boczne poprzez przyziemia wież i kruchtę międzywieżową stworzyły ten rodzaj ambitu, który zdawał się nam tak niezrozumiały dla braku kaplic, przez ambit zwykle obsługiwanych (fig. 40). Skończono te przedwstępne prace w r. 1272. Transept i prezbiterium romańskie zostały do czasu nienaruszone (fig. 40). Druga faza budowlana rozpoczęta została przez biskupa Henryka z Wierzbna (1302—19) i zakończona przez biskupa Przeclawa z Pogorzeli (1347—76). Zadaniem tej drugiej fazy budowy było wybudowanie korpusu katedry z dwiema wieżami frontowymi i wejściem głównym skierowanym ku zachodowi — w stronę nowego miasta. Na ostatku zburzono transept i prezbiterium romańskiej katedry, łącząc obie części budowy w jedną całość. Jedynym śladem dawnego transeptu stały się te dwie szersze arkady, które tyłę dały do myślenia niemieckim badaczom (fig. 41).

Być może ostatnim śladem konwersji kościoła jest plan urbanistyczny najbliższego otoczenia kościoła. Każdego musi uderzyć fakt dziwny: gdy do głównego portalu obecnej katedry prowadzi wąska uliczka, to na tyłach jej otwiera się wielki plac katedralny, który raczej powinien by istnieć przed katedrą. Czy nie jest to poniekąd dowodem istnienia dawnego głównego wejścia od wschodu?

Przebudowane w r. 1272 prezbiterium wrocławskie istniało już w pełnej krasie, a budowa korpusu była już zapewne dość posunięta, gdy zadecydowano w Krakowie zamianę

<sup>1</sup> Riddagshausen, Osnabrück.

romańskiej katedry na bardziej nowoczesną, gotycką. Podobnie jak we Wrocławiu, zdecydowano i tutaj przeprowadzić konwersję. Zamiast korpusu romańskiej katedry miało stanąć nowe gotyckie prezbiterium, zamiast prezbiterium romańskiego nowy gotycki korpus. O to, jak daleko sięgać miał na zachód korpus nowej katedry, nie troszczono się na razie. Być może, zresztą, miejscowe warunki topograficzne nie pozwalały na jego rozbudowanie tak obszerne jak we Wrocławiu, w tym bowiem wypadku katedra gotycka miałaby długości nie około 50 m od szczytu zachodniego do szczytu wschodniego, lecz ponad 70 m, wchodząc tym samym na drogę wjazdową na zamek. W każdym jednak razie, wbrew mniemaniu T. Wojciechowskiego<sup>1</sup>, w projekcie od początku była przewidziana przebudowa dawnego romańskiego prezbiterium, czyli chóru zachodniego, na korpus gotyckiej katedry (fig. 37).

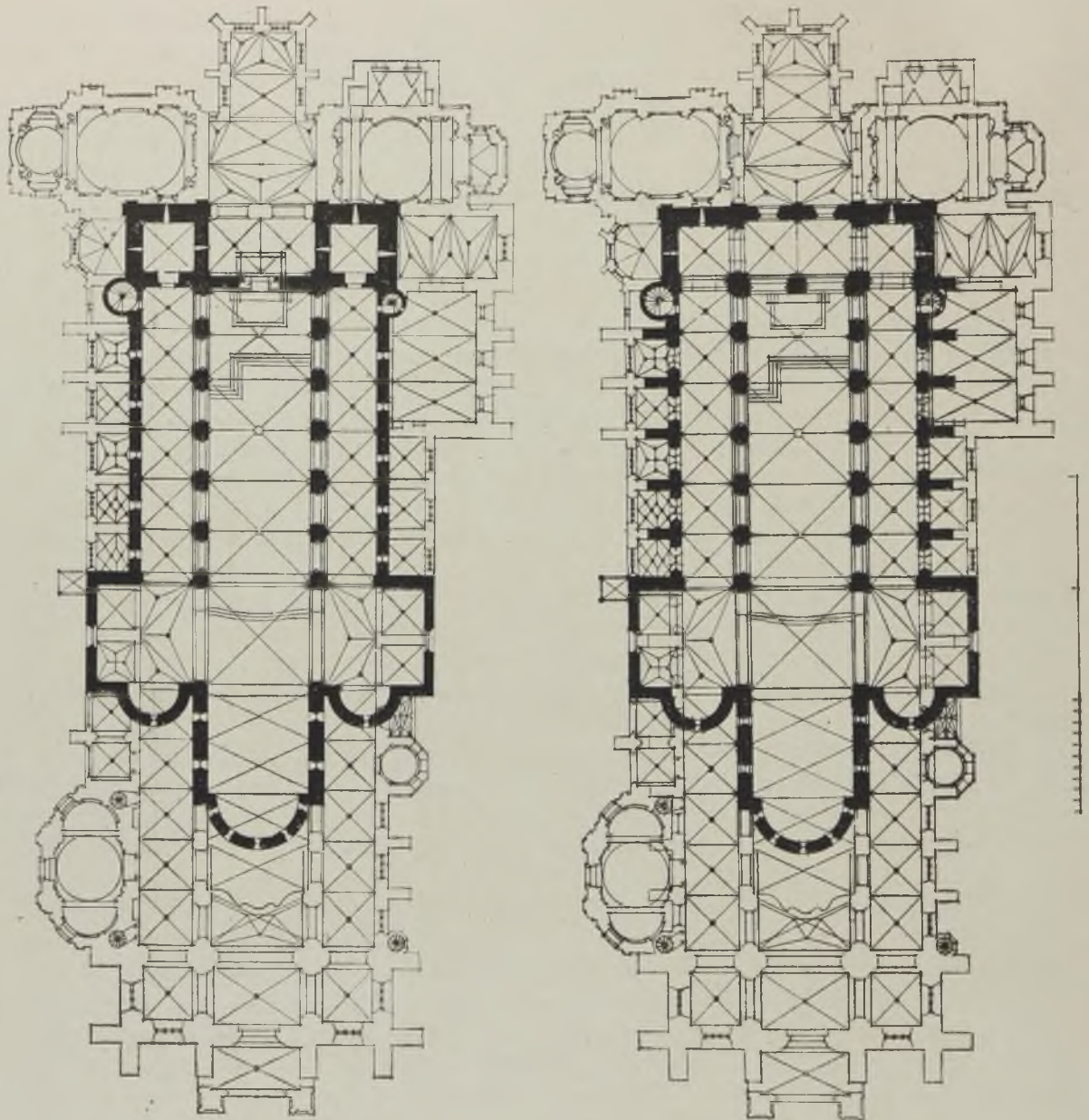
Inicjatorem i wykonawcą budowy nowego prezbiterium gotyckiego był biskup krakowski Nankier, Ślązak z urodzenia, ze starożytnego rodu Koldów herbu Oksza; niezawodnie nie zrywał on stosunków ze Śląskiem, skoro ze stolicy biskupiej krakowskiej przeniósł się w r. 1326 na wrocławską, którą zajmował do r. 1341, do samej swej śmierci. Nic też dziwnego, że historia i wszystkie perypetie przebudowy katedry wrocławskiej były mu znane, a dokonywane za jego życia, nasunąć mu musiały myśl zastosowania podobnego rozwiązania podobnej sytuacji w Krakowie.

Z góry zaznaczyć tu trzeba, że korpus krakowskiej katedry był w czasach romańskich inaczej ukształtowany, niż we Wrocławiu. Sama obecność wschodniej apsydy czy empory królewskiej nie pozwalała na zużycie romańskich murów lub nawet fundamentów do budowy gotyckiej. Toteż poczynając od romańskiego transeptu cała część wschodnia katedry została zburzona wraz z fundamentami i na oczyszczonym w ten sposób terenie założono nowe mury fundamentowe pod gotyckie prezbiterium, biorąc na wzór prezbiterium wrocławskie.

Naśladownictwo było jednak dość pobieżne i dotyczy tylko rzutu. Przede wszystkim różnica pół wieku zrobiła swoje. Gdy w prezbiterium wrocławskim panuje cały aparat form dekoracyjnych wczesnogotyckich, to na Wawelu wszystko wskazuje na gotyk rozwinięty. To samo obserwujemy w układzie naw: romańskie zestawienie dwóch pół sklepiennych kwadratowych w nawach bocznych na jedno kwadratowe w nawie głównej przemienia się na Wawelu na całkowicie gotycki odpowiednik jednego pola nawy bocznej na jedno pole nawy głównej. Brak kaplic przy ambicie we Wrocławiu przeobraził się w Krakowie na zupełnie logiczny, z góry uplanowany zespół trzech kaplic: Mariackiej, inaczej zwanej małym chórem, i dwóch bocznych, św. Małgorzaty i św. Jana Ewangelisty, połączonych ambitem. Dwudział w ścianie szczytowej prezbiterium, naruszony we Wrocławiu przez wprowadzenie jednego wielkiego okna nad głównym ołtarzem, w Krakowie logicznie rozwinięty, zachował dwa okna mniejsze. Analogie rzutowe można zresztą bardzo łatwo przeprowadzić dalej, np. w samej konstrukcji sklepieniowej. Dla zrównoważenia parcia sklepień w katedrze wrocławskiej użyto poza murami wież wschodnich dodatkowo jeszcze łuków odpornych, ponad dachami ambitu przenoszących parcie na przypory na murach zewnętrznych ambitu. W Krakowie zastosowano to samo. Łuki odporne istniały od początku, nie tylko w planie pierwotnym, lecz i w wykonaniu. Zachowały się do dzisiaj masywne przypory przy zewnętrznych murach ambitu, wzniesione wysoko ponad jego dachy. Dziś te przypory znikły w murach działowych kaplic. Jednakże fakt, że kapnik gzymsowy ambitu obiega również przypory, dowodzi, że należą one do pierwotnej budowy, nie zaś, jak sądzi mylnie Wojciechowski,

<sup>1</sup> Wojciechowski *o. c.* s. 210—11.





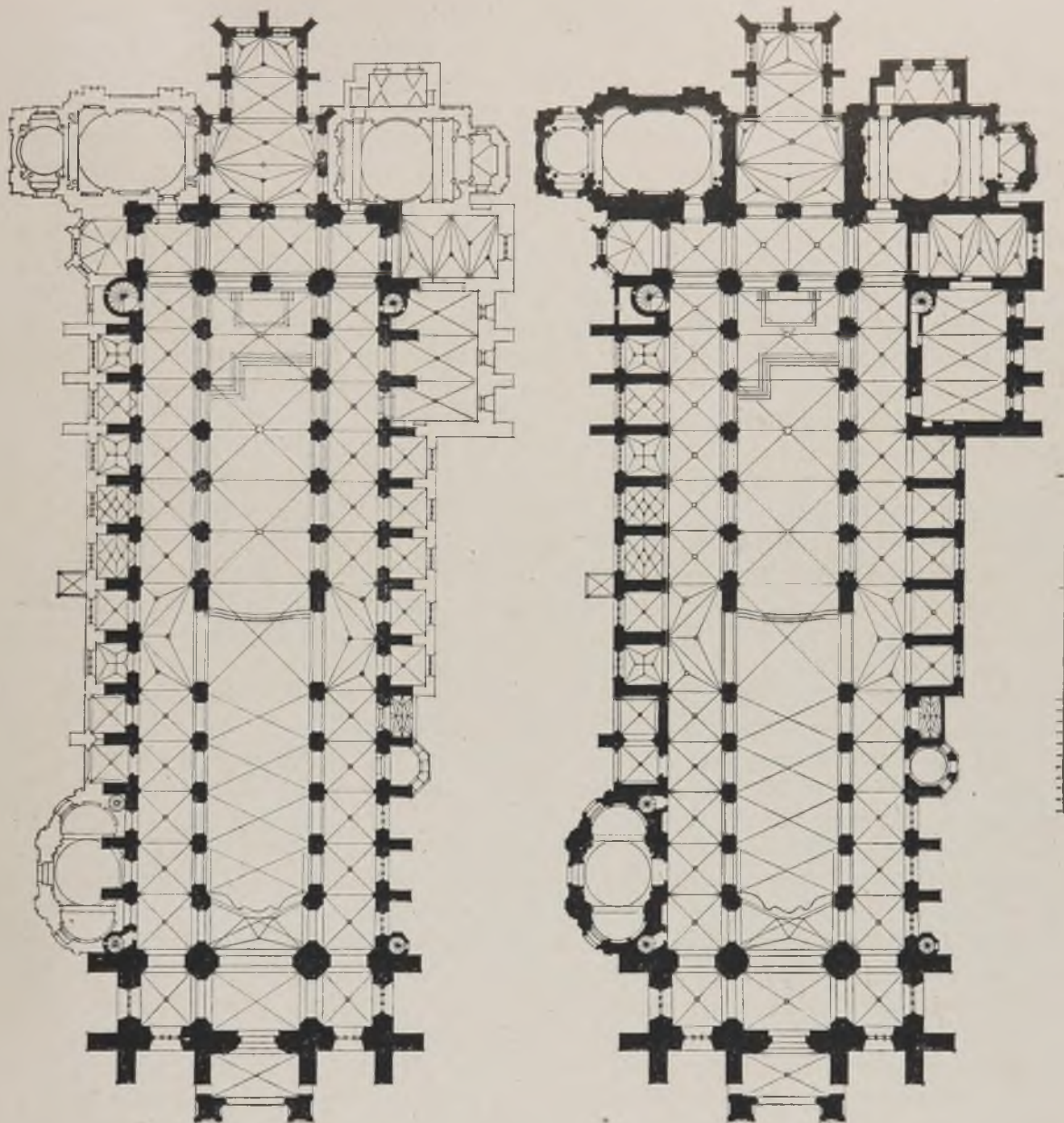
39. Wrocław, katedra z zaznaczeniem murów romańskiej katedry z w. XII.

40. Wrocław, katedra z zaznaczeniem murów romańskiej katedry po zasklepieniu naw w latach 1244—72.

*Rys. A Szyszko-Bohusz.*

zostały później, w w. XV, dodane<sup>1</sup>. W dwóch jednak miejscach tych przypór być nie mogło, mianowicie tam, gdzie do ambitu przylegają od północy kaplica św. Małgorzaty, od po-

<sup>1</sup> Wojciechowski *o. c.* s. 228



41 Wrocław, katedra z zaznaczeniem murów gotyckich według stanu około r. 1354.

42. Wrocław, katedra w stanie obecnym.

*Rys A. Szyszko-Bohusz.*

łudnia zaś kaplica św. Jana Ewangelisty. Obie te długie kaplice nie dopuszczały użycia tutaj przypór, które by zniekształciły te piękne, gotyckie wnętrza, a w następstwie tego uniemożliwiły użycie luków odpornych w narożach prezbiterium. Po przeróbkach w. XVIII trudno dziś osądzić, czy rolę równoważnika w stosunku do parcia sklepień w tym wypadku wykonywały analogiczne do wrocławskich dwie wieże narożne, zbudowane na narożnych



kwadratach ambitu. Gdyby tak było rzeczywiście, jakżeby się prosto tłumaczyła ta anomalia rzutu, tak bardzo uderzająca wszystkich opisujących ambit<sup>1</sup>: mianowicie masywne naroża prezbiterium od strony ambitu wywoływały przy zasklepieniu ambitu konieczność zastosowania szerokich gurtów pomiędzy narożnym polem sklepienia a obu sąsiednimi w ambicie, takie zaś szerokie gurty mogły mieć sens konstrukcyjny wyłącznie tylko w tym wypadku, jeśli miały dźwigać jakieś mury, np. w danym wypadku mury wież, stojących, wzorem katedry wrocławskiej, na narożach ambitu. Jak widać z powyższego, schemat prezbiterium wrocławskiego, przypadkowo narzucony przez wykorzystanie murów i fundamentów romańskich, wyzyskanych przy przebudowie w końcu w. XIII, z jakichś powodów okazał się tak odpowiedni w układzie katedry, że został prawie bez zmian przeniesiony do Krakowa, gdzie zresztą nic nie przemawiało, ani ze względów budowlanych, ani terenowych, za takim właśnie rozwiązaniem. Tylko tyle należy przy tym zauważyć, że schemat ten na Wawelu przetrwano i stworzono rzut i bryłę nie tylko bardziej jednolite, ale — co ważniejsze — logiczniejsze, mianowicie przez dołączenie do obwodu ambitu trzech tak swoistych kaplic. Zwłaszcza kaplica na osi prezbiterium zbudowana, tak zwany mały chór lub kaplica Mariacka, jest nowością, podnoszącą walory całego założenia prezbiterium. Umieszczona na osi kościoła, przedłużała ona znakomicie perspektywę wnętrza. Dziś, gdy tabernakulum ołtarza św. Stanisława przerywa tę perspektywę tuż po wkroczeniu do katedry przez wejście zachodnie, trudno sobie wyobrazić, jak bardzo uroczyste i wzniosłe wrażenie sprawiała ta perspektywa nawy głównej, prezbiterium i kaplicy Mariackiej nie przzerwana ani wielkim obecnym ołtarzem głównym, ani epitafiami Sobieskich i Wiśniowieckich, zamykającymi dziś obie arkady za ołtarzem. Toteż motyw tej kaplicy, jakgdyby centralnego ogniwa na długim łańcuchu naw bocznych ambitu i przylegających do niego kaplic, musiał uderzać każdego i w rezultacie znalazł z kolei zastosowanie w katedrze wrocławskiej.

Trzeba bowiem uprzytomnić sobie, że budowa nowego gotyckiego prezbiterium na Wawelu wraz z kaplicą Mariacką, zaczęta za biskupa Nankiera w r. 1320, ukończona została za biskupa Bodzanty w r. 1346. Biskup Nankier, inicjator tej przebudowy, doprowadził ją zapewne do wzniesienia murów pod sklepienia, gdy w roku 1326 przeszedł do Wrocławia. Niezawodnie jednak dalsze losy budowy krakowskiej interesowały go nadal. Być też może, że jeśli nie on z kolei był inicjatorem wybudowania we Wrocławiu podobnej do krakowskiej kaplicy Mariackiej, to ktoś z jego otoczenia. O ile jednak nasza skromna kaplica stanowi organicznie związaną z resztą część prezbiterium, o tyle nieco bogatsza i większa kaplica wrocławska dobudowana została do prezbiterium o cały wiek wcześniej wzniesionego. Nauka niemiecka w całym tym splocie losów budowlanych obu polskich katedr widzi uproszczony obraz, dogadzający miłości własnej Niemców: oto po prostu my Polacy, budując katedrę gotycką na Wawelu, naśladowaliśmy układ katedry wrocławskiej, a więc nasza katedra na Wawelu jest tylko dowodem dalekiego zasięgu kolonizacji niemieckiej na wschodnich terenach.

Ogłoszony w r. 1943 we Wrocławiu ku czci osławionego profesora Uniwersytetu Wrocławskiego Dagoberta Freya zbiór prac jego kolegów, współpracowników i uczniów przynosi między innymi rozprawami z zakresu historii sztuki i kultury rozprawę Hansa Tintelnota, dającą syntezę wszystkich wyników dotychczasowych badań niemieckich uczonych na temat rzutu katedry wrocławskiej. Streszczamy z niej najciekawsze wyjątki<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> Wojciechowski o. c. s. 225.      <sup>2</sup> Tintelnot H., *Die mittelalterliche Baugeschichte des Breslauer Domes und die Wirkung der Zisterzienser in Schlesien* (Kunstgeschichtliche Studien herausgegeben von Hans Tintelnot, Breslau 1943, s. 251—2).

Najważniejszą bezpośrednio po najściu mongolskim na Śląsk wzniesioną budowlą było prezbiterium katedry wrocławskiej. Nie wiadomo, jaki był powód wykonania tej budowy — może zniszczenie katedry przez Mongołów, chociaż żadne ślady tego w kronikach ówczesnych się nie zachowały. Było zupełnie zrozumiałe, że do tak ważnej budowy ściągnięto zapewne pierwszorzędnych architektów. Czy i co z dawnej romańskiej katedry pozostało, nie wiemy; faktem natomiast jest, że nowy budynek otrzymał rzut oryginalnie pomyślany. Budowę rozpoczęto od chóru. Rzut tego chóru skomponowano w sposób nie spotykany nigdzie dotychczas: trzy nawy, pozbawione poprzedzającego je transeptu, mają założenie bazylikowe. Nawy boczne otaczają prostokątnie zakończone prezbiterium z trzech stron rodzajem obejścia bez kaplic bocznych; dwie wieże kwadratowe nad narożnikami obejścia, zbudowane chyba dla zaznaczenia hierarchii katedry. Chór w ten sposób skomponowany jest jakby odlany z jednej formy, jednolita jest jego koncepcja. Ukończono go w r. 1272. Praca ta, wykonana w krótkim czasie, wymagała wielkiego wysiłku.

Rozumowanie Tintelnota jest mylne całkowicie. Budowa nie była nową z gruntu, gdyż obecne prezbiterium wrocławskiej katedry jest przebudową murów romańskiej katedry. Nie jest ta budowla nową koncepcją nie spotykaną, ani nie jest jednolitą budową. Jest ona po prostu przebudową romańskiej katedry, mianowicie jej korpusu, na nowy korpus wczesnogotycki, z zachowaniem całego jego układu, a nawet obu jej wież frontowych. Korpus ten, w nowym duchu wczesnogotyckim przebudowany, zachował jeszcze czas jakiś swe romańskie prezbiterium. Dopiero w kilkadziesiąt lat później, po wybudowaniu na gruzach tego prezbiterium nowych naw gotyckich, stał się on prezbiterialną częścią nowego założenia.

Dalszy tok myśli Tintelnota jest następujący: Obecność pary większych arkad w tym miejscu, gdzie mógł być normalnie transept, tłumaczyć można dwojako: albo tym, że budowany od zachodu na wschód nowy korpus gotyckiej katedry spotkał się tu z wybudowanym już wcześniej prezbiterium, a stąd powstały większe arkady na miejscu spotkania się obu części, albo też tym, że w czasie budowy wczesnogotyckiego prezbiterium stały jeszcze korpus i transept dawnej romańskiej katedry, po zburzeniu zaś ich użyto ich romańskich fundamentów do nowego gotyckiego korpusu. Większe arkady są więc śladem dawnego transeptu. Potwierdza to wzmianka kronikarza z r. 1316 o pewnej uroczystości kościelnej w katedrze, w której przebiegu odróżnia się dwa etapy: *in ecclesia* oraz *in choro*. Ponieważ wówczas małego chóru jeszcze nie było, mowa więc chyba o istniejącym jeszcze wówczas romańskim korpusie na zachód od obecnego prezbiterium<sup>1</sup>.

Oczywiście jest to rozumowanie fałszywe. We wspomnianej wzmiance z *Codex diplomaticus Silesiae* (V, s. 74) rozumie się pod *chorus* dawny romański chór, pod *ecclesia* — odbudowany we wczesnogotyckim stylu dawny romański korpus (obecne prezbiterium); obecnego gotyckiego korpusu wówczas jeszcze nie było, był on dopiero w trakcie budowy.

Wyniki naszych badań można streścić w następujących kilku тезach:

1. Lata 1158—80. Budowa na miejscu pierwszej katedry (może drewnianej) nowej romańskiej II katedry biskupa Waltera. Miejscowe warunki spowodowały zbudowanie jej z orientacją na zachód. Była to bazylika trzynawowa, o dwu wieżach frontowych od wschodu, z transeptem, kwadratowym prezbiterium, apsydą główną i dwiema apsydami bocznymi. Pokrycie naw i transeptu pułapowe.
2. Lata 1244—72. Zmodernizowanie poprzedniej katedry, może wskutek spalenia stropów drewnianych. Nadbudowanie murów nawy gotyckiej, zasklepienie nawy głównej skle-

<sup>1</sup> Tintelnot *o. c.* s. 264.



pieniami wczesnogotyckimi, sześciopoolowymi. Prezbiterium i transept pozostały bez zmian.

3. Lata 1300—50. Budowa nowego gotyckiego korpusu na miejscu romańskiego prezbiterium. Przerobienie dawnego korpusu na prezbiterium.
4. Lata 1320—46. Budowa gotyckiego prezbiterium na Wawelu na wzór wrocławskiego z dodaniem kaplicy Mariackiej.
5. Lata 1350—54. Dobudowanie we Wrocławiu kaplicy Mariackiej na wzór wybudowanej w r. 1346 podobnej kaplicy na Wawelu, jako zwieńczenia prezbiterium, na miejscu dawnego wejścia do katedry romańskiej i wczesnogotyckiej.

Tak więc budowa katedry wrocławskiej ściśle wiązała się z budową siostrzycy jej, katedry na Wawelu, w okresie wczesnego i dojrzałego średniowiecza. Ale i dalsze ich losy, mimo odpadnięcia Śląska od państwa polskiego, były również uderzająco analogiczne. Wieki XV, XVI i XVII przyniosły i tu i tam nowe dobudowy. Pojawia się wieniec kaplic gotyckich, renesansowych i barokowych (fig. 38, 42), tworzących w obu katedrach ten specyficznie polski zlepek różnych nawarstwień stylowych, który nadaje katedrze wrocławskiej, mimo obcego pokostu, mimo nieumiejętnej restauracji i konserwacji, ten tak wybitny charakter polskości. Przy tym porównaniu losów naszych dwóch katedr zauważyć trzeba wreszcie, że na losach katedry na Wawelu czarną plamą legła nadbudowa ambitu przez biskupa Łubieńskiego w r. 1709, która zniekształciła gotyckie jej prezbiterium. Na losach zaś wrocławskiej brak zupełny badań w terenie i samym budynku przy sposobności jego restaurowania. Miejmy nadzieję, że oba te braki powetujemy po szczęśliwym zakończeniu toczącej się obecnie wojny. Danym nam będzie te luki zappełnić całkowicie: na Wawelu przez zburzenie nadbudowy ambitu, we Wrocławiu przez dokładne zbadanie i opracowanie monografii tamtejszej katedry.

*Kraków, 1943.*

# ÉTUDES SUR LA CATHÉDRALE DE WAWEL A CRACOVIE

(Résumé)

## I. La seconde cathédrale romane.

1) La première cathédrale de Cracovie, fondée par Boleslas le Brave et bâtie dans les premières années du XI<sup>e</sup> s., était consacrée, à n'en pas douter, à Saint-Sauveur et aux Apôtres Saint-Pierre et Saint-Paul. Elle s'élevait à l'Est de la cathédrale actuelle, et son choeur avec le transept s'étendait jusque sous l'aile occidentale du château, tandis que son corps occupait les deux tiers du trésor actuel de la cathédrale. C'était une basilique à trois nefs avec transept, choeur, trois absides, une crypte et probablement deux tours, orientée vers l'Est et marquée par des traits fortement prononcés de l'architecture saxonne.

2) Cette cathédrale, partiellement détruite (peut-être par l'incendie de 1039), fut réduite à sa partie orientale par suite du retranchement des nefs. Ainsi réduite, elle servait jusqu'à 1142, et notamment jusqu'au moment où la nouvelle cathédrale, la seconde, fut achevée et consacrée, comme l'endroit d'enterrement des évêques de Cracovie. Ici, dans la crypte, fut peut-être aussi déposé le corps de Saint-Stanislas en 1089.

3) La seconde cathédrale fut bâtie au même endroit où s'élève la cathédrale actuelle, comme basilique à trois nefs, deux choeurs, quatre tours, une crypte et quatre entrées situées entre les choeurs et les tours. La partie principale, c.-à-d. le choeur occidental avec la crypte et deux tours, contenant l'autel très probablement des Apôtres Saint-Pierre et Saint-Paul, fut construite entre 1090 et 1115, tandis que la partie orientale avec une abside du choeur oriental, l'autel de Saint-Sauveur et les deux autres tours fut élevée entre 1115 et 1140. Le total fut consacré en 1142.

4) La seconde cathédrale se présente comme une combinaison de deux églises: de la cathédrale, orientée vers l'Est, et de l'église de la cour, orientée vers l'Ouest. L'une était accessible de l'Ouest, du côté de l'approche de la ville au château pour les piétons et les voitures, l'autre de l'Est, du côté du château. Dans la partie principale, près de l'autel de Saint-Pierre et Saint-Paul, se trouvaient les tombeaux des évêques, dont un, celui de l'évêque Maurus de 1118, s'est conservé intact dans la crypte jusqu'à nos jours. Le plan général est par excellence celui des constructions fortifiées et l'on en trouve des analogies à Tum près de Łęczyca et dans les cathédrales hongroises, aujourd'hui inexistantes, de Nagyvarad et de Szekesfehervar.

5) Vers le milieu du XIII<sup>e</sup> s., l'église subit les premiers remaniements, qui en changèrent l'aspect primitif. On construisit les deux chapelles à côté des tours occidentales (Saint-Pierre et Saint-Nicolas), largement ouvertes vers les nefs latérales et formant en quelque sorte un second transept à deux absides tournées vers l'Est. On supprima les deux entrées occidentales de la cathédrale et l'on en enfonça deux neuves aux extrémités du transept. Le pavement fut élevé à un autre niveau uniforme et l'on dressa, au centre de la cathédrale, l'autel de Saint-Stanislas, où son corps fut déposé, et peut-être on créa en même temps, dans l'ancien choeur occidental, une tribune pour le souverain et sa cour, d'où vient la tradition de couronner le souverain devant le tombeau de Saint-Stanislas.



6) Au XIV<sup>e</sup> s., la seconde église fut remplacée par une nouvelle cathédrale, la troisième, gothique, dans la construction de laquelle on mit à profit quelques fragments de l'ancien édifice, et notamment on éleva, entre 1320 et 1330, la partie presbytérale à l'Est du tombeau de Saint-Stanislas comme un long choeur avec déambulatoire, la chapelle Sainte-Vierge et une série de chapelles latérales. Entre 1330 et 1364, on éleva la partie occidentale, le transept au-dessus du tombeau de Saint-Stanislas, et le corps restreint à trois nefs, en mettant à profit la crypte et les tours occidentales, de même que les murailles des chapelles à leurs côtés.

## II. La genèse du plan de la cathédrale gothique.

Le tracé de la partie orientale de la cathédrale de Wawel (le choeur, le déambulatoire et la chapelle Sainte-Vierge) avait longtemps préoccupé les historiens de l'art, mais, sauf la constatation de son affinité avec le tracé de la même partie de la cathédrale de Wrocław (Breslau), les résultats des recherches n'avaient pas avancé le problème d'un seul pas. De même les recherches des historiens de l'art allemands n'avaient pas donné, elles non plus, de résultats satisfaisants. En effet, l'opinion des savants ayant examiné la cathédrale de Wrocław, que le choeur de celle-ci serait le choeur roman de la cathédrale de l'évêque Walter, modernisé à l'époque de l'art gothique primitif, ne supporte pas la critique. Or, l'auteur constate que le choeur actuel de Wrocław est plutôt le corps de la cathédrale romane de Walter, modernisé vers la fin du XIII<sup>e</sup> s. Les relations réciproques des tracés de la cathédrale de Wrocław et de celle de Wawel peuvent être ramenées au schème suivant:

1) La cathédrale romane de Walter à Wrocław, 1158—80, une basilique à trois nefs et à deux tours sur le devant, a un transept, un court choeur et trois absides tournées vers l'Ouest.

2) Cette cathédrale fut, dans sa partie frontale tournée vers l'Est, modernisée dans le style gothique primitif entre 1244 et 1272, sans que son tracé eût subi de modifications, tandis que le choeur, tourné vers l'Ouest, ne subit aucun changement pour le moment.

3) Entre 1300 et 1350, le choeur roman démoli fut remplacé par une nouvelle partie antérieure comme basilique à deux tours, dont la largeur fut adaptée à celle de la partie antérieure datant des années 1244—72.

4) De cette façon le corps datant des années 1244—72 devint le choeur du nouveau tracé.

5) Après 1320, ce choeur fut copié dans la construction du nouveau choeur gothique de la cathédrale de Wawel, et le tracé de celui-ci fut enrichi par l'addition de la chapelle Sainte-Vierge vers 1346.

6) En 1354, on ajouta à la cathédrale de Wrocław la chapelle Sainte-Vierge, modelée sur celle de Cracovie.

TADEUSZ MAŃKOWSKI

## PRACE SCHLÜTERA W WILANOWIE

Historia sztuki określiła dostatecznie i oświeciła indywidualność i dzieła Andrzeja Schlütera, o ile to dotyczy jego twórczości artystycznej po r. 1694. W tym czasie czołowy mistrz północnego baroku opuszcza Polskę i wstępuje w służbę elektora brandenburskiego Fryderyka III, późniejszego Fryderyka I jako króla pruskiego, by poprzez tryumfy zbierane w wyniku bogatej twórczości w Berlinie — jak pomnik Wielkiego Elektora, budowę zamku królewskiego i dekorację jego wnętrz, pomniki króla Fryderyka I, landgrafa heskiego i inne — załamać się w końcu na nieszczęśliwej budowie wieży menniczej, zwałonej w r. 1706<sup>1</sup>. Usunięty od prac dla dworu pruskiego, rzeźbiarz opuszcza rodzinę i Berlin, by szukać nowego życia w Petersburgu czasów Piotra Wielkiego, gdzie po roku pobytu w r. 1714 kończy życie.

Działalność zamieszkałego od dzieciństwa w Gdańsku Schlütera przed r. 1694 to jak dotąd karta zapisana niewiele głoskami. Dzięki ogłoszonym w r. 1910 przez Ignacego Tadeusza Baranowskiego rachunkom budowy pałacu Krasieńskich w Warszawie<sup>2</sup> wiedzieliśmy dotąd tylko o autorstwie Schlütera rzeźb tympanonu w szczycie pałacu tego od strony placu Krasieńskich oraz nieistniejącego dziś herbu, wykonanych w latach 1689—94. Powtarzano nadto domysły o twórczości Schlütera w służbie króla Jana III, jednak bez wskazania na konkretne dzieła, które można byłoby przypisać Schlüterowi. Przeważało zdanie, oparte na notatce Marpergera<sup>3</sup>, że twórczość Schlütera w Polsce zaznaczyła się przede wszystkim w architekturze. Szukano jego planów i jego myśli architektonicznej zarówno w pałacu Krasieńskich jak i w pałacu wilanowskim, gdyż według notatki Marpergera z r. 1711 miał Schlüter „*unterschiedliche Palatia sowohl in, als ausserhalb Warschau angegeben und ausgeführt*”.

W ramach lat 1689—94, w których działalność Schlütera w Warszawie stwierdzają rachunki budowy pałacu Krasieńskich, poszukiwania jego dzieł architektonicznych na terenie Polski jak dotąd zawiodły. W swej pracy o Wilanowie<sup>4</sup> Juliusz Starzyński zwrócił uwagę, że na lata pobytu Schlütera w Warszawie przypada czas nadbudowy drugiego piętra nad środkowym korpusem pałacu wilanowskiego oraz przekształcenie górnych pięter nad jego wieżami narożnymi. Sądził też Starzyński, że w tych częściach pałacu można by poszukiwać ewentualnych prac Schlütera w Wilanowie, przede wszystkim dekoracyjno-rzeźbiar-

---

<sup>1</sup> Gurlitt C., *Andreas Schlüter*, Berlin 1891, s. 189.    <sup>2</sup> Baranowski I. T., *Inwentarze pałacu Krasieńskich później Rzeczypospolitej* (Collectanea Biblioteki Ordynacji Krasieńskich, Warszawa 1910).    <sup>3</sup> Marperger P. J., *Historie und Leben der berühmtesten Europäischen Baumeister*, Hamburg 1711, s. 513.    <sup>4</sup> Starzyński J., *Wilanów, dzieje budowy pałacu za Jana III*, Warszawa 1933, s. 53.





1. Wilanów, „aniołowie Famy reprezentujący” nad drzwiami wejściowymi do pałacu.

Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.

skich. I nie mylił się — a tylko może brak danych w ogłoszonej przez niego korespondencji architekta pałacu wilanowskiego, Augustyna Locci, z królem Janem III wstrzymał Starzyńskiego od dalszych w tym kierunku badań.

Jeżeli je podejmuję, to skłania mię do tego przede wszystkim odnalezienie w innej jeszcze poza Wilanowem siedzibie Jana III autentycznych, archiwalnie stwierdzonych dzieł Schlütera — w Żółkwi. Są to pomniki grobowe Jakuba Sobieskiego, ojca króla, i Stanisława Daniłowicza, królewskiego wuja, w farze żółkiewskiej. Porównawcza analiza tych dzieł dłuta Schlütera<sup>1</sup> z dziełami rzeźby zachowanymi w Wilanowie z jednej strony, z drugiej strony porównanie ich z obrazem twórczości tego plastyka na terenie niemieckim w bogato ilustrowanych wydawnictwach Benkarda<sup>2</sup> Boeck<sup>3</sup> i Ladendorfa<sup>4</sup>, jakie się pojawiły w ostatnich czasach, daje nam możliwość sięgnięcia dalej, niż szły dotychczasowe badania. Wreszcie wniknięcie w nikłe choćby wzmianki zawarte w korespondencji Locciego z królem, w nawiązaniu do dzieł plastyki znajdujących się w Wilanowie, może pozwoli nam na dojście do ściślejszych

<sup>1</sup> Mańkowski T., *Nieznane rzeźby Andrzeja Schlütera* (Dawna Sztuka II, 2, Lwów 1939).

<sup>2</sup> Benkard E., *Andreas Schlüter*, Frankfurt a. M. 1925,

<sup>3</sup> Boeck W., *Studien über Schlüter als*

*Bildhauer* (Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen 54, Berlin 1933).

<sup>4</sup> Ladendorf H., *Andreas*

*Schlüter*, Berlin 1937.



2. Wilanów, grupa puttów z tarczą herbową na fasadzie pałacu.

*Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.*

rezultatów w tym interesującym problemie, jakim jest twórczość artystyczna Schlütera w służbie Jana III Sobieskiego.

Z góry zaznaczyć musimy, że Schlüter w tej roli przedstawia się nam raczej jako plastyk, a nie jako architekt. Plastyka zdaje się leżeć więcej w jego uzdolnieniu i w niej też przejawiała się raczej jego twórczość w czasach pobytu w Polsce. Chronologicznie musimy ją cofnąć znacznie wstecz poza r. 1689, od którego datuje się pierwsza wzmianka o Schlüterze w rachunkach budowy pałacu Krasieńskich<sup>1</sup>. Rzecz zdaje się przedstawiać w ten sposób, iż już z końcem r. 1681 był Schlüter zatrudniony przy dekoracji pałacu w Wilanowie, od r. 1689 wykonywał rzeźby tympanonu pałacu Krasieńskich, zaś od r. 1692 pomniki rodziny Sobieskich dla Żółkwi, nie przestając w tym czasie pracować także i dla dekoracji Wilanowa. Stwierdzamy przy tym, że przez cały okres pobytu Schlütera w Polsce, przez lat około 12, może z pewnymi przerwami, był on zatrudniony w służbie królewskiej, a praca nad rzeźbami wykonanymi dla Jana Dobrogosta Krasieńskiego stanowi tylko epizod w jego działalności artystycznej.

Zachodzi przy tym pytanie, jakie drogi zaprowadziły Schlütera w służbę króla Jana III.

<sup>1</sup> Baranowski *o. c. s.* 66.



Z Gdańska, skąd Schlüter był rodem, przybywały do Wilanowa około r. 1681 posągi odlane w ołowiu w ludwisarni Richtera, przeznaczone do ustawienia w ogrodzie wilanowskim. Mowa o nich w korespondencji króla z Loccim z lat 1681—2. Była to naprzód cała seria posągów, o których Locci wspomina jako o „tańcownicach”<sup>1</sup>; po nich przybyła w r. 1681 z Gdańska tej samej co poprzednie wielkości ołowiana Diana, „dość dobrej proporcji ..., ubrana po kolana, z łukiem w ręku, charta na smyczy trzymająca, Luna crescente na głowie ornata”, która jednak Locciemu niezbyt przypadła do gustu. Sądził bowiem, że „nie zda mi się być tej perfekcji jako insze, nogi trochę przymiąższe i twarz ... bynajmniej nie jest wdzięczna solum aliorum iudicio”.

W lipcu r. 1682 znów były spodziewane jakieś rzeźby z Gdańska od Richtera<sup>2</sup>, o których nie wiemy bliżej, co miały przedstawiać. Prawdopodobnie do całej serii rzeźb przeznaczonych do ogrodu, odlanych w ołowiu, jako odporniejszym na wpływy atmosferyczne od kamienia, odnosi się notatka własnoręczna króla, zamieszczona na liście Locciego z 1 września 1681, wymieniająca: „Hercules — gladiatores — Flora — saltatores — Apollo — Satyr — Venus — Dianna — Fortuna — Mercurius”. Były to po części kopie słynnych rzeźb antycznych — „najpierwsze statuy w świecie”, których wykonania modeli i odlewów w Gdańsku doglądał z ramienia króla znany nam skądinąd ks. Bartłomiej Wąsowski, jak o tym świadczy wzmianka Locciego w liście z 22 sierpnia 1681<sup>3</sup>.

Zaden z ołowianych posągów dekoracyjnych w ogrodzie pałacowym nie zachował się, a według wzmianki Niemcewicza<sup>4</sup> niektóre z nich wywożono z Wilanowa jeszcze z końcem w. XVIII. Co się z nimi stało, nie wiadomo.

Wykonywanie ich w Gdańsku w ludwisarni Richtera, fakt przybycia Schlütera do Wilanowa z Gdańska w toku dostaw stamtąd ołowianych figur, a nadto fakt, że zajęty w Wilanowie Schlüter posługiwał się tam analogiczną techniką jak w wykonywaniu modeli do odlania w metalu, tj. nie rzeźbą w kamieniu, lecz w technice narzutowej lub stiukatorskiej<sup>5</sup> — wszystko to nasuwać musi myśl, czy Schlüter przed powołaniem go w służbę Jana III w jesieni 1681 nie był zajęty w ludwisarni Richtera i nie pracował przy modelowaniu figur przeznaczonych do odlania w ołowiu dla dekoracji ogrodu wilanowskiego. W sprawdzeniu go z Gdańska do Wilanowa mógł pośredniczyć o. Wąsowski, wysłany przez króla w sprawach artystycznych do Gdańska.

Rola o. Wąsowskiego<sup>6</sup> w mecenacie artystycznym Jana III zasługuje na szczególną uwagę. W r. 1686 był on postawiony na czele budownictwa królewskiego w Żółkwi i zastępował króla w tych czynnościach, gdy w sprawach państwowych przebywał zdala od swej ulubionej siedziby. O. Wąsowski był też jednym z trzech jezuickich zakonników, których nazwiska wplatają się w dzieje królewskiego mecenatu Jana III, obok o. Kazimierza Humniewicza<sup>7</sup> i o. Karola Voty<sup>8</sup>, o których mówić będę przy innej sposobności.

Do określenia daty przybycia Schlütera do Wilanowa i stwierdzenia rozpoczęcia tam przez niego pracy dochodzimy wycytując się w ogłoszonej drukiem korespondencją Locciego z królem, dotyczącą spraw artystycznych.

<sup>1</sup> Starzyński *o. c. s.* 77.    <sup>2</sup> Tamże s. 86.    <sup>3</sup> Tamże s. 76, gdzie nazwisko jego odczytano niewątpliwie mylnie jako „Wontarski”.    <sup>4</sup> Ursyn Niemcewicz J., *Podróże historyczne po ziemiach polskich*, Petersburg 1869, s. 154; Starzyński *o. c. s.* 26.    <sup>5</sup> Wojciechowski J., *Pałac wilanowski i jego obecna restauracja* (Architektura i Budownictwo, Warszawa 1928, s. 100).    <sup>6</sup> Ossolineum, zbiór rękopisów Aleksandra Czołowskiego, rps Expensa pieniężna za ordynansami od JKM itd. 1685—90.    <sup>7</sup> Mańkowski T., *Budownictwo Jana III we Lwowie* (Ziemia Czerwieńska I, Lwów 1937).    <sup>8</sup> Ossolineum, zbiór rękopisów Aleksandra Czołowskiego, rps Diariusz wiadomości Kazimierza Sarneckiego z dworu Jana III itd. 1693—95.

Nie wymieniając prawie nigdy nazwisk, a czasem tylko imiona zatrudnionych w Wilanowie pracowników artystycznych, Locci w swej korespondencji wyróżnia ich we właściwy sobie sposób. Na podstawie jego wzmianek możemy wprawdzie wiedzieć tylko to, co w sprawach budowy i dekoracji pałacu działo się od połowy r. 1681 do połowy r. 1682, oraz później znów w drugiej połowie r. 1686, jednak te krótkie stosunkowo okresy czasu pozwalają nam stwier-



3. Wilanów, plafon sali stołowej.

*Fot. E. Koch, Warszawa.*

dzić ilość i znaczenie zatrudnionych podówczas w Wilanowie pracowników. Byli to: 1. dwaj stiukatorowie, Antoni i Jan, z których pierwszy zdaje się być bardziej samoistny, drugi zaś pełnił funkcje jego pomocnika; w pierwszym z nich można by upatrywać stiukatora Gottego, którego nazwisko bez imienia wymieniają zapiski kasy królewskiej, jako tego, któremu w r. 1689 za jakieś roboty stiukatorskie wypłacono 1200 zł<sup>1</sup>; 2. kamiennicy z tzw. „starszym kamiennikiem” nieznanego nazwiska na czele, tworzący osobny zespół, zajęty stawianiem bramy wjazdowej na dziedziniec (wrzesień 1681), kolumn na fasadzie środkowego korpusu pałacowego, bież pod pilastry itd.; 3. sculptor, którego nazwiska nie znamy, prawdopodobnie identyczny z osobą Stefana, o którym mowa w liście Locciego z 26 września 1681<sup>2</sup>, a który także wykonywał jakieś prace w Żółkwi; dopiero w r. 1686 występuje w korespondencji na

<sup>1</sup> Archiwum Skarbowe w Warszawie, Litt. G, nr 602.

<sup>2</sup> Starzyński *o. c.* s. 80.



widownię inny wymieniony po nazwisku sculptor, Szwaner, którego wobec dłuższego odstępu czasu, dzielącego ich działalność, nie możemy identyfikować ze sculptorem Stefanem; prace Szwanera są przeważnie znane i na ogół dadzą się od innych odróżnić; 4. prócz Stefana i Szwanera, podpadających według sposobu wyrażania się w listach Locciego pod określenie sculptorów, pracowali tam przybyli do Wilanowa w listopadzie 1681 sculptorowie „nowotni”<sup>1</sup>, których zadaniem miało być wykonanie dekoracyjnych posągów (Apollo i inne); niższe kwalifikacje wśród sculptorów zdaje się mieć niejaki Hans, któremu powierzano wykonywanie kapiteli<sup>2</sup>, a o którym w jednym z listów wspomina Locci<sup>3</sup> jako o zarozumialcu, przypisującym sobie znajomość wszelkich sztuk; 5. do wymienionych w korespondencji Locciego z królem pracowników, zatrudnionych w Wilanowie, przybywa w końcu jeszcze statuariusz, wspomniany po raz pierwszy w liście z 17 października 1681.

Pracownicy niewątpliwie zmieniali się. Bywało, że opuszczali pracę w Wilanowie, skierowywani na czas jakiś do pilniejszych robót w Żółkwi, jak o tym mówi wzmianka w liście z 26 września 1681<sup>4</sup>. Pozostańmy jednak przy osobie ostatnio wymienionego statuariusza.

Rola jego zaczyna się od pobytu w Jaworowie, a we wzajemnej wymianie listów między królem a Loccim widocznie była już o nim mowa i Jan III miał już przedtem o statuariuszu dobre referencje, skoro Locci pisze, że „ponieważ ten statuariusz już stanął w Jaworowie, może najpierwszą na tym próbę swej umiejętności pokazać”.

Próba w Jaworowie w obecności króla widocznie wypadła dobrze i zadowoliła go, skoro Jan III uznał za stosowne skierować statuariusza do Wilanowa, gdzie go wkrótce spotykamy, jak to stwierdza Locci w swym liście z 31 października 1681<sup>5</sup>. I Locci ze swej strony wziął go na egzamin i o wrażeniu, jakie nań wywarły pierwsze wykonane w Wilanowie prace statuariusza, zdawał królowi relacje w słowach: „Statuariusz bardzo się dobrze popisał w tym kawałku, w którym pokazał zaraz manierę Fiamingowych dzieci, i aptitudinem dobrą dał, a co największa, że jeżeli się nie mylę, meo et aliorum co widzieli iudicio, podobny królewiczowi JMC najmłodszemu — jeżeli tosz in maiori forma potrafi, dość jest dobry”.

W statuariuszu, o którym w tych listach mowa, upatrujemy Andrzeja Schlütera. Za tezę tą przemawia między innymi także to, że szczególnie charakterystycznym w jego twórczości jest niezmiernie częste zastosowywanie w plastyce motywu puttów. Szedł w tym Schlüter w ślady zitalianizowanego Flamanda, Franciszka Duquesnoy, zwanego we Włoszech Francesco Fiammingo. Dzieła Fiamminga były podówczas wysoko cenione, a o predylekcji do jego motywów zdobniczych i tematów plastyki na dworze Jana III zdaje się świadczyć powyżej przytoczony już list Locciego do króla z 31 października 1681<sup>6</sup>, w którym mowa o „Fiamingowych dzieciach”. Mógł Sobieski w podróży za granicę w czasach młodości zetknąć się z dziełami Duquesnoy, mógł zresztą rozgłos jego dzieł trafić do niego i później w Polsce. Imię Fiamminga mogło być także wymieniane w kołach artystów pracujących nad wykonaniem zleceń królewskich. Może też przypadł szczególnie do gustu Janowi III motyw puttów, które jakby na pół żartem, na pół serio odgrywiają role alegoryczne, jakby w dziecinnej maskaradzie bawią się alegorycznymi atrybutami. Motyw ten wprowadzał w dzieła sztuki dekoracyjnej nastrój swobody i wesołości, miał bawić równocześnie i ironizować dekoracyjnie ujętą symbolikę, tak często stosowaną w ówczesnej sztuce. Nazwa „Fiamingowych dzieci” na określenie tego typu dekoracji widocznie była używana w rozmowach

<sup>1</sup> Starzyński *o. c. s.* 78.

<sup>2</sup> Tamże s. 85.

<sup>3</sup> Tamże s. 83.

<sup>4</sup> Tamże s. 80.

<sup>5</sup> Tamże s. 83.

<sup>6</sup> Tamże,

między królem a Loccim, a motyw puttów na wzór rzeźb Francesca Fiamminga odpowiadał upodobaniom Sobieskiego.

Że „statuariusz” jest identyczny ze Schlüterem, za tym przemawia także analiza porównawcza jego dzieł, jakie znajdujemy w Wilanowie i poza Wilanowem, a które, zestawione ze sobą i porównane, pozwalają stwierdzić ponad wszelką wątpliwość jego autorstwo. Niewątpliwym punktem oparcia znajdujemy też w nagrobkach w kościele parafialnym w Żółkwi, stwierdzonych archiwalnie jako dzieła Schlütera.

Z korespondencji Locciego z królem zdaje się też wynikać, że statuariusz-Schlüter w latach 1681—2 nie zyskał sobie jeszcze wybitniejszej pozycji wśród pracowników na polu sztuki, zatrudnionych w Wilanowie. Locci starał się z zasady nie dopuszczać nikogo z rzemieślników i artystów do zetknięcia z królem. Wszelkie projekty ozdobienia pałacu podawane były Sobieskiemu przez samego tylko Locciego. Jeszcze w r. 1692, mimo że sam tylko Schlüter był wzywany do Żółkwi podczas pobytu tam króla dla ułożenia sprawy wzniesienia w tamtejszych kościołach pomników grobowych przodków Jana III<sup>1</sup>, projekty rysunkowe tych pomników przechodzą przez ręce Locciego, który je z Wilanowa przesyła królowi<sup>2</sup> tak, jakby one przez niego samego były opracowane, mimo że wiemy, iż były to projekty Schlütera.

Z drugiej strony niewątpliwym wpływ Schlütera na powstanie pałacu w Wilanowie przejawia się w opinii takiej np., jak wypowiedziana w liście Locciego z 7 listopada 1681<sup>3</sup>, a dotyczącej projektu zamieszczenia postaci samego króla w rzeźbie nad wejściem do pałacu wilanowskiego: „Co się tyczy ornamentu nad drzwiami pałacowymi, nie innego i ja byłem sentymentu, i dobra refleksja WKMc; gdyż i nie bardzo usitata są ab extra in aedibus privatis principum Prussiae nec statucae ipsius principis, sed locis publicis”. Nikt inny nie mógł udzielić w tym Locciemu informacji, jak właśnie Schlüter, któremu znane były stosunki artystyczne na dworze brandenburskim w Berlinie i Królewcu.

Nie mamy żadnych danych po temu, by odpowiedzieć na pytanie, czy Schlüterowi przysługiwał tytuł nadwornego rzeźbiarza króla Jana III. Nie zdołałem odszukać dyplomu, którym miałyby być nadany Schlüterowi serwitoretat królewski. Sprawa oficjalnego tytułu nie decyduje zresztą o istotnym stosunku. Rachunki dworu królewskiego w Żółkwi z r. 1692<sup>2</sup> wymieniają Schlütera, jakby w przeciwstawieniu do innych pracowników, jako „snycerza przy królu Jegomości będącego”. Z wykonywaniem prac i stałym zatrudnieniem artysty w służbie królewskiej nie zawsze w tych czasach szła w parze stała płaca. W niedatowanym, lecz pochodzącym niewątpliwie z r. 1694 liście Schlütera do elektora brandenburskiego Fryderyka III<sup>4</sup>, jest mowa o ofiarowanej mu na dworze polskim rocznej płacy 1000 talarów i o żądaniu artysty, aby z powodu wyższych kosztów utrzymania w Berlinie pensja na dworze brandenburskim była mu wyznaczona w kwocie wyższej o 200 talarów. Wynika stąd, że przedtem stałej płacy Schlüter na dworze polskim nie pobierał i że dopiero w r. 1694 zabiegał o to u króla Jana III.

W każdym razie samo tylko stwierdzenie obecności Schlütera w Wilanowie, wskazanie na dzieła jego ręki i na analogie między tym, co z dzieł rzeźby i dekoracyjnej plastyki znajdujemy w pałacu Jana III, a innymi poza Wilanowem pracami Schlütera, musi się przyczynić do ograniczenia roli Augustyna Locciego w stworzeniu tej całości, jaką przedstawiał pałac wilanowski, jako siedziba królewska w czasach Sobieskiego. Jako naczelny architekt, Locci

<sup>1</sup> Ossolineum, zbiór rękopisów Aleksandra Czolowskiego, rps Connotacya wydanych pieniędzy za assignacyami KJMc i y pewnymi dokumentami itd. 1691—94. <sup>2</sup> Starzyński o. c. s. 89.

<sup>3</sup> Tamże s. 84 <sup>4</sup> Klöden K. F., *Andreas Schlüter*, Berlin 1861, s. 12; Gurlitt C., *Andreas Schlüter*, Berlin 1891, s. 48.





4. Wilanów, plafon sali stołowej, alegoria Ziemi.

*Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.*

przedkładał królowi plany, omawiał je z nim i wpływał na decyzje królewskie w najważniejszych sprawach dotyczących architektury. Szkice na marginesie jego listów świadczą o tym, równie jak sama ich treść. Lecz jeśli idzie o dzieła plastyki, to sprawa się komplikuje. Po przybyciu Schlütera, w początkach jego pobytu w Wilanowie, musiał on być czas jakiś może tylko wykonawcą dawniejszych pomysłów Lucciego, decyzji powziętych jeszcze poprzednio i zatwierdzonych przez króla, do których zmuszony był się dostosować. Tak mogło być, kiedy chodziło o dekorację fasady pałacowej od dziedzińca. Całość jej pod względem architekto-



5. Wilanów, plafon sali stołowej, alegoria Wody.

*Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.*

nicznym była pomysłem Locciego. Do niej dostarczył Schlüter modeli grup puttów z tarczą herbową Janina Sobieskich i figur aniołów do tympanonu na szczycie. Były to jednak tylko szczegóły, mieszczące się w ramach ogólnej koncepcji Locciego, może istotnie wykonane w myśl wskazówek tego ostatniego. We wzajemnym stosunku Locciego i Schlütera temu ostatniemu przypada w tych warunkach rola podrzędna, wykonawcy obcych pomysłów, na co wskazuje korespondencja Locciego z królem.

Lecz wkrótce miało się to zmienić. Jeżeli poza sprawami ściśle architektonicznymi, w rzeczach plastyki Locci przysyłał później jeszcze w dalszym ciągu projekty rysunkowe królowi do wglądu i zatwierdzenia, to wszystko przemawia za tym, że były to projekty i rysunki Schlütera, a nie samego Locciego. To, co z plastyki stworzone zostało w dziele deko-



6. Wilanów, plafon sali stołowej, alegoria Powietrza.

*Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.*

racji nadbudowy drugiego piętra środkowej części pałacu oraz w dekoracji wnętrza sali stołowej i pokoju sypialnego króla, nosi zbyt wyraźne piętno indywidualnej twórczości Schlütera, by można dopuścić myśl o koncepcji Locciego w ich powstaniu. Mógł Locci decydować o ustawieniu posągów czy też popiersi na attyce pałacu wilanowskiego, lecz tylko w ograniczonej mierze mógł wpłynąć na ich zaprojektowanie i wykonanie. W świetle tych rozważań współdziałanie Schlütera w stworzeniu tej całości, jaką za czasów Sobieskiego stanowić miał pałac w Wilanowie, dotyczyło plastyki, a nie architektury. W korespondencji Locciego z królem Schlüter stale nazywany jest statuariuszem i tak też zapewne była określana jego rola, kiedy pełnomocnik Jana III zawierać mógł z nim umowę o wstąpieniu w służbę królewską.

Nie był jednak Schlüter wyłącznym twórcą tego, co w latach 1682—94 z dzieł plastyki i dekoracji powstawało w Wilanowie. Z późniejszych wiadomości o nim znamy wprawdzie jego niezwykłą łatwość i biegłość w szkicowaniu rysunkowym i modelowaniu plastycznym, jego płodność i pracowitość oraz artystyczną pomysłowość jego wyobraźni. Niejedno z tego jednak, co Schlüter zaprojektował, wykonane zostało rękami innych pracowników.





7. Wilanów, plafon sali stołowej, alegoria Wiatru od południa.

Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.

i pomysłowością artystyczną tworzył on szkicowe *bozzetta*, według których rzeźby wykonywali w znacznej części inni pracownicy. O tym stosowanym przez niego systemie pracy zdają się mówić także pierwsze zaraz wiadomości z korespondencji między królem a Loccim, które odnosimy do Schlütera. W tym, że osoba jego pozostaje na razie w cieniu i że jego nazwisko poza mianem statuariusza nie wpływa w zachowanej korespondencji, nie znajdujemy nic dziwnego, wobec stanowiska Locciego, który niewątpliwie starał się pełnię władzy i decyzji w sprawach budowy i dekoracji pałacu skupić i zachować w swych rękach.

Postaram się dokonać przeglądu dzieł plastyki, które w Wilanowie należy przypisać twórczości Schlütera, ustalając zarazem choć w przybliżeniu ich chronologię.

Kiedy Schlüter jesienią 1681 sprezentowawszy się królowi w Jaworowie przystępował do pracy w Wilanowie, wykonanie fasady pałacowej od strony ogrodu i Wisły było już na ukończeniu. Projekty rysunkowe jej dekoracji pochodziły od Locciego, wykonawcami zaś byli stukatorowie Antoni (Gotte?) i Jan nieznanego nam nazwiska.

W liście z 22 sierpnia<sup>1</sup> tegoż roku donosił Locci królowi o rozpoczętej robocie „około frontispicium”, a więc fasady głównej od dziedzińca. Architektoniczna jej strona była w trakcie

<sup>1</sup> Starzyński *o. c. s.* 76.

Wzmianka o pierwszej pracy wykonanej przez Schlütera w Wilanowie, przytoczona w liście Locciego z 31 października 1681, zdaje się dotyczyć tylko *bozzetta*, według którego miała być wykonana potem rzeźba „in maiori forma”. Tym razem dotyczyło to grupy puttów, innym razem będą to kompozycje, przeznaczone do wykonania w kamieniu, stiuku, czy też w technice narzutowej, lub może wzory form dla wykonania ich w sztucznym kamieniu. Sama ilość dzieł w Wilanowie, które na podstawie studium porównawczego z innymi pracami Schlütera należy związać z jego twórczością, jest bardzo znaczna. Trudno przypisać je wszystkie ręce samego Schlütera, przyjmując nawet długi okres jego działalności w służbie Jana III. Prawdopodobnie w wielu wypadkach było tak, jak pierwszym razem, zaraz po jego przybyciu do Wilanowa, kiedy na zlecenie Locciego Schlüter stworzył *bozzetta*, przeznaczone do wykonania „in maiori forma”. Studia nad późniejszymi jego pracami w Berlinie prowadzą do tego samego poglądu na system pracy Schlütera. Z nieporównaną biegłością techniczną

przemian. Nie istniała jeszcze wówczas nadbudowa drugiego piętra na środkowym korpusie pałacowym, dodana dopiero w r. 1692<sup>1</sup>. W lecie 1681 środkowa część pałacu była jeszcze tej wysokości, jak i frontowe jego narożniki, tj. obejmowała kondygnację parteru i mezzaninu, ujęte łącznie w system czterech wysokich kolumn<sup>2</sup>, podtrzymujących belkowanie, na którym wznosił się nieistniejący dziś trójkątny szczyt z dekoracją rzeźbiarską w tympanonie. W liście z 24 października 1681<sup>3</sup> przesyłał Locci królowi „delineację” tej dekoracji w dwóch wariantach. W drugim z nich miało być „słońce na miejscu zegara promienie rzucające po całym frontispicium złociste, same corpus słońca reprezentujące, przez pół globu złocistego na miedzi, na glanc, a godziny promieniami z daleka znaczone. Aniołkowie zaś famam reprezentujący trąbią, a koło trąb cartelles volantes cum inscriptione: *refulsit sol in clypeis...*”. Ten jeden z dwóch różnych projektów wybrał król, zlecając jego wykonanie.

Kiedy jednak w r. 1682 postanowiono nad środkowym korpusem pałacu nadbudować drugie piętro, wówczas zniesiono trójkątny szczyt z tympanonem, w którym mieściły się powyższe rzeźby, a rzeźby wyjęte z niego rozmieszczono inaczej. „Aniołkowie famy reprezentujący” (fig. 1), jak je określał Locci, dostały się nad drzwi wejściowe pałacu, złożone słońce pod gzyms koronujący z fryzem, zaś dwie grupy puttów z herbową tarczą Janiny Sobieskich (fig. 2), które zdaniem Starzyńskiego<sup>4</sup> wypełniały zwężające się kąty tympanonu, umieszczono nad oknami drugiego piętra.

W jednych i drugich rzeźbach rozpoznajemy dłuto Schlütera. Były to pierwsze jego prace w Wilanowie. Anioły nad wejściem do pałacu są naśladownictwem dmących w trąby aniołów nad wejściem do scala regia Watykanu, dzieł dłuta Berniniego, a bliskie późniejszym postaciom aniołów Schlütera, wykonanym w marmurze w kazalnicy kościoła N. P. Marii w Berlinie<sup>5</sup>. Dwie grupy po dwa putta z herbową tarczą miedzianą pośrodku, w której odbijają się promienie słoneczne, to „Fiamingowe dzieci”, o których szkicowym *bozzetto* wykonanym przez statuariusza pisał Locci do króla w liście z 31 października 1681<sup>6</sup>.

Z treści korespondencji Locciego należałoby wnosić także, że pomysł tych grup powstał jeszcze przed przybyciem Schlütera do Wilanowa i że kompozycję ich naszkicował



8. Wilanów, plafon sali stołowej, alegoria Wiatru od wschodu.

Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.

<sup>1</sup> Starzyński *o. c.* s. 34.

<sup>2</sup> Tamże s. 18.

<sup>3</sup> Tamże s. 82.

<sup>4</sup> Tamże s. 19.

<sup>5</sup> Ladendorff *o. c.* s. 104, 106.

<sup>6</sup> Starzyński *o. c.* s. 83.



był Locci, przedkładając królowi do aprobaty rysunek, a Schlüter pomysł ten ubrał w formę plastyczną w swym szkicu, który znów znalazł aprobatę Locciego. Napis „refulsit sol in clypeis”, który według pierwotnej myśli Locciego miał w tympanonie być zamieszczony na wstęgach (*cartelles volantes*) koło trąb dmących w nie aniołów, dostał się ostatecznie nad grupy puttów z tarczami herbowymi. Postacie puttów zasłaniających oczy, gdyż rażą je odbijające się z tarczy Janiny promienie słoneczne, przywodzą zrów na myśl porównanie z puttami Schlütera w Żółkwi i tylu innymi wykonanymi przez niego później w Berlinie.

W dzisiejszym stanie rzeczy putta na fasadzie pałacu nie mają tej pełni naiwnego wdzięku dzieci o pulchnych ciałach i pyzatych twarzach, jakie znajdziemy choćby w stiu-



9. Wilanów, groteska plafonu sali stołowej.

*Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.*

kowych dekoracjach wewnątrz pałacu wilanowskiego lub w nagrobkach rodziny Sobieskich we farze w Żółkwi. Winę tego przypisać należy ostatniemu odnowieniu pałacu wilanowskiego, w czasie którego wiele dawnych rzeźb fasady pałacowej usunięto i zastąpiono je kopiami przy czym zmieniono niektóre szczegóły, jak układ rąk aniołów dmących w trąby itp. Dawniejszy ich stan oddają jeszcze fotografie zdjęte przed ostatnim odnowieniem fasady pałacu<sup>1</sup>. Dziś rzeźby fasady od strony dziedzińca dają tylko w przybliżeniu pojęcie, czym były umieszczone na niej niegdyś oryginalne rzeźby dłuta Schlütera<sup>2</sup>.

Równocześnie czekały Schlütera prace nad dekoracją wewnątrz pałacowych.

Na lata 1681—7 przypada okres intensywnego przyozdabiania pokoi pałacu wilanowskiego. Mówią o tym wzmianki w korespondencji Locciego z królem, jak w liście z 31 października 1681<sup>3</sup>, że „stuccatorowie już ab intra w pokoju robią”. Z listu z 28 listopada 1681<sup>4</sup>

<sup>1</sup> W Muzeum Narodowym w Warszawie.      <sup>2</sup> O odnowieniu pałacu wilanowskiego zob. Wojciechowski *o. c.* s. 81—106.      <sup>3</sup> Starzyński *o. c.* s. 83.      <sup>4</sup> Tamże s. 85.

można wnosić, że był to pokój królowej, który wtedy kończono, by zaraz rozpocząć roboty stiukatorskie w innych komnatach. Z tymi robotami nie miał nic wspólnego Schlüter, gdyż sam charakter stiuków dawnego pokoju królowej mówi o innej zgoła ręce, która je wykonała. Nie współdziałał on też przy dekoracji biblioteki, którą wykończono w r. 1686<sup>1</sup>. W ogóle brak nam wiadomości archiwalnych, które by mówiły o pracy „statuariusza” w dekoracji wnętrza pałacowego.

Mówią o tym zato niektóre dekoracje same i ich styl indywidualny, wskazujący na rękę Schlütera. Upatrujemy ją przede wszystkim w dwóch salach parterowych pałacu, może najbardziej reprezentacyjnych, w sali stołowej, zwanej także salą pałacową lub salą wielką<sup>2</sup> (fig. 3), oraz w pokoju sypialnym króla.

Sala stołowa w ciągu lat ulegała różnym zmianom. Stiukowa dekoracja plafonu była prawdopodobnie wykonana przez kogo innego; natomiast wgłębienie między plafonem a fry-



10. Wilanów, groteska plafonu sali stołowej.

Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.

zem nosi cechy stylowe ręki Schlütera. Fryz z figuralnymi kompozycjami, malowany *en camailloux* olejno na płótnie, wstawiony został w czasach klasycyzmu, zapewne wtedy, kiedy Wilanów należał do Aleksandry z Lubomirskich Potockiej, żony Stanisława Kostki Potockiego. We wgłębieniach między plafonem a fryzem znajdujemy stiukowe kompozycje, przedstawiające po czterech stronach alegorie czterech żywiołów: na wprost od wejścia Ziemię (fig. 4), po prawej stronie Wodę (fig. 5), po lewej Powietrze (fig. 6), nad wejściem samą zaś Ogień. We wszystkich tych alegoriach naczelną rolę odgrywają putta, owe „Fiamingowe dzieci”, w ujęciu stylowym, w wyrazie i sposobie modelowania właściwe Schlüterowi, różne od puttów innych rąk, chociażby w samym tylko pałacu wilanowskim wykonanych przez innych artystów. Cechują je wysokie czoła, pyzate twarze, krótkie szyje, miękkie modelowanie ciała, doskonale uchwycenie ruchów z podkreśleniem pewnej nieporadności dziecięcej. Akcesoria

<sup>1</sup> Starzyński o. c. s. 88.    <sup>2</sup> Czołowski A., *Urządzenie pałacu wilanowskiego za Jana III*, Lwów 1937.



które mają stanowić o alegorycznym znaczeniu poszczególnych grup, to normalne podówczas atrybuty. Lecz chodzi raczej o ich artystyczne ujęcie, które w tym wypadku nie pozostawia nic do zarzucenia ich autorowi. Pełna wdzięku jest alegoria Wody z wspartym na delfinie jednym puttem, drugim unoszącym w górę konchę, a zwłaszcza doskonałym w ruchu trzecim, na tle trzciny wodnej ciągnącym sieć rybacką i godzącym w toń wodną oszczepem o wielu ostrzach. O pracach rolnych mówią atrybuty puttów, które usiadły po obu bokach globu — alegorii Ziemi. Obok putta z sierpem w ręku widzimy lwia głowę i łapę, która także tyle razy powtarza się będzie w późniejszej twórczości Schlütera. W alegorii Powietrza orzeł z rozpiętymi skrzydłami na tle obłoków unosi jedno putto; drugie, leżąc na chmurach, trzyma w ręku instrumenta muzyczne — inne putta znów symbolizują wiatry. Wreszcie smok wśród płomieni symbolizuje żywioł Ognia.

Putta, maski, lwia głowa, wszystko to są elementy repertuaru form dekoracyjnych Schlütera, powtarzane przez cały przeciąg czasu jego twórczości, znane nam z jego póź-



11. Wilanów, szczegół dekoracji sypialni królewskiej.

Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.

niejszej działalności w Berlinie. Udział twórczy Schlütera w dekoracji wnętrza pałacu wilańskiego nie ulega dlatego dla nas wątpliwości. Zachodzić one mogą tylko co do tego, w jakim stopniu należałoby określić osobisty jego udział w ich wykonaniu. Pomysły są niewątpliwie jego własne, w wykonaniu pomocni mu byli inni także pracownicy.

Prócz alegorii czterech żywiołów znajdujemy w rogach sali alegorie czterech wiatrów, przedstawionych w uskrzydłonych męskich postaciach. Wiatr południowy, afrykański (fig. 7), o typie fizycznym murzyna, powstaje z raf koralowych, wschodni (fig. 8) z łupkowych skał, północny z chmur i zachodni ze złomów skalnych. Postacie alegoryczne wiatrów pełnią razem rolę kariatyd, podtrzymujących obramienie kwiatowe plafonu.

Całość dekoracji sali stołowej została zepsuta późniejszym, odmiennym stylowo ukształtowaniem jego ścian. Największą w niej wartość artystyczną przedstawiają i najwięcej zainteresowania budzić muszą rzeźby Schlütera, co do których autorstwa trudno się pomylić — tyle w nich charakterystycznych elementów jego twórczości. Wiatr południowy w postaci atlantamurzyna znajdzie po latach analogię w alegorycznych postaciach Schlüterowskich, co prawda kobiecych, Afryki w sali rycerskiej berlińskiego zamku<sup>1</sup> i w jednej z sal pałacu hr. Kameke

<sup>1</sup> Ladendorf o. c. s. 75.



12. Wilanów, szczegół dekoracji sypialni królewskiej.

*Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.*

w Berlinie<sup>1</sup>. Postacie innych wiatrów podobne są do męskich kariatyd zamku królewskiego w Berlinie itd.

Wśród girland owoców i liści, oddzielających płaszczyznę plafonu samego od wgłębień dekorowanych alegoriami, znajdują się w czterech miejscach pośrodku cztery maski, ujęte w fantazyjne woluty (fig. 9, 10). Po dwie męskie twarze na przeciwnych miejscach stanowią odpowiadające sobie pary. Na pół groteskowe są twarze szerokonosych, o doskonałej charakterystyce jakby błaznów i satyrów; wszystkie mówią o talencie autora do nadawania fizjonomii ludzkiej wyrazu, talencie, który miał później zabłysnąć w słynnych głowach umierających wojowników w berlińskim Arsenale. Zdaje się jak gdyby punkt wyjścia dla tego rodzaju dzieł ręki Schlütera stanowiła groteska, od której stopniowo miał on przejść do coraz głębszego, psychologicznego opracowania fizjonomii ludzkiej. Dowodem tego będą w innych salach pałacu wilanowskiego napotykanne głowy, o których jeszcze niżej będzie mowa.

Jeszcze więcej fantazji niż w dekorację sali stołowej włożył Schlüter w dekorację pokoju sypialnego króla Jana III, wypełniając w nim wgłębienie pod plafonem (fig. 11) alegorią morza,

<sup>1</sup> Ladendorf *o. c.* s. 141.



czy też w ogóle elementu Wody. Główny motyw tutaj to pełne życia, fantastyczne konie morskie, których kopyta zamienione zostały w płetwy. Z rozwianymi grzywami, rozdętymi nozdrzami pędzą konie morskie po falach, a na nich cwałują rozigrane putta, ściskając krótkimi i tłustymi nóżkami wodne rumaki i trzymając w rękach girlandy kwiatów. Między rozbiegającymi się na dwie strony puttami na morskich koniach dwa inne putta, brodząc w wodzie, wznoszą w górę tondo oprawne w ramę złożoną z malowaną w nich olejno sceną z przedstawieniem prac rolnych. Putta te przypominają żywo postacie dziecięce, które Schlüter umieścił na pomnikach grobowych w kościele farnym w Żółkwi.

W narożach królewskiego pokoju sypialnego motyw rozbieganych koni morskich przerwany jest inną kompozycją (fig. 12). Na dwóch delfinach splecionych ze sobą ogonami, ustawionych na głowach, usiadło putto, które jako kariatyda podtrzymuje obu rękami płaską muszlę, wchodzącą w zakończenie wieńca z liści, jaki obiega dokoła malowany olejno plafon. Na plecach putta wspiera się girlanda kwiatów, którą dalej podtrzymują znów putta, ujeżdżające morskie rumaki.

Według pierwotnych intencji kompozytora całości pokoju sypialnego rolę główną miały odgrywać niewątpliwie malowane medaliony. Do zawartych w nich przedstawień obrazowych odnoszą się zamieszczone na gzymsie biegnącym wzdłuż ścian łacińskie cytaty z Horacego. Lecz indywidualność artystyczna Schlütera i jego zmysł dekoracyjny sprawiły, że ponad malowidła na plan pierwszy wybijają się okalające je stiukowe rzeźby fryzów.

Mimo fantazji, jaką Schlüter włożył w rozbiegane konie morskie, dekoracja pokoju sypialnego króla mniej jest urozmaicona, niż w sali stołowej. Jeden szczęśliwy motyw kompozycyjny powtarza się w nim z czterech stron z niewielkimi zmianami. Putta, które tak licznie zaludniają dekoracyjne kompozycje Schlütera, występują w każdej z nich w innej nieco postaci. Nigdy nie powtarza się ten sam osobnik dosłownie; stać było Schlütera na każdorazowe indywidualne ich ujęcie, choć wiele z nich przypomina się wzajemnie. Zwrócono już dawniej uwagę<sup>1</sup> na znakomite u Schlütera modelowanie pleców odwróconych tyłem postaci puttów. Mamy to także sposobność stwierdzić w królewskim pokoju sypialnym.

W dekoracji plastycznej sal parterowych wilanowskiego pałacu, w których odkrywamy dzieła Schlütera, panuje na ogół alegoria i groteska, w technice rzeźb zaś stiuk.

W alegorii i grotesce swej kompozycji i swego rysunku, a przeważnie także, jak możemy sądzić, swego wykonania, przedstawia się nam Schlüter jako spadkobierca i kontynuator kierunku w sztuce, wyszłego niegdyś z Niderlandów, szczególnie z Flandrii, podówczas przed stukilkudziesięciu laty, kierunku, który w zakresie sztuk plastycznych, równie jak i sztuk zdobniczych stworzył tyle dzieł godnych uwagi i swój styl dekoracyjny rozprzestrzenił nie tylko w krajach północnej Europy, lecz sięgnął do Francji i Włoch i wpłynął w niemałej mierze na ukształtowanie się dekoracyjnej sztuki baroku w samej jego ojczyźnie, we Włoszech, wzajemnie czerpiąc pełną ręką z repertuaru form włoskiego renesansu. Znamiona tego stylu, kształtowanego w czasach późnego renesansu przez Cornelisa Florisa i Colyna, przechodzącego następnie ewolucję w kierunku barokowym, zaznaczają się wyraźnie w plastyce dekoracyjnej Schlütera. Z niego wziął on upodobanie groteski, podczas kiedy upodobanie alegorii leżało w duchu czasu i było zbyt powszechne, by potrzebowało uzasadnienia jego genezy. Przy całej nieraz rozwichrzonej fantazji Schlüterowskich kompozycji, jak np. cwałujących koni morskich w królewskiej sypialni, jest zawsze zachowany w nich umiar i harmonia form, miara wpływów włoskich obok niderlandzkich wzorów.

<sup>1</sup> Boeck *o. c.* s. 46.



13. Wilanów, fasada drugiego piętra od ogrodu.

*Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.*

Udział w dekoracji fasady pałacu wilanowskiego od podwórza oraz dekoracja wnętrza dwóch sal parterowych przedstawia się nam jako pierwszy etap działalności twórczej Schlütera w służbie króla Jana III. Po nim nastąpić miał etap drugi, dla oceny twórczości Schlütera jeszcze ważniejszy, w którym jego rola zdaje się być wybitniejsza. Niewątpliwie zdołał on sobie stopniowo wyrobić znaczenie, i naczelny architekt, Locci, więcej liczył się z osobą i talentem dekoracyjnym Schlütera w projektowanym „wzbogaceniu ozdób”, pozostającym w związku z dalszą „aukcją pałacu”, którymi to wyrazami Locci charakteryzował tok prac w Wilanowie w swych listach do króla.

Według ustalonej badaniami Starzyńskiego chronologii narastania pałacu i jego tzw. „aukcji”, powstała w latach 1688—92 nadbudowa drugiego piętra na środkowym korpusie pałacu<sup>1</sup>. W jej zewnętrznej i wewnętrznej dekoracji architektonicznej wszystko, z wy-

<sup>1</sup> Starzyński *o. c.* s. 34.





14. Wilanów, alegoria Wiatru na fasadzie drugiego piętra.

*Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.*

jątkiem posągów na attyce, przeniesionych z dawniejszego niższego budynku, przypisać należy Schlüterowi.

Jak już wyżej wspomniałem, na fasadę drugiego piętra od strony dziedzińca przeniesione zostały rzeźby tympanonu dawnego niższego szczytu tej części budynku pałacowego z promienistym słońcem umieszczonym pod architrawem i dwoma parami puttów z herbową tarczą Janiny, które umieszczono na trójkątnych szczytach nadokiennych gzymsów. W dekoracji fasady tegoż piętra od strony ogrodu (fig. 13) oraz po obu bokach nadbudowy miał Schlüter możność rozwinięcia swej pomysłowości. Cechy jego twórczości noszą też panoplia, zamieszczone między konsolkami fryzu pod szerokim gzymsem koronującym. Pilastry fasady ogrodowej i ścian bocznych najwyższej kondygnacji środkowego korpusu pałacowego otrzymały kapitele z głowami satyrów, których rogi baranie zwijają się jakby woluty jońskich kapiteli (fig. 14). Zaczepiona o rogi i przytrzymana zębami satyra ząbkowana chusta spływa w wolnych festonach po pilastrze. Zdaje się to być pomysł oryginalny Schlütera, niezwykle i godny jego talentu. Głowa satyra z kapitelów była już przez Schlütera poprzednio użyta w stiukowej dekoracji wnętrza sali stołowej, wśród girland owoców i liści.

Dwa boczne okna drugiego piętra, pomiędzy pilastrami, zostały dekoracyjnie wzbogacone uskrzydloną główką kobiecą, wspartą na muszli (fig. 13). Nad trójkątnymi szczytami gzymsów tych okien umieszczono w medalionach reliefowe portrety Jana III i Marii Kazimiery

(fig. 13 i 16). Fasada ogrodowa tej części pałacu stanowi całość pełną harmonii i godnych uwagi szczegółów.

Alegorie wiatrów, które usiadły w płytkich niszach w bocznych fasadach nadbudowy drugiego piętra, znajdują znów analogię w postaciach alegorycznych czterech wiatrów wnętrza sali stołowej. W tej ostatniej postaci wiatrów stanowiły równocześnie kariatydy, podtrzymujące fryz kwiatowy plafonu, podczas kiedy na zewnątrz środkowego korpusu pałacu postacie wiatrów usiadły na niskich cokołach, jakby zrywając się do lotu, z wydętymi policzkami i rozwianą szatą (fig. 15). Różnica zachodzi także w materiale, w jakim je wykonano. We wnętrzu to rzeźby stiukowe; na zewnątrz wykonano je techniką narzutową lub też przez odlanie w formach w sztucznym kamieniu, złożonym prawdopodobnie z tłuczonego czy mielonego żwiru i cementu. Zdają się o tym świadczyć jakby szwy na nogach alegorycznej postaci Wiatru, powstałe w miejscach, w których poszczególne części form złożono razem, by je wypełnić sztucznym materiałem.



15. Wilanów, alegoria Wiatru na fasadzie drugiego piętra.

Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.

Jak wiemy z treści korespondencji Lociego z królem, może i za przyczynieniem się rad Schlütera odpadły podnoszone w r. 1681 przez kogoś projekty<sup>1</sup> zamieszczenia pomnika samego króla na fasadzie pałacowej. Zato w kilka lat później, przy nadbudowie drugiego piętra uznano za stosowne umieścić w medalionach na tylnej fasadzie ogrodowej, wysoko pod fryzem, portrety obojga królestwa (fig. 13, 16). Te same portrety w okrągłych medalionach znajdujemy równocześnie powtórzone w stiuku na plafonie wielkiej sali drugiego piętra. Jan III przedstawiony jest w karacenowej zbroi, z wieńcem lauru na głowic, na sposób antyczny; w medalionie Marii Kazimiery (fig. 17) jest widoczna także chęć zbliżenia portretowanej osoby do antycznych wzorów.

Otoczone wieńcami z liści laurowych, wykonane w stiuku medaliony zawieszono są jakby na festonach z liści dębowych, które w górze trzyma orzeł z rozpostartymi skrzydłami. Medaliony podtrzymują z boków siedzące postacie jeńców tureckich w kajdanach, o wyrazie niemocy i poddania się losowi; obok jeńców leżą panoplia. Kompozycje z medalionami włączone są w całokształt dekoracji plafonu, którego środkową część otacza, podobnie jak w sali stołowej w parterze, wieniec z owoców i liści, wśród wieńca zaś tkwią groteskowe maski (fig. 18). Motywy dekoracji ornamentalnej są typowe dla twórczości Schlütera, a od-

<sup>1</sup> Starzyński *o. c. s.* 84.



najdziemy je po latach znów w jego utworach dekoracyjnych berlińskiego zamku królewskiego<sup>1</sup>.

W profilu oddane twarze Jana III i Marii Kazimiery mają cechy portretów; trudno rozstrzygnąć, czy wykonane były w czasie pobytu królestwa w Wilanowie, czy w nawiązaniu do któregoś z istniejących już ich portretów. Zwłaszcza twarz Sobieskiego w medalionie na zewnątrz pałacu ma rysy rozlane otyłego mężczyzny, jakim był Jan III w ostatnich latach życia. Twarz Marii Kazimiery krasi lekki uśmiech. Zdaje się, jakby medaliony na zewnątrz

były wykonane naprzód, stiukowe zaś medaliony na płafonie wewnątrz były tylko ich kopią.

Postacie niewolników to może pierwszy pomysł do tego, który rozwinięty i pogłębiony spotkamy na pomniku Wielkiego Elektora. Oddani w stiuku Turcy ze związanymi w tył rękami, o ciałach doskonale modelowanych, nie mają jeszcze tej pełni wyrazu, ani skonstrastowania w ruchu, który później dopiero miał osiągnąć Schlüter. O czysto dekoracyjnym traktowaniu tych postaci mówi sam fakt dosłownego ich powtórzenia z obu stron tego samego plafonu, podobnie zresztą jak i tych samych panoplii.

We wnętrzu pałacu wilanowskiego przypisać musimy jeszcze twórczej inwencji Schlütera dekoracje stiukowe dwóch niewielkich pokoi pierwszego piętra, od ogrodu po stronie wschodniej. Znajdziemy w nich znów znane nam jego putta (fig. 19), niosące festony liści



16. Wilanów, medalion portretowy Jana III na fasadzie drugiego piętra pałacu.

Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.

i inne motywy dekoracyjne, charakterystyczne dla twórczości Schlütera. Łączy on w nich dekoracyjne malarstwo z rzeźbą w stiuku. Np. pełnoplastyczne stiukowe putto, rozpinające girlandy liści, ma za tło malowany ornament fryzu. Ten sposób łączenia rzeźby z malarstwem znajdziemy później także w kompozycjach dekoracyjnych Schlütera w królewskim zamku w Berlinie. Do najlepszych szczegółów pokoi pierwszego piętra pałacu w Wilanowie należą cztery dekoracyjne głowy w rogach jednego pokoju, pełne wyrazu, zapewne w całości oryginalne dzieła jego ręki (fig. 20).

Mowa dotąd była przede wszystkim o dekoracyjnej plastyce stiukowej, a wzmianki tylko dotyczyły dzieł rzeźby figuralnej. Lecz poza tym już w czasach Jana III pałac wilanowski zdobiło mnóstwo rzeźb figuralnych, wśród których będę się starał wysledzić dzieła jeśli nie bezpośrednio ręki Schlütera, to przynajmniej powstałe według jego szkiców i pod jego wpływem. Dłutem w kamieniu wykonane w Wilanowie rzeźby, które łączę z nazwiskiem Schlütera, to tylko anioły nad portalem i grupy puttów nad nimi na fasadzie od dziedzińca.

<sup>1</sup> Ladendorf *o. c. s.* 66, 67, fig. 83, 84.



17. Wilanów, medalion portretowy Marii Kazimiery we wnętrzu sali drugiego piętra.

*Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.*

O wiele więcej wykonano ich w technice narzutowej. Technika ta odpowiada szybkiej produkcji i ona to charakteryzuje plastykę Schlüterowską na naszym terenie. Muszę przy tym dodać, że nie badałem wszystkich figur i popiersi wysoko umieszczonych na obu fasadach pałacu wilanowskiego i nie stwierdziłem osobiście, w jakiej je wykonano technice. Mówi jednak o tym sama obserwacja powierzchni figur, widoczna nawet na niektórych fotografiach, jak np. personifikacji wiatrów na bocznych ścianach na zewnątrz nadbudowy drugiego piętra pałacu. Mówi o tym także mniejszy stosunkowo stan zwietrzenia tych figur w porównaniu np. z figurami Muz, wykonanymi z naturalnego kamienia a ustawionymi na attyce nadbudowy drugiego piętra; wykazują one większą porowatość. Posągi Muz powstały też przed przybyciem Schlütera do Wilanowa. Sztuczny kamień, składający się z tłuczonego czy mielonego żwiru i wapna hydraulicznego, jest bardziej odporny na wpływy atmosferyczne. Ten moment obok przyspieszenia produkcji stanowił może także jeden z powodów, dla których Schlüter zastosował w rzeźbie w Wilanowie technikę narzutową w miejsce techniki kucia w kamieniu. Ujemna strona tej techniki to mniejsza subtelność w wykonaniu szczegółów, niekiedy zalewanie ich i zamazywanie, zwłaszcza rysów twarzy, które tylko częściowo dawało się potem usunąć przy pomocy dłuta.



Podobną metodę pracy, choć z pewną odmianą, stosował Schlüter później w Berlinie przy wykonywaniu figur ustawionych na attyce pałacu hr. Kameke około r. 1712. Według badań przeprowadzonych przez Diedericha i Strucka<sup>1</sup>, wykonane one zostały w sztucznym kamieniu, składającym się z mielonego żwiru i wapna hydraulicznego, którą to mieszaniną wypełniano sporządzone przedtem formy. W ten sposób odlane figury na fasadzie pałacu Kameke zachowały się też o wiele lepiej, aniżeli w kamieniu dłym wykonane rzeźby królewskiego pałacu w Berlinie, nieznacznie tylko od nich starsze, również dłuta Schlütera. Wskutek zwiędzenia w pewnej części materiału musiano je usunąć z fasady pałacowej i przechować w zbiorach muzeów państwowych w Berlinie.

Dekoracja figuralna fasad pałacowych w Wilanowie pozostaje w związku z ustalonymi przez Starzyńskiego przekształceniami, jakich z biegiem lat doznawał pałac. Z ustaleń Starzyńskiego wysnuć można wnioski, że odrębne stylem figury Muz ozdobiły niegdyś naroża attyki tzw. skarbców, jak na to wskazuje widok pałacu w tle portretu Teresy Kunegundy Sobieskiej<sup>2</sup>; później zaś (1690–2) przeniesione zostały na attykę nadbudowanego drugiego piętra głównego korpusu pałacowego, od strony dziedzińca. Przedstawiają one Muzy o antycznie udrapowanych szatach, każdą z odpowiednim atrybutem. O tych figurach zapewne była mowa w liście Locciego do króla z 7 listopada 1681, jako o „statui lub gruppi Musarum actionibus et aphtitudine stosujące się ad rem”<sup>3</sup>.

Z tą grupą figur nie miał nic wspólnego Schlüter. Z jego warsztatem łączą się natomiast dwie inne grupy rzeźb figuralnych, ustawionych na attykach pałacu wilanowskiego. Są to figury w całych postaciach na attykach budynków od strony dziedzińca, stanowiących przedłużenie dwupiętrowego środkowego korpusu pałacowego; od strony zaś ogrodu i odnogi Wisły odpowiadają im w analogicznych miejscach ustawione popiersia. Dekoracja figuralna obu skrzydeł pałacowych zamykających dziedzińiec (*cour d honneur*), pochodzi już z czasów Augusta II.

Statuy w całych postaciach, ustawione na fasadzie od dziedzińca, są bardzo nierównej jakości. Z figur po prawej stronie zwraca uwagę naga postać młodzieńca (fig. 21) z przetrzucionym przez ramię końcem szaty, którą efeb ten owinął sobie o rękę, wspartą na lasce. Pełną surowej siły jest postać żołnierza w kolczudze (fig. 22), wspartego na tarczy i trzymającego niegdyś w ręce włócznię. Dość ciężkie są nagie postacie kobiece, zdobiące attykę lewego bocznego ryzalitu pałacu od strony dziedzińca. Zaciężyła na nich robota warsztatowa i współdział może podrzędnych pracowników na podstawie *bozzettów* mistrza w małym formacie, przy czym jego intencja artystyczna w niejednym mogła ulec zmianie. Twardym bywa zwłaszcza w tych figurach sposób układania szat. Mimo to zaznacza się w nich znany nam skądinąd kierunek plastyki, jaki reprezentuje Schlüter. Wiele razy sięgał on do wzorów antycznej rzeźby, nieznacznie je tylko zmieniając, podobnie zresztą jak nieco później w wykonaniu rzeźb tympanonu na szczycie pałacu Krasieńskich. W przeznaczonych do umieszczenia wysoko na attyce figurach, oglądanych z reguły od dołu, zastosował też skrót, zaznaczające się w stosunkowo krótkich nogach postaci. Można się też znów dopatrzeć pewnych analogii między figurami attyk wilanowskich a późniejszymi od nich Schlüterowskimi figurami w pałacu hr. Kameke. Analogie te widoczne są w miękkim sposobie modelowania ciała kobiecego, w szczegółach takich jak obwiniecie szaty dokoła ręki męskiej postaci<sup>4</sup> itp. Mimo wszystko ta warsztatowa produkcja plastyczna, w wykonaniu może podrzędnych nieraz pra-

<sup>1</sup> Boeck *o. c.* s. 48.

<sup>2</sup> Starzyński *o. c.* s. 22, fig. 12.

<sup>3</sup> Tamże s. 22, 84.

<sup>4</sup> La-

dendorf *o. c.* s. 137, fig. 163.



18. Wilanów, groteska na plafonie sali drugiego piętra.

Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.

owników i przy ich koniecznym współdziale, nosi cechy wzorów, pochodzących ze źródła o wyższym uzdolnieniu, wchodzi w zakres twórczości, którą związać należy z nazwiskiem Schlütera.

Więcej bezpośrednich cech jego twórczości noszą dekoracyjne popiersia, ustawione na attykach pałacowych od strony ogrodu i Wisły (fig. 23, 24). Możemy wprost wskazać na związek bezpośredni między niektórymi z nich a późniejszymi dziełami Schlütera, który pomysły i motywy użyte w Wilanowie powtarzał w swej późniejszej działalności w Berlinie. I tak zachodzi analogia między antykizującym popiersiem kobiecym z Wilanowa a górną częścią jednej z figur z attyki pałacu Kameke w Berlinie<sup>1</sup>. Można by przypuścić, że starzec z przymkniętymi oczami i rozwianą brodą w Wilanowie stanowi pierwszy pomysł do głowy jednego z umierających wojowników z berlińskiego Arsenału<sup>2</sup>. W niektórych popiersiach wilanowskich zaznacza się upodobanie Schlütera do dekorowania postaci ludzkich w długie liście, jakby szuwaru. Był to motyw w tym czasie szczególnie często stosowany w plastyce. Warto przypomnieć, że około r. 1680 urządzono w parku wersalskim sztuczne bagno (*marais artificiel*), w którym z szuwaru wykonanego z ołowiu tryskała woda<sup>3</sup>.

Dekoracyjne figury i popiersia na attykach pałacu wilanowskiego wchodzą w zakres twórczości Schlütera, stanowią jej część i odzwierciedlają jego tendencje artystyczne, choć nie stanowią wprost dzieł jego ręki. Nie podobna sobie inaczej wyobrazić przebiegu dekoracji fasad pałacowych w Wilanowie, jak Schlütera jako kierownika warsztatu, zatrudniającego stiukatorów, kamienników i rzeźbiarzy, dysponującego ich pracą i stawiającego przed każdym z nich zadanie do spełnienia według wzorów, których im dostarczał w modelach w małym formacie. W hierarchii, jaka się wytworzyła w sprawach artystycznych, Schlüter jednak nie był samoistny, lecz z kolei podlegał naczelnemu architektowi Locciemmu, który zatwierdzone przez siebie projekty przedkładał królowi do aprobaty.

<sup>1</sup> Ladendorf o. c. s. 137, fig. 164.    <sup>2</sup> Tamże s. 15, fig. 17.    <sup>3</sup> Rose H., *Spätbarock*  
*Studium zur Geschichte des Profanbaues in den Jahren 1600—1760*, München 1922 s. 71.



Dekoracja plastyczna na zewnątrz pałacu zdaje się być dalszą i odleglejszą emanacją twórczości Schlütera od stiuków wewnątrz pałacowych, których wprawdzie także nie możemy w całości przypisać ręce samego Schlütera, w których jednak twórczość jego przejawia się bardziej bezpośrednio. Decydowała o tym strona techniczna jednych i drugich dzieł plastyki,



19. Wilanów, putto we wschodnim pokoju pierwszego piętra.

*Fot. E. Koch, Warszawa.*

miejsce, w których je umieszczano, ich rozmiary, przeznaczenie do oglądania z bliska czy z daleka, a wskutek tego waga, jaką do wykończenia szczegółów w stiukach, lub działania na odległość na wysokiej attyce musiał przykładać sam Schlüter, własnoręcznie raz sam wykonujący daną rzeźbę, innym razem znów dostarczający do niej tylko modelu i dozorujący jej wykonania. Nie przeceniając wartości artystycznej dekoracyjnych figur czy biustów obu fasad pałacu wilanowskiego, widzimy w nich jednak ważny przykład działalności artystycznej Schlütera i jego roli w dziele dekoracji siedziby Jana III.

Należy sobie w końcu zdać sprawę z tego, jakie ma znaczenie i co przynosi dla całości kształtu działalności artystycznej i charakterystyki twórczości Schlütera stwierdzenie jego działalności na terenie polskim.

Porównanie dzieł ręki Schlütera znajdujących się w Polsce z tymi, które znajdujemy w Berlinie, prowadzi do wniosku, że służba jego u Jana III wypada na czasy młodości rzeźbiarza. W dziełach Schlütera w Wilanowie, Warszawie i Żółkwi widzimy zadatki tego, co w rozkwicie talentu swego tworzyć miał w Niemczech. Tu i tam stwierdzamy u niego

ten sam prawie repertuar form zdobniczych, te same źródła sztuki, które upatrywać musimy z jednej strony w baroku północnym, z drugiej strony we Włoszech. Stwierdzenia te nasuwają zarazem pytanie, gdzie kształcić się mógł przedtem Schlüter, czy i kiedy odbywał jakie podróże za granicę dla zapoznania się z dziełami wielkiej sztuki.

W dotychczasowych badaniach powtarzano na podstawie notatki Nicolai'a<sup>1</sup> nieznanie prawie i niewiele mówiące nam nazwisko majstra Krzysztofa Sapoviusa w Gdańsku, jako nauczyciela Schlütera. Wyżej postawiliśmy hipotezę o przypuszczalnej pracy jego u ludwisarza i odlewnika Richtera. Dzięki zapiskom Königa w Collectaneach b. król. Biblioteki w Berlinie wiedzieliśmy o podróży Schlütera do Włoch w r. 1696, przedsięwziętej na koszt elektora brandenburskiego. Miała ona na celu nabycie odlewów gipsowych ze słynnych dzieł rzeźby antycznej, jako modeli przeznaczonych do nauki w nowo założonej Akademii Sztuki w Berlinie. Lecz jeszcze w czasie służby na dworze Jana III wykazuje Schlüter w dziełach swej ręki obeznanie zarówno z barokową sztuką włoską, jak i ze sztuką antyczną, ulega ich wpływom w takiej mierze, iż sądzić musimy, że nie z samych tylko miedziorytów mógł je znać, lecz raczej może z autopsji. Równocześnie w pracach jego dla Wilanowa zdaje się zaznaczać pewna luka. Czas między rokiem 1683 a 1685 jakby stanowił przerwę w dekoracji pałacu. Rok 1683 to rok wyprawy wiedeńskiej i niewątpliwej stagnacji w sprawach budowy i zdobienia pałacu w Wilanowie oraz innych królewskich siedzib, Żółkwi, Jaworowa, Złoczowa, Pomorzana itd. Może też wówczas znajdował się Schlüter za granicą, przypuszczalnie we Włoszech.



20. Wilanów, szczegół dekoracji pokoju wschodniego na pierwszym piętrze.

Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.

Można by także przypuszczać, że bawił za granicą w r. 1685. Przypuszczenie to nie znajduje potwierdzenia w żadnych danych archiwalnych i stawiamy je z wszystkimi zresztą zastrzeżeniami, lecz zarazem w przekonaniu, że pierwszy pobyt Schlütera za granicą musiał wypaść znacznie wcześniej, zanim artysta wstąpił w służbę elektora brandenburskiego, i że o tym mówią same znajdujące się w Polsce jego dzieła.

Reminescencje zarówno dzieł antyku, jak i współczesnej sztuki baroku, które widzimy w dziełach Schlütera powstałych przed r. 1694, mówią o tym, skąd artysta czerpał motywy i jakie dzieła sztuki naśladować uważał za wskazane. Pełen wspomnień dzieł antyku jest tympanon pałacu Krasieńskich. Nie ze sztychów i modeli gipsowych, lecz chyba z pobytu w Rzymie musiał je znać Schlüter. Świadczy o tym zamieszczony w tympanonie pałacu Krasieńskich architektoniczny pejzaż Rzymu, choć niezbyt wierny, zacieśniony na zbyt małej przestrzeni, świadczą reminiscencje dzieł plastyki antycznej, jak naśladownictwo pomnika konnego Marka

<sup>1</sup> Nicolai F., *Nachrichten von den Baumeistern, Bildhauern etc.*, Berlin—Stettin 1786.





21. Wilanów, figura na fasadzie pałacowej od dziedzińca.

Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.

list Locciego z r. 1681 pisany do króla<sup>4</sup> i wzmiankę w nim o „Fiamingowych dzieciach”. Nie znajdujemy w Wilanowie niemal żadnej kompozycji dekoracyjnej Schlütera, w której by „Fiamingowe dzieci” nie odgrywały większej lub mniejszej roli, nie spełniały jakichś czynności w alegorycznych przedstawieniach, lub choćby nie wypełniały tylko miejsca w przestrzeni nie pokrytej ornamentem. Wpływ sztuki flamandzkiej na Schlütera w tym kierunku mógł się zaznaczyć nawet na terenie samych Włoch, jeżeli nie prędzej, jeszcze przed pierwszą przypuszczalną jego podróżą włoską.

Aurelego. Lecz mógł być Schlüter także i we Florencji, jak o tym zdaje się świadczyć postać męska w drugim planie po lewej stronie tympanonu, wzięta z obrazu Michała Anioła, oraz jak świadczy wpływ, który na Schlütera wywarł Ferdinando Tacca w samej kompozycji płaskorzeźby tympanonu.

Doniosły wpływ wywarły na niego również w Rzymie znajdujące się dzieła Berniniego. Zaraz jedna z pierwszych rzeźb w Wilanowie, jakie możemy przypisać ręce Schlütera, anioły dmące w trąby czyli Famy nad portalem wejściowym od strony dziedzińca, stanowią naśladownictwo podobnej grupy dwóch aniołów nad wejściem na scala regia Watykanu<sup>1</sup>. Głowa Sprawiedliwości z pomnika Jakuba Sobieskiego przypomina głowę św. Marii Magdaleny z kaplicy Chigi w katedrze w Sienie, dłuta Berniniego<sup>2</sup>. Ornamenty stiukowe z Wilanowa z motywem puttów trzymających w rękach girlandy kwiatów zbliżone są do ornamentów zaprojektowanych przez Berniniego w kościele w Ariccii pod Rzymem<sup>3</sup>. Mówi o tym także porównanie głów kobiecych z pomników w Żółkwi z głowami alegorycznych figur z pomnika papieża Urbana VIII, jak również zestawienie głowy alegorii Męstwa z pomnika Daniłowicza w Żółkwi z głową Dawida dłuta Berniniego. W czasie pobytu Schlütera we Włoszech nie było upłynęło jeszcze zbyt wiele lat od śmierci Berniniego. Sława jego imienia była jeszcze świeża i wpływ jego dzieł nie przestał działać, również jak i wpływ hasła, które głosił wielki artysta. Między nimi było hasło studium antyku, którym przejął się zapewne Schlüter.

Trwałym wzorem dla niego były rzeźby Franciszka Duquesnoy, zwanego we Włoszech Francesco Fiammingo. Widzieć je mógł Schlüter w Rzymie, może i w Neapolu. O tym, jak ceniono dzieła Fiamminga na dworze Jana III, tego przykład podałem wyżej, przytaczając

<sup>1</sup> Fraschetti S., *Il Bernini*, Milano 1900, s. 288.

<sup>2</sup> Tamże s. 289.

<sup>3</sup> Tamże s. 294.

<sup>4</sup> Starzyński o. c. s. 51.

W podróży przed r. 1696 należy też doszukiwać się momentów, które kształtowały artystyczną fizjonomię Schlütera i jego sposób pojmowania form. Przedsięwzięta na koszt elektora w lipcu 1696 druga podróż włoska Schlütera miała na oku określone inne cele: nabywania gipsowych odlewów dla powstałej w Berlinie Akademii<sup>1</sup>, której Schlüter był jednym z profesorów.

Obserwacja dzieł Schlütera w Wilanowie i w Żółkwi mówi o stopniowym rozwoju jego talentu. Zaznacza się w nich od razu znaczna biegłość techniczna, lecz pomysłowość jego jest skąpa. Aż w czterech pomnikach żółkiewskich powtarzał się jeden i ten sam schemat kompozycji. W wielu dziełach twórczość jego zawisała była od wzorów obcych. Stopniowo dopiero rozwijała się samostanność inwencji Schlütera, nie sięgając nigdy zbyt wysokiego stopnia, nawet wtedy, gdy — zdawałoby się w pełni rozkwitu swego talentu — dochodził do wyżyn monumentalności, jak w pomniku Wielkiego Elektora. Pomysł pomnika tego został wzięty z Girardona<sup>2</sup> pomnika Ludwika XIV, podobnie jak do stworzenia głów umierających wojowników berlińskiego Arsenalu natchnęły Schlütera zapewne „têtes d'expression” Le Bruna<sup>3</sup>, pozostające znów w związku z rozważaniami Descartes'a w jego *Traité des passions de l'âme*<sup>4</sup>.

We wczesnym okresie twórczości, w służbie u króla Jana III, przedstawia się nam Schlüter wyłącznie jako plastyk-dekorator. Poszukiwania jego dzieł architektonicznych na terenie Polski jak dotąd zawiodły. Toteż krytycznie musimy ocenić wiarygodność notatki Marpergera z r. 1711, wedle której Schlüter miał „*unterschiedliche Palatia sowohl in, als ausserhalb Warschau angegeben und ausgeführt*”<sup>5</sup>. Może dźwięczą w tym zdaniu echa obrony Schlütera, zmuszonego do usprawiedliwienia się ze stanu grożącej zawaleniem wieży münniczej (Münzturm) w Berlinie, w której powoływał się na swą 30-letnią działalność architektoniczną<sup>6</sup>. Stojący pod ciężkim zarzutem braku fachowości technicznej i pod grozą bezpośredniej odpowiedzialności za zbliżającą się katastrofę, mógł Schlüter wówczas bronić



22. Wilanów, figura na fasadzie pałacowej od dziedzińca.

Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.

<sup>1</sup> Gurlitt o. c. s. 122 na podstawie Königa Collectanea w b. król. Bibliotece w Berlinie.

<sup>2</sup> Voss H., *Andreas Schlüters Reiterdenkmal des Grossen Kurfürsten und die Beziehungen des Meisters zur italienischen und französischen Kunst* (Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlungen, 29, 1908); Réau L., *L'Europe française au siècle des lumières*, Paris 1938, s. 237.

<sup>3</sup> Réau L., *Histoire universelle des arts*, III: *La renaissance, l'art moderne*, Paris 1936, s. 266.

<sup>4</sup> Hourticq L., *De Poussin à Watteau*, Paris 1921, s. 52.

<sup>5</sup> Marperger o. c. s. 513.

<sup>6</sup> Gurlitt o. c. s. 15.





23. Wilanów, popiersia dekoracyjne na attyce pałacu od ogrodu.

Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.

się nawet mniej ścisłym przedstawieniem rzeczy. W każdym razie dotychczasowe badania nad jego działalnością artystyczną w Polsce mówią o jego pracach rzeźbiarskich, a nie architektonicznych. Rzeźby jego tego czasu mają charakter dekoracyjny. W Wilanowie uprawia on przeważnie stiuk i technikę narzutową, a pod koniec pobytu w służbie króla Jana III, w pomnikach przeznaczonych dla Żółkwi, przechodzi do rzeźby dłutem w alabastrze. Lecz z drugiej strony także w czysto dekoracyjnie pojmowanych wilanowskich pracach Schlütera postać ludzka przeważa nad ornamentem. Zachowując przez cały niemal przeciąg działalności swej te same poszczególne elementy, w obrębie których obracała się jego twórczość, powtarzając te same motywy, opracowywane w różny sposób, Schlüter przechodzi od stylu dekoracyjnego w czasach pobytu swego w Polsce do pełnoplastycznych kompozycji w pomnikach żółkiewskich, a nie zaniehbując zresztą nigdy plastyki dekoracyjnej, sięga w swej twórczości wyżyn monumentalności w pracach berlińskich. Schlüter w naszych oczach w czasie pobytu w Polsce to improwizator, wirtuoz formy, korzystający chętnie z obcych pomysłów, pracujący wydatnie i szybko, powracający chętnie do pewnych umiłowanych motywów, wiecznie je na nowo przetwarzający, niecierpliwy i pozostawiający wykonanie swych szkiców innym pracownikom, na podstawie rysunków i modeli w małym formacie.

Toteż rzadkie są dzieła, które można by napewne uznać w całości za autentyczne prace jego ręki własnej, bez współdziałania podrzędnych pracowników warsztatowych w wykonaniu istotnych części dzieła. Takim zdaje się być pomnik grobowy Jakuba Sobieskiego w Żółkwi, wykonany w alabastrze. Lecz nie możemy tego już powiedzieć o jego odpowiedniku, pomniku Stanisława Daniłowicza w tym samym kościele farnym w Żółkwi: znać tu wiele pracy ręki innej, prócz własnej Schlütera. W pałacu wilanowskim znajdziemy wiele jego autentycznej pracy także wykonawczej, zwłaszcza w stiukowych dekoracjach wewnątrz, obok takich znów, których pomysł i model pochodziły od Schlütera, wykonanie zaś dzieliło się między niego a stiukatorów dodanych mu do pomocy. W technice narzutowej wykonane figury dekoracyjne



24. Wilanów, popiersia dekoracyjne na attyce pałacu od ogrodu.

Fot. W. Kaczorowski, Warszawa.

attyk pałacowych więcej jeszcze wchłonęły w siebie obcej pracy, poza pracą autora samych ich szkiców, zawartych zapewne w mniejszych modelach.

Już w okresie swego pobytu i pracy w Wilanowie Schlüter stał na czele warsztatu, kierując pracami grona wykonawców swych modeli, korygując ich wykonanie i przykładając rękę do wykończenia dzieł powstałych w drodze współdziałania wielu osób. To tłumaczy nam ich nierówny charakter, nieraz tylko bardziej odległe cechy jego indywidualnego stylu, przejawiającego się rzadko w całej pełni w pracach wyłącznie jego ręki.

W sposobie pracy twórczej, w metodzie produkcji artystycznej, jaką sobie wytworzył w Wilanowie, Schlüter pozostał już tym samym do końca swej działalności. Wiemy o tym z relacji P. H. Bruce'a<sup>1</sup> o ostatnim roku życia Schlütera, w czasach jego pobytu w Petersburgu, a o tym samym zdają się świadczyć wiadomości przekazane nam z czasów jego pobytu w Berlinie<sup>2</sup>.

Wilanów zawdzięcza wiele Schlüterowi, ale nawzajem i Schlüter zawdzięcza wiele pobytowi w służbie Jana III, w której talent jego dojrzewał, w której stworzył własny repertuar form, z jakiego korzystał potem przez całe życie.

Mamy podstawy do przypuszczenia, że z chwilą wyjazdu Schlütera z Polski w r. 1694 jego uczniowie i pracownicy warsztatu pozostali w Wilanowie. Duch jego sztuki nie zanikł, przejawiał się jeszcze w czasach Augusta II w okresie budowy bocznych skrzydeł pałacowych. Znamiona wpływów Schlütera wykazują kariatydy odrzwi obu skrzydeł pałacu wilanowskiego. Niektórym jego uczniom można by także przypisać wykonanie dekoracji wewnątrz pałacu Krasieńskich w Warszawie, w których znajdujemy reminiscencje motywów wilanowskich, pochodzących od Schlütera.

<sup>1</sup> *Memoirs of Peter Henry Bruce Esq. a military officer in the Services of Prussia, Russia and Great Britain, containing an Account of his Travels in Germany, Russia, Tartary, Turkey and West-Indies etc. as also several very interesting Anecdotes of the Czar Peters I of Russia*, London 1782; Wallé P., *Schlüters Wirken in Petersburg*, Berlin 1901, s. 22.      <sup>2</sup> Gurlitt o. c.



## LES OEUVRES DE SCHLÜTER A WILANÓW

(Résumé)

Les historiens de l'art se sont occupés jusqu'à présent des oeuvres de Schlüter exécutées après 1694, lors de son séjour à Berlin, au service de Frédéric III, prince-électeur de Brandebourg (ensuite Frédéric I, roi de Prusse). Sauf les sculptures décorant le fronton du Palais Krasinski à Varsovie, ses autres oeuvres conservées en Pologne étaient inconnues jusqu'à présent, et surtout ses oeuvres exécutées au service du roi Jean III. Ce sont les monuments sépulcraux de Jacques Sobieski et de Stanislas Daniłowicz dans l'église paroissiale de Żółkiew, travaux devant leur origine à Schlüter selon les archives, qui jettent une lumière sur l'activité de cet artiste avant 1694. Ils nous permettent, au surplus, par la voie de comparaison, de constater la participation de Schlüter à la décoration du palais royal de Wilanów, près de Varsovie.

Tout porte à croire que le „statuaire”, mentionné à plusieurs reprises dans la correspondance de l'architecte du palais de Wilanów, Augustin Locci, avec le roi Jean III, est identique à Schlüter. Déjà en automne de 1681, il était employé à la décoration du palais de Wilanów, et nous avons certaines raisons de supposer qu'avant cette date Schlüter pût être employé dans la fonderie de Richter à Gdańsk (Danzig), où furent fondues en plomb les statues décoratives pour le jardin de Wilanów, et qu'il fût engagé aux travaux de ce palais par l'entremise du Père Wąsowski, agent royal dans les questions artistiques.

Aux mains de Schlüter il faut attribuer, à Wilanów, les anges soufflant dans les trompettes (personifications de la Gloire), actuellement placés au-dessus du portail d'entrée du palais, du côté de la cour, de même que les deux paires de putti avec les écussons de la famille Sobieski sur la façade du même côté du palais, tous remplacés aux temps les plus récents par leurs copies postérieurs. Dans la décoration intérieure des salles au rez-de-chaussée, Schlüter était l'auteur, dans la salle à manger, des figures allégoriques en stuc, représentant les Quatre Éléments: la Terre, l'Air, l'Eau et le Feu, ainsi que les Quatre Vents. Les décorations en question sont placées dans les enfoncements entre les murs et le plafond de ladite salle. Dans la chambre à coucher royale, Schlüter modela en stuc la décoration en bas-relief avec des motifs de chevaux marins. C'est dans la décoration de la surélévation du deuxième étage dans le corps central du palais, construite de 1688 à 1692, que la part de Schlüter allait s'accroître d'une façon encore plus marquée. A l'extérieur, il faut lui attribuer les chapiteaux des pilastres et l'ornement de la frise sur la façade du côté du jardin, puis les médaillons avec les portraits de Jean III et de Marie-Casimir, ainsi que les allégories des Vents sur les façades latérales. C'est aux modèles de Schlüter que sont dues les décorations en stuc du plafond de la grande salle au deuxième étage, de même que celles de deux petits chambres au premier étage du côté Est. En même temps, Schlüter fournissait des modèles de petit format pour l'exécution des figures de dimensions considérables, destinées à être placées sur les attiques de la partie centrale du palais du côté du jardin.

La comparaison de ces oeuvres plastiques avec les monuments sépulcraux dans l'église paroissiale de Żółkiew, sculptés par Schlüter, ainsi qu'avec ses oeuvres de Berlin, nous conduit à la constatation que son service à la cour de Jean III coïncide avec la période de la jeunesse

de ce sculpteur. Ses oeuvres à Wilanów, à Varsovie et à Żółkiew constituent une étape vers production ultérieure à Berlin, dans le plein épanouissement de son talent. Ici et là, nous constatons chez lui le même répertoire de motifs et de formes décoratives, les mêmes sources artistiques, que nous recherchons dans les Pays-Bas et dans le baroque du Nord d'une part, et d'autre part dans les modèles antiques et dans les oeuvres de Michel-Ange et du Bernin.

Ces constatations aboutissent en même temps à la conclusion que, déjà lors de son service à la cour du roi de Pologne, Schlüter eut l'occasion de faire connaissance des oeuvres d'art italiennes célèbres. Il résulte de la correspondance entre Locci et le roi Jean III que, surtout dans les nombreuses figures de putti, employées par Schlüter pour ses compositions allégoriques, il s'agissait d'une imitation consciente et expresse des motifs de François Duquesnoy (Francesco Fiammingo), pour lesquels le roi avait un goût prononcé.

Lors de son service à la cour polonaise, Schlüter se présente à nous exclusivement comme artiste décorateur. Nous ne trouvons, par contre, jusqu'à présent aucune trace de son activité en qualité d'architecte, dont Marperger fit mention en 1711.

La quantité des oeuvres qui, surtout à Wilanów, se rattachent à l'art de Schlüter, prouve à elle seule qu'il ne put pas les exécuter toutes lui-même, mais qu'il était à la tête d'un atelier bien organisé et qu'il fournissait aux ouvriers des modèles de petit format, qui allaient être exécutés soit dans la technique à rapport, soit en stuc. Ses modèles de petit format sont aussi mentionnés dans la correspondance de Locci avec le roi.

La plupart des oeuvres de Schlüter datant de la période de son service auprès de Jean III (1681—94), est restée à Wilanów. Wilanów lui doit bien de choses, mais en échange Schlüter doit beaucoup à son séjour en Pologne. Par ce temps-là, son talent mûrissant, Schlüter créa son répertoire de formes, dont il allait profiter toute sa vie.

---





WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ

## DWA BAROKI, KRAKOWSKI I WILEŃSKI

### I

W okresie baroku przez architekturę europejską przeszło wiele prądów<sup>1</sup> i nie wszystkie z nich były barokowe. W początku okresu część architektury miała jeszcze cechy renesansu, a pod koniec miała już cechy klasycyzmu. We Francji klasycyzm miał nawet i wcześniej przewagę nad właściwym barokiem, a w Anglii palladianizm wręcz nie dopuścił do rozpowszechnienia się baroku. Również w Polsce w pierwszej połowie w. XVII, choć już przeniknął do niej barok, to jednak najlepsze pałace, jak Ujazdowski lub Biskupi w Kielcach, a także kościoły typu lubelskiego i kaliskiego miały w sobie więcej renesansu a nawet gotyku<sup>2</sup>. I jeszcze później dwory szlacheckie, kamienice miejskie i kościoły drewniane, trzymając się dawnej tradycji murarzy i cieśli, nieraz tylko w drobnych szczegółach ukazywały cechy panującego naówczas baroku. Dość że kryteria chronologiczne nie wystarczają do wyodrębnienia architektury barokowej.

Raczej już kryteria formalne. Gdy patrzymy na porządki kolosalne przeciągnięte przez parę pięt, kolumny kręcone lub zespalane po kilka, filary ustawiane pod kątem albo urywane w połowie, gzymsy gierowane i prowadzone faliście, szczyty przerywane lub przebiegające w wolutach — to wiemy z całą pewnością, że mamy barok przed sobą. Jednakże formy te nie trwały przez cały okres baroku. I zabytek, który ich nie posiada, może jednakże być zabytkiem barokowym.

Istotniejsze od tego, czy architektura ma formy barokowe, jest to, czy jest barokowa z ogólnego charakteru, z „ducha”. Jeśli cechuje ją wolność (w przeciwieństwie do regularności charakteryzującej style klasyczne), dynamiczność (czyli pełnia ruchu i życia w przeciwieństwie do równowagi tamtych stylów), malarskość (w przeciwieństwie do geometrycznej przejrzystości), wielkość skali (w przeciwieństwie do umiaru kształtów, a tym bardziej do kształtów drobnych), a także bogactwo (w przeciwieństwie do prostoty i ekonomii kształtów) — to bez wahania nazwiemy ją architekturą barokową. Że większość tych właściwości posiada rokoko, więc też je włączamy zazwyczaj do baroku, traktując tylko jako jedną z jego odmian.

Trwając przez blisko dwa stulecia i przeniknąwszy do wielu krajów, barok stał się wyrazem różnych tradycji, upodobań, talentów, a przez to wytworzył różne odmiany. Istnieje

<sup>1</sup> Tatarkiewicz W., *Architektura nowożytna* (Historia Sztuki III, Lwów, Ossolineum, 1934).

<sup>2</sup> Tatarkiewicz W., *O pewnej grupie kościołów polskich z początku XVII wieku* (Sztuki Piękne II, 1925) oraz *Typ kaliski i typ lubelski w architekturze kościelnej XVII wieku* (Prace KHS VII, 1937/8).



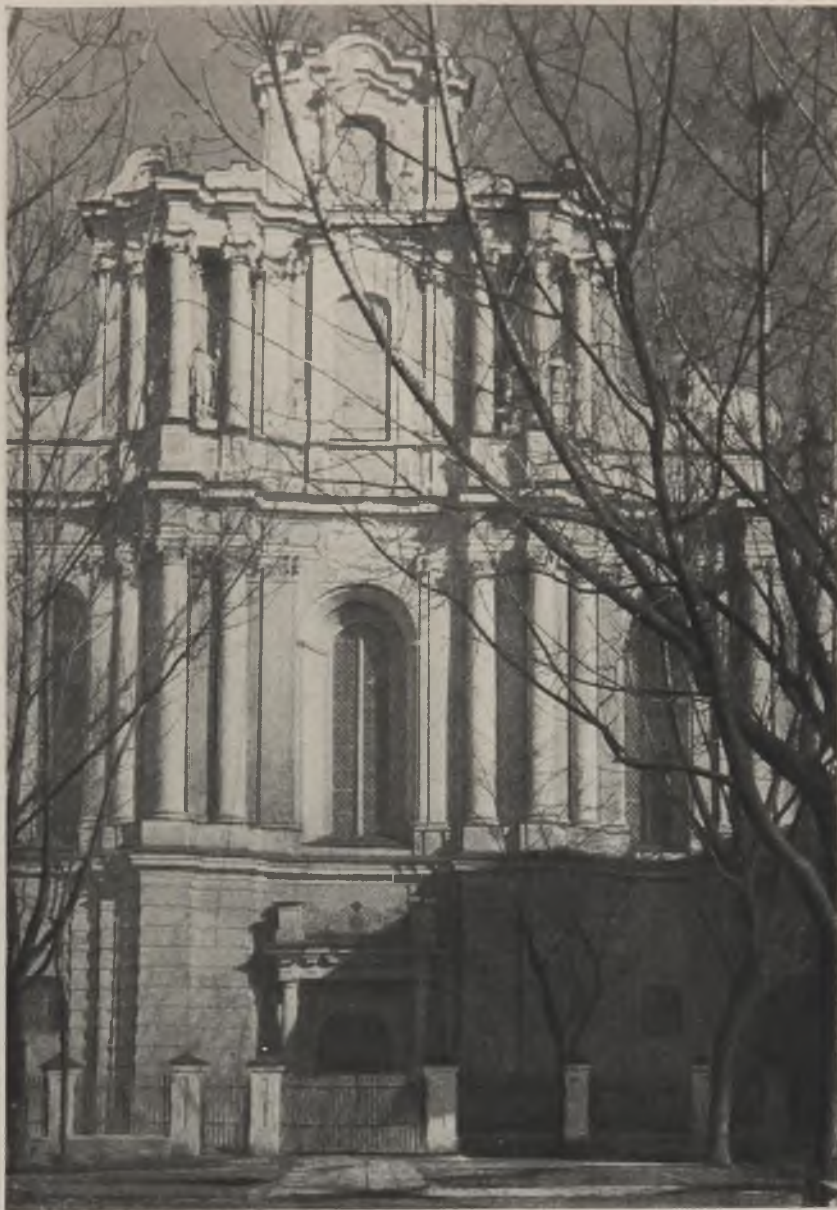


1. Kraków, kościół św. Piotra, fasada.

*Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.*

odrębny barok „włoski”, „rzymski” czy „piemoncki”, a podobnie „polski”, „krakowski” czy „wileński”.

Przez barok krakowski i wileński w szerszym znaczeniu rozumiemy wszelkie zabytki tego stylu, które powstały w Krakowie i Wilnie. W węższym natomiast te tylko, które są dla Krakowa i Wilna szczególnie charakterystyczne, których formy się w miastach tych utworzyły,



2. Wilno, kościół św. Jana, fasada zachodnia.

*Fot. J. Bułhak, Wilno.*

udoskonaliły czy najbardziej rozpowszechniły. W tym właśnie węższym znaczeniu ma tu być barok „krakowski” porównany z „wileńskim”.

Odmiany baroku tworzyły się nie tylko na podłożu topograficznym, ale także chronologicznym. Przeszedł on mianowicie trzy wielkie fazy: wczesną fazę baroku monumentalnego (na schyłku w. XVI i w początkach XVII), środkową fazę baroku dynamicznego i malarzkiego (w późniejszych latach w. XVII) oraz końcową fazę lekkiego i swobodnego rokoka





3. Kraków, kościół wizytek, fasada.

*Fot. St. Kolowca, Kraków.*

(w w. XVIII). Przeciwstawienie baroku „krakowskiego” i „wileńskiego” ma — jak się okaże — znaczenie nie tylko topograficzne, ale także chronologiczne.

Polska wcześniej przejęła architekturę baroku, zaledwie ta utworzyła się we Włoszech<sup>1</sup>. Kościół Gesù w Rzymie, pierwsza wielka budowla wyraźnie barokowa, prototyp kościelnej

<sup>1</sup> Tatkiewicz W., *Nowożytna architektura w Polsce od renesansu do klasycyzmu* (Wiedza o Polsce II, 1932) oraz *Daty przełomowe w nowożytnej architekturze polskiej* (Spraw. Tow. Nauk. Warsz., Wydział II, 1933).



4. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu, fasada.

*Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.*

architektury baroku, rozpoczęty w r. 1568, nie był jeszcze wykończony, gdy w r. 1584 wznoszono już w Nieświeżu jego replikę. I odtąd w ciągu dwu wieków Polska przeszła pełny cykl rozwojowy baroku, miała swój barok włoski i północny, wczesny i późny, barok obcy i we własnej odmianie.

Historia baroku w Polsce jest w najogólniejszych zarysach zupełnie prosta. Ledwie powstał, zastosowali go jezuici od razu w różnych punktach Rzeczypospolitej od Kalisza po Nieśwież. Początkowo jednak tylko Kraków przejął się nowym stylem. Ale był on ośrod-





5. Kraków, kościół karmelitów na Piasku, fasada.

*Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.*

kiem najważniejszym, stolicą kościelną kraju. Natomiast na prowincji utrzymały się na razie dawne formy w architekturze, zwłaszcza w świeckiej. Barok w Polsce był wówczas prawie wyłącznie barokiem „krakowskim”.

Dopiero najazd szwedzki, zniszczywszy kraj, zerwał dawną tradycję budownictwa. Gdy po nim wypadło odbudowywać Polskę, tradycja zanikła, smak się zmienił, zza granicy nadpływały już tylko wzory barokowe i — odbudowano Polskę barokowo. W tym drugim okresie barok w Polsce z ubocznego prądu, ograniczonego do Krakowa i do architektury



6. Kraków, kościół karmelitanek bosych na Wesołej, fasada.

*Fot. L. Lepszy, Kraków, klisza w C. B. I.*

kościelnej, stał się stylem powszechnym. Za panowania Jana III doszedł do rozkwitu: wprawdzie miasta były w upadku, architektura miejska rozwijała się słabo, ale w tym okresie możnowładztwa i religijności liczne powstawały pałace i kościoły.

W XVIII zaś wieku barok polski przeżył swą trzecią fazę. Nie zmniejszył swego zasięgu, ale zmienił, podobnie jak w całej Europie, swój charakter. Obok włoskich, zaczęły przychodzić wzory z Czech i Moraw, a także z Francji. Kraków zeszedł na drugi plan, budował mało. Przodowały Warszawa, Lwów, a zwłaszcza Wilno. Tam uformował się i doszedł do





7. Kraków, kościół bernardynów, fasada.

*Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.*

doskonałości odrębny barok „wileński”. „Krakowski” najpierw, a potem „wileński” — to były krańce rozwoju baroku w Polsce, największe w nim przeciwieństwa. Było w nich przeciwieństwo stylu wczesnego i późnego, a z tego przeciwieństwa wypływały i inne.

Rozważmy o baroku „krakowskim” kolejno: 1. jakiego rodzaju są jego zabytki, 2. jaka jest ich chronologia, 3. jacy architekci, 4. jaki zasięg, 5. wzory oraz 6. poziom artystyczny i stopień samodzielności. Potem zaś z kolei to samo rozważmy o baroku „wileńskim”.



8. Kraków, kościół paulinów na Skalce, fasada.

*Fot. St. Kolowca, Kraków.*

## II

1. Barok krakowski był stylem prawie wyłącznie kościelnym<sup>1</sup>. W okresie przeciw-reformacji, po stuletniej przerwie, budowano w Polsce wyjątkowo dużo świątyń, ofiarność na cele religijne była ogromna. Najwięcej zaś budowano w Krakowie, który pozostał głównym

---

<sup>1</sup> Klein F., *Barokowe kościoły Krakowa* (Roczn. Krak. XV, 1913).





9. Kraków, kościół św. Piotra i Pawła, szczegół fasady.

*Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.*

ośrodkiem życia religijnego kraju, choć rezydencją króla i ośrodkiem życia świeckiego stała się Warszawa.

Przede wszystkim budowały zakony lub budowano dla zakonów. Był to bowiem okres powstawania nowych zakonów i osiedlania się ich w Polsce. Osiedlały się przede wszystkim w Krakowie, a osiadłszy przystępowały do budowania klasztoru i kościoła. Niektóre miały w Krakowie w w. XVII i XVIII w. po kilka kościołów i klasztorów: jezuici, dominikanki i bernardynki po trzy, karmelici bosy i trzewiczkowi, karmelitanki bosc



10. Kraków, kościół św. Anny, szczegół fasady.

*Fot. A. Bochnak, Kraków, klisza w C. B. I.*

i bernardyni po dwa. Tylko nieliczne z tych kościołów były dawniejsze, bądź nigdy przez zakony wzniesione, bądź teraz im nadane, jak kościół św. Barbary jezuitom. Niektóre, jak kościół norbertanek na Zwierzyńcu, były zbudowane dawniej, a teraz zmodernizowane w duchu baroku. Ale najczęściej było wzniesionych na nowo.

Obok kościołów klasztornych we wczesnym baroku krakowskim najczęściej budowano kaplic rodzinnych. W Krakowie, jak po całej Polsce, można rody stawiały je sobie przy wielkich kościołach. Ale bez mała wszystkie były inspirowane przez kaplicę Zygmuntofską, budowane na planie kwadratowym z kopułą i wszystkie — mimo że to był już wiek XVII — były jeszcze mniej lub więcej renesansowe. W Krakowie najliczniejsze i najcenniejsze powstawały przy katedrze i przy kościele dominikanów. U dominikanów kaplica św. Jacka (ostatnia ćwierć w. XVI i pierwsza XVII), Myszkowskich z r. 1614 i Lubomirskich około





11. Kraków, kościół św. Piotra, wnętrze.

*Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.*

1616 były renesansowe, a dopiero około r. 1630 ks. Zbarascy wzniesli barokową<sup>1</sup>. Na Wawelu kaplica Wazów na zewnątrz była kopią Zygmuntofskiej.

Ruchowi budowlanemu w zakresie architektury kościelnej nie towarzyszył w Krakowie ruch w zakresie architektury świeckiej. Jedyny wyraźniejszy wyjątek stanowił sam Wawel. Gdy pożar w r. 1595 zmusił do odnowienia niektórych wnętrz, architekt Trevano dał im już

<sup>1</sup> Tomkowicz S., *Kaplice kościoła oo. dominikanów* (Roczn. Krak. XX, 1926).



12. Kraków, kościół św. Anny, wnętrze.

*Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.*

dekorację barokową. Brak świeckiej architektury w Krakowie XVII wieku miał zapewne przyczynę w tym, że znaczna ilość budowli reprezentacyjnych i mieszkalnych, wzniesionych w poprzednich okresach, nasycała potrzeby. A potrzeby te zmniejszyły się, odkąd rezydencja królewska została przeniesiona; panowie, jeżeli budowali pałace w mieście, to w pobliżu dworu, w Warszawie, nie w Krakowie. A jeżeli wznoszono w Krakowie budowle mieszkalne, to nie były one barokowe. Barok bowiem powstał i przyniesiony został do Polski jako styl kościelny,





13. Kraków, kościół wizytek, wewnątrz.

*Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.*

i minęło nieco czasu zanim formy jego zaadaptowano do fasad świeckich i wewnątrz mieszkalnych.

2. Barok krakowski rozwinął się wcześniej, w samym początku stylu. Ogromna większość kościołów barokowych Krakowa stanęła w w. XVII, a nawet w pierwszej jego połowie. Pierwszy z nich, św. Piotr jezuitów (fig. 1), stanął w latach 1597—1619, św. Urszula bonifratrów 1609, św. Michał karmelitów bosych po r. 1611, św. Tomasz karmelitów trzewiczkowych 1618, św. Jan w pierwszej połowie w. XVII, N. P. Marii na Gródku dominikanek



14. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu, wewnątrz.

*Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.*

1621--34, Bożego Miłosierdzia na Smoleńsku 1629, Niepokalanego Poczęcia N. P. Marii karmelitów bosych (tzw. św. Łazarza) 1634, św. Marcin karmelitanek bosych 1638--44, św. Norbert premonstrantek 1635--43, św. Józef bernardynek 1635--44, św. Scholastyka 1648, św. Agnieszka bernardynek, Niepokalanego Poczęcia N. P. Marii „w Żłóbku“ bernardyńców 1650. W drugiej połowie stulecia tempo budowania zmniejszyło się, jednakże powstały jeszcze kościoły karmelitów na Piasku 1659--79 (fig. 5), reformatów 1662, bernardyńców na Stradomiu 1670--80 (fig. 7), wizytek 1682--95 (fig. 3), akademicki kościół





15. Kraków, kościół bernardynów, główny ołtarz.

*Fot. St. Kolowca, Kraków.*

św. Anny 1689—1703 i kościół kapucynów 1695—1703. W ciągu zaś całego w. XVIII wybudowali kościoły już tylko pijarzy 1718—59, misjonarze 1719—28 (fig. 4), karmelitanki boscane na Wesołej 1725 (fig. 6), paulini na Skałce 1733—51 (fig. 8) i trynitarze 1739—58.

Nie wszystkie te krakowskie budowle barokowe należą do baroku „krakowskiego” w ścisłym znaczeniu, właściwego tylko lub przede wszystkim Krakowowi. Swoistym barokiem „krakowskim” są kościoły wczesne, pochodzące z XVII wieku, a zwłaszcza z pierwszej jego połowy. Zarówno chronologicznie jak rzeczowo zajmują odrębne miejsce w Rze-



16. Wilno, kościół św. Jana, główny oltarz.

*Fot. J. Bulhak, Wilno.*

czypospolitej; budowle tej epoki i tej odmiany — barok spokojny, masywny, mało jeszcze odbiegający od renesansu — poza Krakowem były wyjątkami.

Osiemnastowieczne kościoły Krakowa nie są artystycznie gorsze od tamtych, które powstały w w. XVII, po części są nawet indywidualniej pomyślane i staranniej wykonane. Ale nie stanowią już odrębności Krakowa.

3. Nie o wszystkich kościołach krakowskich XVII w. wiadomo, jacy architekci je projektowali i wykonali. Ale wiadomo to o najlepszych: mianowicie św. Piotr był zapro-





17. Kraków, kościół św. Anny, szczegól wnętrza.

*Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.*

jektowany przez Bernardoniego, a wykończony przez Jana Trevana, architekta królewskiego<sup>1</sup>. Ten sam Trevano wznosił zapewne również kościół św. Marcina, a Franciszek Solari kościół wizytek. Przy budowie skromnego kościoła kapucynów pracują naprzód architekt Ceroni, później, od r. 1699, architekt Pellegrini. Znane są też nazwiska najlepszych dekoratorów: autorem sztuki u św. Piotra był Jan Baptysta Falconi, a u św. Anny Baltazar Fontana. Byli to wszystko

<sup>1</sup> Klein F., *Kościół św. Piotra i Pawła w Krakowie* (Roczn. Krak. XII, 1910).



18. Wilno, kościół św. Piotra i Pawła na Antokolu, szczegół wnętrza.

*Fot. J. Bulhak, Wilno.*

Włosi. I nic dziwnego: od początku w. XVI architektura była w Krakowie w rękach Włochów. Wśród zjeżdżających do Polski Włochów niemało było architektów i murarzy. A właśnie czas, w którym barok się zaczynał, był okresem największego napływu Włochów do Krakowa. Jak zestawiał Jan Ptaśnik, na 287 rodzin włoskich, spotykanych w księgach miejskich Krakowa, 187 osiedliło się w latach 1550—1650<sup>1</sup>. A przy tym barok był wówczas stylem swoiście wło-

<sup>1</sup> Ptaśnik J., *Gli Italiani a Cracovia*, Roma 1909.



skim i nikt właściwie nie umiał posługiwać się nim poza Włochami. Ale architektami bywali również Polacy: o kościele bernardynów wiadomo, że projektował go Krzysztof Mirczowski<sup>1</sup>. A podobnie jak to nazwisko, które odnaleziono zostało niedawno, mogą wypłynąć i inne nazwiska architektów Polaków.

Poza kilkoma najwybitniejszymi, inne kościoły krakowskie w. XVII są dotychczas anonimowe. Jeżeli nazwiska ich autorów nie odnajdą się, to nie będzie to może rzeczą przypadku, lecz skutkiem tego, że były to nazwiska za mało ważne, by je pamiętać. Pewnie słusznym jest twierdzenie, że były stawiane przez miejscowych majstrów murarskich<sup>2</sup>. Po części byli to może Włosi, po części Polacy.

W każdym razie, zarówno wybitnych architektów jak majstrów, Kraków miał pod dostatkiem; raczej wypożyczał ich innym dzielnicom Polski, niż sprowadzał do siebie. Dopiero budowa kościoła św. Anny na przełomie w. XVII i XVIII wskazuje na zmienione stosunki<sup>3</sup>. Architekt jej, Tylman z Gameren, był Holendrem, czynnym w Warszawie, i stamtąd został do Krakowa zaangażowany: Kraków, który dotąd miał najlepszych w Rzplitej architektów, wystąpił teraz jako prowincjonalny odbiorca stołecznej warszawskiej sztuki. Również i dekorator kościoła św. Anny — Baltazar Fontana — został specjalnie sprowadzony, bo Kraków nie miał własnego sztukatora, który by uczynił zadość wymaganiom wielkiej świątyni akademickiej<sup>4</sup>.

Także w w. XVIII paulini dla budowy swego kościoła sprowadzili Jana Münza z Nysy. Że sprowadzili Ślązaka rzecz naturalna o tyle, że Śląsk był blisko, a kwitła w nim wówczas, jak w ogóle w krajach austriackich, architektura. Jednakże i w w. XVIII nie urwała się tradycja włoskiej architektury w Krakowie: trzy najlepsze jego budowle z tego stulecia związane są z działalnością Franciszka Placidiego<sup>5</sup>, mianowicie fasada pijarów, kościół misjonarzy, a zapewne i trynitarzy. Placidi był, jak się zdaje, czynny w różnych częściach kraju, a także i w Dreźnie, gdzie z Chiaverim pracował przy Hofkirche, ale Kraków był jego główną siedzibą i terenem pracy.

4. Zasięg baroku krakowskiego obejmował nie tylko samo miasto i bliższą okolicę, ale bezmała całą ziemię krakowską. Kościół kamedułów na Bielanych (1603—42)<sup>6</sup>, zaprojektowany przez Andrzeja Spezzę, jest nie mniej cennym i typowym zabytkiem „krakowskiego” stylu, niż stojący w środku miasta kościół św. Piotra. Do stylu tego należy również kościół karmelitów w Wiśniczu z r. 1635, prawdopodobnie dzieło Macieja Trapoli. Architekci barokowego Krakowa budowali i poza Krakowem. Bernardoni, ten sam, który zaczął budowę św. Piotra, zaczął również i Kalwarię Zebrzydowską<sup>7</sup>, którą później wykończył Flamand Paweł Baudarth. Jak się zdaje, Trevano zaprojektował kościół w Spytkowicach koło Zatora, a Placidi w Morawicy (1743—56). Falconi, wykonawszy sztukaterie w kościele św. Piotra w Krakowie, pracował potem szereg lat, od 1635 do 1648 na prowincji, ozdobił kościoły w Wiśniczu, w Rzeszowie, kaplice przy kościołach na Bielanych, w Niepołomicach, w Krośnie, zamki w Wiśniczu, Baranowie, Łańcucie, erem w Rytwianach — wszystkie te budowle leżały w orbicie wpływów Krakowa<sup>8</sup>. Później, na przełomie w. XVII i XVIII, Baltazar

<sup>1</sup> Szablowski J., *Architektura krakowskiego kościoła bernardynów* (Bibl. Krak. 96, 1938). <sup>2</sup> Klein F., *Barokowe kościoły Krakowa* (Roczn. Krak. XV, 1913). <sup>3</sup> Klein F., *Akademicki kościół św. Anny w Krakowie* (Roczn. Krak. XI, 1909). <sup>4</sup> Pagaczewski J., *Baltazar Fontana w Krakowie* (Roczn. Krak. XI, 1909) oraz *Geneza i charakterystyka sztuki Baltazara Fontany* (tamże XXX, 1938). <sup>5</sup> Batorski Z., *Francesco Placidi* (Thieme-Becker, Allg. Lexicon d. bildenden Künstler). <sup>6</sup> Tomkiewicz S., *Bielany* (Bibl. Krak. 26, 1904). <sup>7</sup> Szablowski J., *Architektura Kalwarii Zebrzydowskiej* (Roczn. Krak. XXIV, 1933). <sup>8</sup> Bochnak A., *Giovanni Battista Falconi, Kraków 1925*.

Fontana robił swe sztukaterie nie tylko w Krakowie, ale również w Wieliczce (1693) i Starym Sączu (1699).

Ilość prowincjonalnych barokowych budowli w ziemi krakowskiej w w. XVII nie była wielka, ale przeważnie były wznoszone przez ludzi możnych, dużym sumptem i na ogół stały wyżej nawet od skromnych budowli samego Krakowa, wznoszonych przez zakony. Były między tymi prowincjonalnymi gmachami oryginalne, jak zamek Krzyżtopór<sup>1</sup> i kolegiata w Klimontowie<sup>2</sup>, oba projektowane przez Wawrzyńca Muretto de Sent i należące do sfery wpływów Krakowa, ale nie mające w samym Krakowie odpowiednika.

5. Nie tylko architekci krakowskiego baroku byli w znacznej części Włochami, ale też wzory jego były włoskie i nadały mu włoski charakter. Wzory te są ustalone przez F. Kleina dla wybitniejszych jego zabytków: św. Piotr jest na zewnątrz i wewnątrz repliką Gesù w Rzymie; bernardyni mają również plan Gesù; św. Anna jest upodobniona do S. Andrea della Valle, projektowanego przez Madernę, z dodaniem wież, podobnych do kościoła św. Anastazji Berniniego w Rzymie; prototypem dla kościoła wizytek był S. Domenico e Sisto w Rzymie. Nawet jeszcze kościoły wzniesione w w. XVIII brały wzory z Rzymu, mianowicie kościół misjonarzy wzorował się we wnętrzu (fig. 14) na kaplicy pałacu di Propaganda Fide Borrominiego, a w fasadzie na S. Andrea del Quirinale Berniniego i po części na Maria della Pace. Fasada trynitarzy przypomina S. Andrea delle Frate w Rzymie, projektowanego przez Borrominiego. Wnętrza pijarów i trynitarzy z ich iluzjonistycznymi malowidłami są pod wpływem Pozza i jego S. Ignazio w Rzymie. Nawet o fasadzie rokokowej pijarów stwierdzono nie bez słuszności, że jej struktura jest pochodzenia rzymskiego, a tylko dekoracja francusko-saska.



19. Wilno, kościół misjonarzy, wieże.

Fot. J. Bulhak, Wilno.

<sup>1</sup> Tomkowicz S., *Krzyżtopór, twierdza magnacka XVII wieku* (Spraw. KHS V, 1891).

<sup>2</sup> Bo-

chnak A., *Kolegiata św. Józefa w Klimontowie* (Przegląd Powszechny i odb. Kraków 1925).





20. Berezwech, kościół pobazyliński św. Piotra i Pawła, fasada.

*Klisza w C. B. I.*

6. Barok krakowski miał częściowo wysoki poziom artystyczny: dotyczy to św. Piotra, Bielan, kaplicy ks. Zbaraskich i Wazów. Większość jednak ówczesnych kościołów krakowskich to budowle ubogie, domorosłe, nie wyróżniające się ani skalą, ani bogactwem, ani proporcją całości, ani wdziękiem poszczególnych form. Nie były złe, nieudane, lecz bez aspiracji artystycznych, bezpretensjonalne, obojętne. Raczej później, gdy okres „krakowski” baroku już mijał, pojawiły się znów odosobnione wybitniejsze dzieła: sam koniec w. XVII wydał świetną dekorację Fontany, a wiek XVIII — interesującą architekturę Placidiego. Ale zarówno



21. Wilno, kościół św. Jerzego, fasada.

*Fot. J. Bulhak, Wilno.*

wczesne zabytki barokowe Krakowa jak późne, zarówno cenne jak obojętne, wytworne tak samo jak domorosłe, nie mają wiele samodzielności. Są reprodukcjami wzorów zagranicznych albo ich wariantami czy uproszczeniami wzorów prawie wyłącznie włoskich, głównie rzymskich. Już raczej domorosłe są bardziej swoiste i odrębne, bo mają wprawdzie obce wzory ale te są w nich zredukowane, uproszczone i przez to zmienione.

Wskazują one jednakże na gust ówczesnych Polaków, fundatorów tych budowli, a jeśli nie na gust, to przynajmniej na potrzeby ich i możliwości. Nie są samodzielne, ale są charakte-





22. Wilno, kościół wizytek.

*Fot. J. Bulhak, Wilno.*

rystyczne. Nie tylko dla Krakowa, ale dla całego okresu, w którym Kraków przodował. Cechuje je przede wszystkim prostota. Bogaty plan Gesu — krzyż łaciński z kaplicami i kopułą na przecięciu naw —, którym Bernardoni zainaugurował barok w Krakowie (fig. 11), nie przyjął się; jedynie w uproszczonej postaci został zastosowany u bernardynów i w akademickim kościele św. Anny. Poza tym były same tylko kościoły jednonawowe z kaplicami albo nawet bez kaplic, tylko z arkadami w ścianach, w których umieszczano ołtarze (fig. 13). Nawet duże kościoły, jak na Bielanych i w Kalwarii, były po prostu jednonawowe. Przeważały zaś najprostsze rozwiązania:



23. Wilno, kościół św. Jana, górna część fasady zachodniej.

Fot. J. Bulhak, Wilno.

prostokątne zamknięcie prezbiterium, prezbiterium równej szerokości z nawą, sklepienie beczkowe. Z paru typów, jakie wydał wczesny włoski barok, w Polsce przyjął się najpierw typ Vignoli, suchy, poprawny, oszczędny, bez żadnych ekstrawagancji. Może wpłynęło na to przyzwyczajenie do surowych wnętrz gotyckich, może uznanie dla prostej wielkości, choć była zimna i pusta. Później dopiero gust Polaków uległ zmianie; ale przez wiek XVII nosili się wprawdzie bogato i barwnie, lecz mieszkali we wnętrzach prostych i surowych.

Prosta, a nawet uboga była również większość fasad. Przeważnie były uproszczeniem fasady Gesù (fig. 5). I wbrew dawnym gotyckim obyczajom kraju były bezwieżowe, podczas gdy później nie będzie bezmała barokowego kościoła bez wież. Na prowincji krakowskiej już w tym okresie kościoły, począwszy od Bielan i Wiśnicza, były dwuwieżowe, w samym natomiast Krakowie wieże pojawiły się dopiero w drugim okresie baroku.

Wnętrza tych kościołów „krakowskich” też są proste, a jeśli wydają się wypełnione i ozdobne, to nie dzięki architekturze, lecz dzięki ołtarzom (fig. 15, 31): ich ilością i rzeźbiarską ozdobnością wynagradzano pustkę mało rozczłonkowanych wnętrz. Ołtarze te na ogół nie były skomponowane razem z architekturą (jak później w Wilnie), lecz wstawione później, dopiero w w. XVIII<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Zdjęcie, podług którego reprodukowano ołtarz główny kościoła bernardynów zostało wykonane po restauracji z r. 1928, która zmieniła pierwotną jego postać o tyle, że kolumny, pierwotnie pokryte zwier-





24. Wilno, kościół św. Jana, szczyt fasady wschodniej.

*Fot. J. Bulhak, Wilno.*

Kościół, które powstały w drugiej połowie w. XVII, miały już częściowo inny charakter. Zgodnie z duchem czasu reprezentowały typ bogatszy. Kościoły św. Anny i bernardynów wróciły do skomplikowanego planu Gesù z bocznymi kaplicami, transeptem i kopułą. Plastyczna dekoracja wewnątrz nabrała w nich więcej znaczenia, zwłaszcza u św. Anny rzeźba miała już bezmała przewagę nad architekturą (fig. 12, 17). Fasady zaś otrzymały wieże. Jednakże nie zwykle wieże północnego baroku, wyrastające z bocznych pól fasady: u św. Anny są odsunięte na bok, a u bernardynów (fig. 7) nasadzone na fasadę Gesù.

Trzy zaś kościoły krakowskie, jakie powstały w czasie w. XVIII, odbiegły jeszcze dalej od „krakowskiego” typu. Mało już z nim miał wspólnego kościół paulinów na Skałce, a także kościół pijarów ze swą rokokową fasadą i iluzjonistycznymi malowidłami, które występują teraz i na sklepieniach dawniejszych kościołów, np. u św. Barbary (fig. 35). Natomiast piękny kościół misjonarzy pozostał wierny pierwotnej tradycji Krakowa i w okresie, gdy moda dawała pierwszeństwo wzorom północnowłoskim, on wzorował się na Rzymie; ale i on już nie na Vignoli, ani nawet na Berninim, ale na Borrominim.

c'adłami, wymieniono na złożone kolumny kręcone Reprodukcję stanu pierwotnego podaje Klein F. *Barokowe kościoły Krakowa* (Rocz. Kr k. XV, s. 189, fig. 72).

## III

1. Barok wileński<sup>1</sup> był zarówno kościelny jak świecki, ale dziś jest już tylko kościelny. Rody litewskie budowały sobie, zwłaszcza w końcu w. XVII, barokowe pałace w Wilnie z nie mniejszym nakładem niż barokowe kościoły. Ale pałace te źle się przechowały: pałac Sapichów na Antokolu (1690) przerobiony został na szpital, pałac Słuszków (1691) na więzienie, Radziwiłłów i Paców niszczały całkowicie. Mieszczańskie zaś budownictwo, czysto użytkowe, mało miało cech stylowych, a te, które miało, utraciło przez późniejsze przebudowy. Dość, że w pełni zachowane zabytki baroku są dziś w Wilnie już tylko kościelne. Nie czynią wyjątku wielkie budowle jezuitów, podwórze Uniwersytetu i alumnat, są bowiem w stylu jeszcze renesansowe, nie barokowe, aczkolwiek pochodzą z ery barokowej.

Kościółów zaś budowano wiele: Wilno było dla Litwy ośrodkiem religijnym, a zwłaszcza zakonnym, jak Kraków dla Korony. Przede wszystkim było ośrodkiem działalności jezuitów, którzy właśnie kościołem św. Kazimierza, jeszcze jedną repliką Gesù, zainaugurowali w Wilnie zwrot od architektury renesansowej do barokowej. Mieli oni w Wilnie jeszcze dwa inne kościoły, nowy św. Ignacego (1632—47) i średniowieczny, zmodernizowany przez nich w duchu baroku kościół św. Jana. Budowały również inne zakony, dominikanie, karmelici i karmelitanki, benedyktynki, misjonarze, augustianie, a także zakon obrządku wschodniego, bazylianie. Ofiarność na cele religijne była duża; sama tylko rodzina Paców ufundowała w w. XVII w Wilnie trzy kościoły: św. Józefa, św. Teresy i wspaniały kościół św. Piotra i Pawła na Antokolu.

2. Barok w Wilnie rozpoczął się wcześniej: kościół św. Kazimierza (fig. 29) jezuici wybudowali w latach 1604—15, a św. Ignacego 1622—47; karmelici trzewikowi wzniesli kościół Wszystkich Świętych 1620—31, a bosy św. Teresy 1635—50; kaplica św. Kazimierza przy katedrze stanęła 1624—36. Były to wszystko jeszcze budowle z pierwszego okresu baroku; po Krakowie stanowiły wówczas największe skupienie kościołów barokowych w Rzpltej. A i okres drugi, przypadający na drugą połowę w. XVII, pozostawił w Wilnie dzieła wybitne: wtedy to powstał św. Piotr na Antokolu (1668—84) i szczególnie, bo wzniesiony na okrągłym planie, kościół trynitarzy, również na Antokolu (1694—1707), oraz świetne niegdys pałace Sapichów, Słuszków, Radziwiłłów, Paców.

Były wśród tych budowli XVII wieku w Wilnie dojrzałe, jak św. Teresa, wyjątkowe przez swą strukturę, jak trynitarze, i wyjątkowe przez swą dekorację, jak św. Piotr. Ale były odosobnionymi, nielicznymi tylko dziełami baroku na przestrzeni rozległego miasta i długiego stulecia. Jakość ich była niepoślednia, ale ilość niewielka. Nie nadały miastu charakteru barokowego. Nie stworzyły zwartej grupy, typu, szkoły.

Inaczej stało się w drugiej tercji w. XVIII, ostatniej fazie baroku. Zaczęły wtedy wyrastać w Wilnie kościoły bardzo liczne a jednolite w strukturze i dekoracji. Stanowią one zwartą grupę, typ całkowicie ukształcony, charakterystyczny dla Wilna. Do grupy tej należą: kościół św. Jana (gotycki, objęty przez jezuitów, zmodernizowany 1725—37, fig. 2, 23), wizytek na Rossie (1717—37, fig. 22), benedyktynek pod wezwaniem św. Katarzyny (konsekrowany 1703, ale spalony 1737 i odbudowany w nowej postaci z dodaniem kaplicy Opatrzności 1741—6, słynne ołtarze stiukowe z 1752—9, fig. 25, 26), kościół misjonarzy (1750—6, fig. 19, 27), św. Jerzego, kościół bazylianów (odbudowany po pożarze z r. 1748, bogata brama z r. 1749, fig. 21), dominikanów (po pożarze wzniesiony na nowo 1748—70,

<sup>1</sup> Kłos J., *Wilno* (wyd. 3), Wilno 1937.

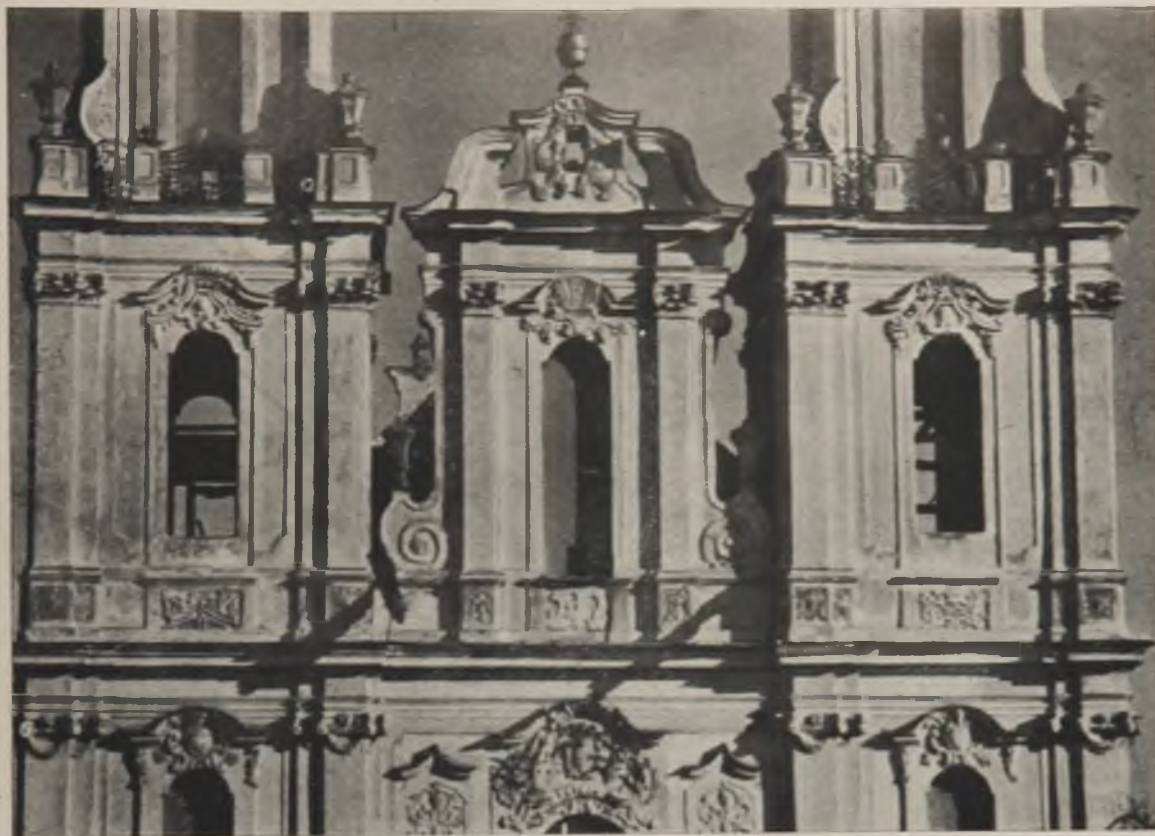




25. Wilno, kościół św. Katarzyny, widok od strony prezbiterium.

*Fot. J. Bulhak, Wilno.*

fig. 28, 32, 33), augustianów (1765—7). Dwa wcześniejsze kościoły — św. Rafała (1702—9) i św. Filipa i Jakuba (1727) — jeszcze nie należą całkowicie do tej grupy, ale ją zapowiadają, szczególnie smukłymi proporcjami i strukturą wież. Stare kościoły upodabniano do nowych: gotycki kościół św. Jana, otrzymawszy nową fasadę i urządzenie wewnętrzne, stał się jednym z najświetniejszych okazów nowego typu (fig. 2, 16, 23, 30). W innych dawniejszych kościołach zmieniono przynajmniej wyposażenia wewnątrz, dodano ołtarze baro-



26. Wilno, kościół św. Katarzyny, szczegół fasady.

*Fot. J. Bulhak, Wilno.*

kowe: u bernardyńców drewniane, a u św. Katarzyny, u Wszystkich Świętych, w cerkwi św. Ducha — swoiste wileńskie ołtarze z barwnego stiuku.

Ta późna zwarta grupa stanowi prawdziwy barok „wileński” w przeciwieństwie do kościołów z wcześniejszej doby baroku, które stoją w Wilnie, ale nie są swoiście wileńskie. Jest tu odwrotnie, niż w Krakowie, gdzie swoistą, zwartą grupę stanowią kościoły wczesne, późne zaś są odosobnione i nie mają cech swoiście krakowskich. Dlatego barok „wileński” w ścisłym rozumieniu jest barokiem późnym, tak samo jak „krakowski” wczesnym. Ten barok „wileński” obejmuje okres intensywny, ale niedługi: zaczął się i skończył w drugiej tercji w. XVIII. Jedno pokolenie wystarczyło, by wznieść tę dużą grupę budynków, wytworzyć i rozpowszechnić odmienny typ baroku.

3. Budowle barokowe Wilna we wczesnym okresie były dziełem Włochów. Dwie z nich szczególnie cenne — kaplica św. Kazimierza i kościół św. Teresy — były wykonane przez Konstantego Tencallę. Wielkie zaś dzieło środkowego okresu, św. Piotr, było wytworem współpracy Polaków i Włochów: architektura jego była zaprojektowana przez Polaka, Jana Zaora, a wspaniałe stiuki (fig. 18, 36) były wykonane pod kierunkiem Włocha, Piotra Peretti, najwybitniejszej bodaj indywidualności artystycznej tego okresu.

Najważniejsze, ale i najtrudniejsze jest odnalezienie twórców późnej, swoiście „wileńskiej” grupy kościołów. Długo nic o nich nie było wiadomo; ostatnio wprawdzie liczne





27. Wilno, kościół misjonarzy, kruchta wchodowa.

*Fot. J. Bulhak, Wilno.*

nazwiska ówczesnych architektów wileńskich zostały odszukane w zapiskach archiwalnych, jednak w niewielu tylko wypadkach mogły być związane z konkretnymi dziełami.

W owych ważnych latach 1738—67 czynny był w Wilnie architekt Niemiec, Jan Krzysztof Glaubitz<sup>1</sup>, sprowadzony do Wilna dla odbudowy kościoła ewangelickiego; potem pozostał

<sup>1</sup> Lorentz S., *Jan Krzysztof Glaubitz, architekt wileński XVIII wieku* (Prace z Historii Sztuki wydane przez Tow. Naukowe Warsz. III, 1937).



28. Wilno, kościół dominikański, portal.

Fot. J. Bulhak, Wilno.

w mieście i pracował w nim, odbudował kościół św. Katarzyny, brał zapewne udział w modernizacji św. Jana, budował kościoły na prowincji. Może się wydawać, że był główną postacią wśród architektów ówczesnego Wilna. Jednakże nie był tym, który te nowe, swoiste formy baroku wileńskiego wprowadził; już je zastał, przybywszy do Wilna w r. 1737, dostosował się do tych, jakie poprzednio już były tu w użyciu, rozwijając je tylko dalej.

Jednocześnie czynni byli inni architekci w Wilnie i dokoła Wilna<sup>1</sup>. Najpierw Włosi. Są

<sup>1</sup> Morelowski M., *Znaczenie baroku wileńskiego XVIII stulecia*, Wilno 1940.





29. Wilno, kościół św. Kazimierza, widok od strony prezbiterium.

*Fot. J. Buthak, Wilno.*

dane, że Włoch Genù brał udział w budowie św. Jakuba, a Paracca kościoła misjonarzy. Następnie zaś Polacy. O niektórych kościołach na prowincji wileńskiej wiadomo, że zostały projektowane i wzniesione przez Polaków, a są to budowle nie mniej cenne niż te, które znajdują się w samym Wilnie. Typowo „wileński” kościół w Borunach, stanowiący jeden z piękniejszych okazów grupy, był wzniesiony przez Aleksandra Osikiewicza<sup>1</sup>. Zakony, zwłaszcza większe, miały w swym gronie ludzi znających się na architekturze, niektórych nawet dość sławnych, jak jezuita Tomasz Żebrowski, dominikanin Ludwik Hryncewicz, franciszkanin K. Kamiński. W bibliotekach klasztornych gromadzono traktaty architektoniczne i publikacje wzorów do budowania, w kolegiach generalnych prowadzono wykłady „architectonicae scientiae”. Wykłady te miały zasadniczo charakter teoretyczny, ale jest prawdopodobne, że ten czy ów z profesorów-zakonników znał się też praktycznie na rzeczy i był projektodawcą i kierownikiem robót. Archiwa wileńskie przechowały wiele nazwisk polskich w związku z budowlami w. XVIII, ale w tej chwili trudno ustalić, które z nich są nazwiskami architektów, a które majstrów, które kierowników, a które wykonawców.

<sup>1</sup> E. Łopaciński w archiwach wileńskich odnalazł nazwiska licznych artystów wileńskich ery barokowej, Osikiewicza, Hryncewicza i wielu innych. Niestety sam wyników swych dotychczas nie ogłosił. Ogłosił je częściowo Morełowski *o. c.*, jednakże tekst archiwalny podał tylko w wypadku Osikiewicza, poza tym zaś same tylko nazwiska, łącząc przy tym fakty archiwalne z własnymi najśmielszymi przypuszczeniami.



30. Wilno, kościół św. Jana, ołtarz w obejściu.

*Fot. J. Bulhak, Wilno.*

Co do tego świetnego późnego „wileńskiego” baroku w każdym razie pewne jest to: że był dziełem nie jednego człowieka, lecz wielu ludzi należących do różnych narodowości i że byli między nimi, a może nawet przeważali Polacy.

4. Zasięg baroku wileńskiego<sup>1</sup> był nie mniejszy, a nawet większy niż krakowskiego.

---

<sup>1</sup> Żyskar J., *Nasze kościoły*, Warszawa—Petersburg 1913.





31. Kraków, kościół karmelitów na Piasku główny ołtarz.

*Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.*

Bo wpływy krakowskie były w Małopolsce ograniczone przez inne, idące ze Lwowa, Lublina, Zamościa czy Warszawy, gdy tymczasem na wielkich przestrzeniach Litwy nie było innego ośrodka, który mógłby z Wilnem współzawodniczyć. Jego wpływy sięgały aż do najdalszych kresów wschodnich. W ciągu w. XVII prowincja litewska pozyskała niewiele budowli barokowych, ale zato budowle cenne, historycznie ważne albo na wysokim poziomie artystycznym. Nawet pierwsza budowla barokowa na Litwie była wzniesiona na prowincji, był nią kościół jezuitów w Nieświczu, który wyprzedził jeszcze kościół św. Kazimierza w Wilnie, był w ogóle



32. Wilno, kościół dominikanów, wewnątrz prezbiterium.

*Fot. J. Bulhak, Wilno.*

pierwszym budynkiem barokowym w całej Rzpltej. W drugiej połowie stulecia na prowincji litewskiej powstał jednocześnie z św. Piotrem na Antokolu piękny kościół kamedulów w Pożajściu pod Kownem, tak samo fundacji pacowskiej (1667—90). Nieco wcześniej zaś (1647—63) wzniesiony został kościół jezuicki (potem farny) w Grodnie, największym po Wilnie skupieniu architektury barokowej na Litwie.

Nieporównanie najsilniej architektura stolicy promieniowała koło połowy w. XVIII, w okresie swoistego baroku „wileńskiego”. Promieniowanie to nie było szczególnie gęste,





33. Wilno, kościół dominikanów, ambona-konfesjonal.

*Fot. J. Bulhak, Wilno.*

ale zato sięgało daleko: zaczynało się w najbliższej okolicy, w Trynopolu nad Wilią i Kalwarii, a sięgało na zachód do Grodna i Sejn, na południe do Pińska i na Wołyń, na wschód do Dżisny i Głębokiego, a nawet do Dyneburga i Połocka.

Do najcenniejszych zabytków baroku „wileńskiego” na prowincji, nie mniej pięknych niż zabytki samego Wilna, należą: kościół karmelitów w Głębokiem, niepospolity przez swe cztery wieże, po dwie na każdej z fasad (zaczęty jeszcze w w. XVII, wykończony około r. 1735); kościół bazylianów w Berezweću (1753—6, fig. 20); kościół bazylianów w Bo-



34. Wilno, kościół dominikanów, chór muzyczny.

*Fot. J. Bulhak, Wilno.*

runach pod Krewem (1747—8) i kościół dominikanów w Zabiałach (zacząty 1741, wieże i fasada 1764—6).

5. Bezpośrednich wzorów dla wileńskiego baroku nie podobna znaleźć, tak jak się znalazło je w Rzymie dla krakowskiego. Ale budowli mniej lub więcej podobnych do wileńskich było wówczas wiele w Europie. Podobne były zwłaszcza w sąsiadujących z Polską krajach cesarskich, szczególnie na Morawach. Wyrażano też przypuszczenie, że stamtąd Wilno czerpało wzory dla swego baroku. Ale podobieństwo tłumaczy się raczej tym, że Wilno





35. Kraków, kościół św. Barbary, szczegól dekoracji sklepienia.

*Fot. St. Kolowca, Kraków, klisza w C. B. I.*

czerpało je z tych samych źródeł, co te kraje. Ich barok nie wyprzedził „wileńskiego”, lecz był zjawiskiem jednoczesnym i równoległym. Wzory wspólne dla krajów cesarskich i Polski szły i teraz jeszcze z Włoch, tylko już nie wprost z Rzymu, lecz z Włoch północnych, z Piemontu, gdzie właśnie w początkach w. XVIII rozwinęła się najbujniej ostatnia postać włoskiego baroku<sup>1</sup>. Inna rzecz, że i ta postać miała swój początek w Rzymie, w dziełach Borrominiego. Rzec można, odwracając przysłowie, że w baroku wszystkie drogi prowadzą z Rzymu. Z Rzymu styl dostał się na północ Włoch, tam się przekształcił i stamtąd przeszedł do krajów pozaalpejskich. Wpływ sztuki północnowłoskiej jest zrozumiały: bo z północnych Włoch pochodziła większość zaciężnych architektów, w jakich Italia zaopatrywała Europę. Resztę dla propagandy baroku włoskiego robiły włoskie publikacje, wzory architektoniczne.

Jak się wzory włoskie przedostały do Wilna, trudno powiedzieć; wprost czy przez pośredniczące ogniwa, przez Włochów, co, jak Genù lub Paracca, byli w Wilnie czynni, czy przez wydawnictwa architektoniczne. Tak czy inaczej, jest pewne podobieństwo między niektórymi budowlami Piemontu i Wilna, zarówno w ogólnej konstrukcji jak i w szczegółach. M. Morelowski słusznie zestawiał kopułę św. Kazimierza o giętym i falującym tamburze z kopułą S. Lorenzo w Turynie, projektowaną przez Guariniego, która znów wywodzi się z rzymskiej kopuły S. Ivo Borrominiego; wieżę św. Rafała, zdobną w kolumnienki na ściętych narożnikach — z wieżą kościoła Superga koło Turynu, wybudowanego przez Juvare; albo wieżę katedry połockiej — z wieżą kościoła del Carmine, również wzniesioną przez Juvare.

<sup>1</sup> Brinckmann A. E., *Theatrum novum Pedemontii*, Düsseldorf 1931.



36. Wilno, kościół św. Piotra i Pawła, szczegół dekoracji sklepienia.

*Fot. J. Bulhak, Wilno.*

Co prawda budowle Wilna podobne są również do budowli zupełnie innych krajów. Wieże misjonarzy wileńskich podobne są do modelu soboru Aleksandra Newskiego w Petersburgu, a inne wieże wileńskie do tych, jakie zdobią kościoły londyńskie, zwłaszcza Mary le Strand, — ale Trezzini, projektodawca soboru petersburskiego, pochodził z Piemontu, a Gibbs, który budował Mary le Strand, w Piemontcie się kształcił. Były to, tak samo jak kościoły wileńskie, budowle pochodne od północnowłoskich — stąd ich podobieństwo z wileńskimi.

6. W ramach tego ogólnoeuropejskiego prądu architekci wileńscy okazali dużo samodzielności i osiągnęli wysoki poziom artystyczny. Kościoły wileńskie zachowały założenia włoskie, ale — w przeciwieństwie do krakowskich — właśnie bogate. Wilno ma więcej niż inne miasta polskie kościołów na planie Gesù. Jednakże nie w ich założeniu leży oryginalność Wilna, lecz raczej w proporcjach. Są wyciągnięte w górę; widać w nich jakby reminiscencję gotyku; wieże takie, jak u misjonarzy wileńskich (fig. 19), są nawet smuklejsze niż gotyckie. Żelazne ażurowe krzyże i ozdoby, umieszczone na szczytach, dodają im jeszcze lekkości i smukłości.

Ściany kościołów wileńskich są traktowane jakby były z giętkiego materiału; fasady ich falują (fig. 21, 22). Unikają nie tylko płaszczyzn, ale nawet linii prostych; nawet gzymsy nie przebiegają poziomo, lecz krągłymi liniami wznoszą się i opadają. Typowe są pod tym



względem Berezwech (fig. 20), Boruny i Zabiały. Wzbudzają wrażenie życia i bogactwa. Ściana fałująca, kolumny ustawione pod kątem, wnęki to płytkie to głębokie, to z figurami to bez, w gwałtownych wolutach przebiegająca sylweta szczytu, górna część szczytu ażurowa, osadzone na wolutach figury aniołów z rozwiniętymi skrzydłami, ażurowe żelazne krzyże i wazy, rozmieszczone na linii szczytu: tak wygląda szczyt na prezbiterium św. Jana (fig. 24). A podobnie jest i w innych kościołach. I każdy kościół ma kilka takich szczytów, nie tylko ma je nad fasadą i nad prezbiterium, ale i na zbiegu nawy z prezbiterium.

Architekci i dekoratorzy wileńscy wykazali niezwykłą pomysłowość w traktowaniu szczegółów. Stosowali niespotykane gdzieindziej głowice kolumn, jak u dominikanów (fig. 34), i szczególne wykroje okien, wyglądające w Berezwechu lub u św. Jana bardziej na gotyckie niż na barokowe.

W zewnętrznym wyglądzie kościołów wileńskich najszczególniejsze są wieże (fig. 19, 25). Są smukłe, a wydają się jeszcze smuklejsze przez to, że są po części ażurowe i rozbite na wiele pięter, a każde piętro ma inaczej ukształtowane pilastry, pod innym kątem ustawione kolumnienki. Każda wieża wileńska pomyślana jest indywidualnie, ale ogólny ich schemat jest stały i stanowią najnicomylniejszy znak przynależności zabytku do typu „wileńskiego”.

Wnętrza wileńskie są bogate i ozdobne, ale ich bogactwo i ozdobność są osiągnięte właściwie nie środkami architektonicznymi, ani także malarskimi. Osiągnięte są rzeźbą ołtarzy. Ołtarze wileńskie (fig. 16, 30, 32) są nadzwyczajne, trudne do zanalizowania w swych nieprzeliczalnych, splątanych, nieuchwytnych motywach. Wykonane przeważnie z różnobarwnego stiuku, działają nie tylko kształtami, ale i barwą. Rozmieszczane gęsto i rozłożyste, rozprzestrzeniają się szeroko po ścianach i wiążą — w niektórych zwłaszcza kościołach, jak u św. Katarzyny, u dominikanów, u wizytek — w jeden wielki system, obejmują cały kościół i wypełniają go sobą. Różne w barwie i kształtach, mają rozległą skalę efektów od jasnej, świeckiej wesołości wizytek do dramatycznej wielkości św. Jana. Ołtarze wileńskie wraz z wieżami wileńskimi należą do najlepszych i najsamodzielniejszych twórców baroku w Polsce. Podjęte w nich zostały motywy obce, ale przetworzone oryginalnie; nie uproszczone, jak to przeważnie było losem obcych motywów w Polsce, lecz właśnie wzbogacone.

#### IV

Barokowi „krakowskiemu” i barokowi „wileńskiemu” wspólne są tylko najogólniejsze cechy wszelkiego baroku, zresztą wszystko je dzieli. Jeden jest barokiem wczesnym, niewiele jeszcze różniącym się od renesansu, drugi zaś tak późnym, że bywał nawet traktowany jako inny styl. Stanowią dwie fazy chronologiczne baroku, więcej jeszcze niż dwie jego odmiany. Widziano w nich nawet dwa różne style: późny renesans w Krakowie i rokoko w Wilnie. Jednakże niesłusznie: św. Piotr w Krakowie przekroczył już granicę, która dzieli barok od renesansu, a grupa wileńska podpada pod definicję baroku; występują w niej wprawdzie motywy rokoka, ale nie we wszystkich zabytkach i zawsze zespolone z innymi motywami, tak iż nie ma nawet podstawy, by wyodrębnić ją jako „rokokową” grupę w ramach baroku.

Barok „krakowski” jest monumentalny, masywny, ciężki, poważny, z aspiracją do wielkości (fig. 9, 10), a „wileński” — lekki, swobodny, żywy, dynamiczny, malarski, z aspiracją do bogactwa (fig. 19, 27, 28). Różnice między nimi uwydatniają się jeszcze więcej w dekoracji niż w samej architekturze. Plany budowli i ogólny układ elewacji z okresu „krakowskiego” mało zmieniły się w okresie „wileńskim”, natomiast fasady i ściany wnętrza

zostały drobniej i żywiej rozczłonkowane i ozdobione, a wnętrza wypełnione bogactwem ołtarzy.

Te dwa baroki, „krakowski” i „wileński”, nie wyczerpują zaś baroku w Polsce. Po między nimi była średnia faza stylu, która zaczęła się po najeździe szwedzkim i do rozkwitu doszła za Sobieskiego. Przewaga baroku „krakowskiego” już się wtedy była skończyła, a przewaga „wileńskiego” jeszcze się nie zaczęła. Barok był jeszcze masywny i monumentalny, a już żywy i bogaty. W okresie tym barok Krakowa i barok Wilna zbliżyły się do siebie. W tym okresie w Krakowie budowano św. Annę, a w Wilnie św. Piotra, dwa kościoły najbogatsze w plastykę figuralną, dwa arcydzieła barokowego kunsztu sztukatorskiego.

Barok panował już wówczas w całej Polsce. W Warszawie Tylman stawiał kościół sakramentek (1683—88) i pod miastem kościół w Czerniakowie (1691—94), w Wielkopolsce — Wąsowski kościół jezuitów w Poznaniu (1651—1701), a Ferrari kościół filipinów w Gostyniu (od 1677); powstawała wtedy kolegiata łowicka (1650—68), a na Jasnej Górze odbudowywany był po pożarze z r. 1690 kościół paulinów. Jednocześnie powstawały i pałace: w Warszawie Krasińskich (1676—99), pod Warszawą królewski Wilanów (1678—86), Obory Wielopolskich i Otwock Bielińskich, pod Łowiczem Nieborów Radziejowskich (ok. 1690), w Wielkopolsce Rydzyna Leszczyńskich (1696—1704). W okresie tym Warszawa zaczęła wysuwać się na pierwszy plan, jednakże wyraźnego pierwszeństwa nie uzyskała. Była wówczas w Rzplitej równowaga sił artystycznych, było kilka ważnych ośrodków architektury, a nie było najważniejszego.

W trzeciej i ostatniej fazie baroku, która przypadła na panowanie Augusta III, Wilno zajmowało pierwsze miejsce; nie wyczerpywało jednak dobrej architektury okresu. Architektura miała wówczas dwa inne ośrodki architektury, Lwów i Warszawę; reprezentowały one inną odmianę późnego baroku, mianowicie odmianę rokokową. Lwów wytworzył zwłaszcza rokokową architekturę kościelną. Wprawdzie najważniejszy jego kościół tego okresu, kościół dominikanów, należał do włosko-austriackiego typu baroku, ale św. Jur i liczne małe, ale urocze kościoły Bernarda Meretyna w bliższych i dalszych okolicach Lwowa były możliwie najczystszy rokokiem<sup>1</sup>.

Warszawa zaś stała się ośrodkiem świeckiej architektury rokokowej w Polsce. Pierwotnie czerpała z Francji, po części wprost, po części też przez pośrednictwo Sasów. Architekci sascy budowali w niej wszakże niewiele, więcej już Francuzi, najwięcej zaś utalentowany a płodny Polak włoskiego pochodzenia Józef Fontana. W warszawskich pałacach Czartoryskich, Czapskich, Bielińskich, Mniszchów, Branickich, Brühla znalazła doskonałą realizację ta architektura swobodna i lekka. Promieniowała i na prowincję, wydała nie tylko Radzyń i Białystok, ale również na kresach Duklę, Krystynopol i Wiśniowiec. Te doskonałe w swoim rodzaju budowle stanowią świeckie i rokokowe uzupełnienie baroku wileńskiego.

Barok zaczął się w Polsce od budowli Bernardoniego, Trevana, Tencalli. Były dobre, ale nieliczne, odosobnione, wznoszone wedle obcych wzorów przez obcych majstrów i przez to obce i zimne. Gdy zaś kończył się w dwa wieki później, sytuacja była zupełnie zmieniona: budowle barokowe wypełniły już kraj, a były w znacznej części wznoszone przez ludzi miejscowych wedle ich własnego natchnienia, miały własny i odrębny charakter.

*Warszawa, październik 1942.*

<sup>1</sup> Mańkowski T., *Lwowskie kościoły barokowe*, Lwów 1932.



## L'ARCHITECTURE BAROQUE DE CRACOVIE ET DE WILNO

L'architecture baroque ayant fleuri à Cracovie et à Wilno pendant deux siècles, elle produisit pendant cette longue période dans les deux villes des formes fort différentes. Celle qui fut particulière à Cracovie apparut dès le XVII<sup>e</sup> s., celle de Wilno ne le fit qu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> s. C'est dire que la première appartenait aux débuts de l'art baroque et la seconde à sa phase finale. Cette différence d'ordre chronologique explique à peu près tout ce qui différencie le style des deux villes.

Ils ont d'ailleurs maints caractères communs: tous les deux ont produit presque exclusivement des monuments ecclésiastiques (dans l'architecture baroque de Cracovie il n'y en avait guère d'autres, dans celle de Wilno les autres monuments ne se sont pas conservés). Tous les deux avaient un vaste rayonnement: le baroque de Cracovie exerçait son influence sur toute la Pologne méridionale, celui de Wilno sur tout le Grand-Duché de Lithuanie. Tous les deux furent l'oeuvre des architectes aussi bien polonais qu'étrangers; les architectes italiens prédominaient à Cracovie et les architectes polonais à Wilno. Tous les deux dépendaient plus ou moins de l'art italien, mais l'architecture de Cracovie dépendait de Rome et celle de Wilno du Piémont. Par contre, leur valeur artistique et le degré de leur originalité n'étaient pas égaux: c'est l'architecture de Wilno qui l'emporte à tout point.

---



## JULIAN PAGACZEWSKI

(14 I 1874 — 13 XI 1940)

Julian Pagaczewski był krakowianinem od trzech pokoleń. Urodził się 14 stycznia 1874 na Kleparzu, w sąsiadującym z dzisiejszym gmachem Narodowego Banku Polskiego domu „Pod Maszyną”, gdzie w 60-tych i 70-tych latach ubiegłego stulecia mieścił się browar jego ojca, również Juliana. Po ojcu pochodził z rodziny włościańskiej, dziad jego bowiem, Maciej Pagaczewski, profesor Liceum św. Anny za czasów Wolnego Miasta Krakowa, był synem wieśniaka z Mokrzysek koło Szczepanowa. Matka, Michalina z Zarewiczów, pochodziła z drobnoszlacheckiej rodziny herbu Półkozic. Straciwszy ojca we wczesnym dzieciństwie, wychowywał się pod kierunkiem matki i dziada macierzystego, Ludwika Zarewicza, z wykształcenia prawnika, który, zrezygnowawszy w młodym wieku z posady sekretarza b. Dyrekcji Skarbu, oddał się studiom historycznym i ogłosił szereg monografij kościołów i klasztorów z książką o kame-



dułach w Polsce na czele. Ciągły kontakt z rozmiłowanym w przeszłości Zarewiczem zadecydował o zasadniczym kierunku, w jakim poszedł jego wnuk. Drugim człowiekiem, który wpłynął na ukształtowanie zamiłowań Pagaczewskiego, był jego wuj, dr Aleksander Zarewicz, profesor Wydziału Lekarskiego U. J., znany w swoim czasie zbieracz dywanów i dzieł nowożytnego malarstwa polskiego. W domu wuja zetknął się Pagaczewski już jako chłopiec z Jackiem Malczewskim<sup>1</sup> i Kazimierzem Pochwalskim<sup>2</sup>, a bliskie te znajomości utrzymały się i w latach późniejszych.

Po ukończeniu szkoły powszechnej i Gimnazjum Sobieskiego w Krakowie zapisał się w jesieni 1893 na Wydział Filozoficzny Uniw. Jagiell., obierając zrazu historię jako przedmiot studiów. Pracował w seminariach Stanisława Smolki i Wincentego Zakrzewskiego, gdzie kolegował m. i. z Wacławem Sobieskim i Franciszkiem Bujakiem. Wnet jednak, w czasie drugiego roku studiów, zaszedłszy przypadkowo na wykład Mariana Sokołowskiego, zmienił kierunek specjalizacji i został historykiem sztuki. Sokołowski, twórca polskiej historii sztuki i pierwszy profesor tego przedmiotu w Uniwersytecie Jagiellońskim, był indywidualnością potężną. Znakomity znawca swej specjalności i nauk pokrewnych, wszechstronny, jak nikt przed nim, a mało kto po nim, wydał szereg uczniów, którzy z czasem zajęli naczelne stanowiska w zakresie historii sztuki. Śmiało można powiedzieć, że wszyscy historycy sztuki działający w Polsce wywodzą swą genealogię naukową bądź od Sokołowskiego, bądź od Jana Bożo-Antoniewicza, bądź wreszcie, gdy idzie o historię sztuki starożytnej, od Piotra Bieńkowskiego. Nieliczne wyjątki stanowią wychowawcy uniwersytetów zagranicznych. Sokołowski poznał się od razu na wartości Pagaczewskiego i postanowił wykształcić go na swego następcę. Jeszcze w czasie studiów powołał go na swego asystenta — był nim od r. 1896 do r. 1901 —, a w r. 1902 wciągnął go do współpracy w Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności<sup>3</sup>, której był przewodniczącym. W latach 1904—10 pełnił Pagaczewski obowiązki sekretarza Komisji Historii Sztuki. Sokołowskiemu zawdzięcza Pagaczewski szerokość zainteresowań naukowych i szczególne umiłowanie polskiej przeszłości artystycznej. Drugim, który niewątpliwie wpływ wywarł na niego w czasie studiów uniwersyteckich, był Władysław Łuszczkiewicz, po śmierci Jana Matejki, swego ucznia, dyrektor krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, dyrektor Muzeum Narodowego i poprzednik Sokołowskiego na fotelu przewodniczącego Komisji Historii Sztuki, jako historyk sztuki samouk, najwyższej jednak klasy, obok Sokołowskiego najbardziej zasłużony z tej generacji. Młody Pagaczewski nieraz zachodził do starego Łuszczkiewicza do Muzeum Narodowego i wnet nawiązała się między nimi zażyłość, można powiedzieć, mimo 46 lat różnicy, przyjaźń. Pagaczewski współdziałał z Łuszczkiewiczem przy opracowywaniu monografii kościoła św. Andrzeja w Krakowie, a wkrótce potem uzupełnił ją własnymi, zupełnie samodzielnymi badaniami nad zabytkami w przyległym klasztorze klarysek, gdzie odkrył bizantyńską mozaikę, całą serię figurek jasełkowych od XIV do początku w. XIX, mnóstwo cennych dzieł złotnictwa od epoki wczesnego gotyku po barok i rokoko oraz wspaniałe zbiór haftów polskich z w. XVII i XVIII. Już więc we wczesnych swoich badaniach zaintere-

<sup>1</sup> Rysowany w Zakopanem około r. 1887 przez Jacka Malczewskiego portrecik Pagaczewskiego znajdował się w posiadaniu Kazimierza Pochwalskiego. Portrecik akwarelowy z tego samego czasu, malowany przez Walerego Eliasza Radzikowskiego, jest własnością autora niniejszego wspomnienia. Jest to szkic do obrazu tego malarza pt. Studenckie lata Szaniawskiego (zob. Świeykowski E., *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854—1904*, Kraków 1905, s. 36).

<sup>2</sup> Portrety olejne Juliana Pagaczewskiego i zmarłego w dzieciństwie brata jego Mieczysława, malowane w r. 1879 przez Kazimierza Pochwalskiego, znajdują się w posiadaniu p. Adolfiny z Tillów Pagaczewskiej w Krakowie.

<sup>3</sup> *De facto* był Pagaczewski współpracownikiem Komisji Historii Sztuki znacznie dawniej, bo już od r. 1896 pojawiają się w Sprawozdaniach liczne jego komunikaty. Zob. spis prac Pagaczewskiego na końcu niniejszego wspomnienia.

sował się Pagaczewski tak później silnie przez siebie uwzględnianą dziedziną przemysłu artystycznego.

Łuszczkiewicz zmarł w r. 1900, na parę dni przed pamiętnym obchodem pięćsetlecia Uniwersytetu Jagiellońskiego, nie doczekawszy wręczenia dyplomu doktora *honoris causa*, nadanego mu przy sposobności tego jubileuszu. Muzeum objęli w zarząd w r. 1901 dwaj uczniowie Sokołowskiego, 30-letni Feliks Kopera, od niedawna docent U. J., w charakterze dyrektora i 27-letni Julian Pagaczewski, będący podówczas w trakcie przygotowywania się do doktoratu<sup>1</sup>, w charakterze kustosa. Zaczęła się gorączkowa praca nad reorganizacją Muzeum Narodowego w myśl wskazań głoszonych z katedry przez Sokołowskiego. Realizowali je w praktyce muzealnej obaj jego uczniowie. Za Łuszczkiewicza Muzeum Narodowe obejmowało tylko dział malarstwa i rzeźby z epoki średniowiecza, coś niecoś zabytków z czasów renesansu i galerię malarstwa współczesnego. Nie zaniedbując tamtych działów, Kopera i Pagaczewski, przy poparciu młodego i energicznego prezydenta miasta Krakowa prof. dra Juliusza Lea, który ich darzył nieograniczonym zaufaniem, zorganizowali dział zabytków baroku i rokoka — klasyk Łuszczkiewicz tych epok nie uznawał — oraz bogaty dział przemysłu artystycznego, grafiki, a nawet sięgnęli dalej, zapoczątkowali zbieranie okazów sztuki ludowej, co następnie przejęło specjalne Muzeum Etnograficzne. Wystawa szła za wystawą, a obok własnych, muzealnych, odbywały się w Sukiennicach i wystawy Towarzystwa Artystów „Sztuka”, organizowane m. i. przez Jana Stanisławskiego. Okres to — między schyłkiem w. XIX a wybuchem pierwszej wojny światowej — niesłychanie bujnego życia artystycznego Krakowa. Na ten czas przypada przekształcenie Szkoły Sztuk Pięknych na Akademię, rozkwit „Sztuki”, będącej przez zwrot ku Paryżowi i ku wartościom rodzimym reakcją przeciw monachijskiemu kierunkowi, który opanował nasze malarstwo drugiej połowy w. XIX, rozkwit Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, założenie i piękny okres rozwoju Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana pod przewodnictwem Karola Potkańskiego, wreszcie powstanie i pierwszy okres świetności Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa za prezesury Stanisława Krzyżanowskiego. Pagaczewski należał w r. 1897 do grona założycieli tego wielce zasłużonego towarzystwa, wszedł od razu do jego Wydziału i pracował w nim wydatnie aż do końca, otrzymując w r. 1937 bardzo zasłużenie godność członka honorowego. Bliskie stosunki łączyły go w tym okresie z Potkańskim, Krzyżanowskim i Stanisławem Wyspiańskim<sup>2</sup>, którego nie mogło oczywiście zabraknąć wśród założycieli Towarzystwa Miłośników Krakowa, a z którym zetknął się już poprzednio w seminarium Sokołowskiego, dalej z Józefem Mucz-kowskim, Leonardem Lepszym, a częściowo i ze Stanisławem Tomkowiczem. Osobistemu kontaktowi z trzema historykami-artystami, Tadeuszem Wojciechowskim, towarzyszem dzieciństwa jego matki, Karolem Potkańskim i Stanisławem Krzyżanowskim, oraz lekturze ich dzieł zawdzięcza Pagaczewski wydoskonalenie metody naukowej, jej niesłychaną ścisłość i precyzję, co tak bardzo charakterystyczne dla jego prac.

Warto na tym miejscu przytoczyć pewien szczegół do twórczości Wyspiańskiego, związanej z Pagaczewskim. Jeszcze jako asystent Sokołowskiego natrafił Pagaczewski na znajdujące

<sup>1</sup> Absolutorium na Wydziale Filozoficznym U. J. otrzymał dnia 21 lutego 1900. <sup>2</sup> Z r. 1904 pochodzi pastelowy portret Pagaczewskiego przez Wyspiańskiego, który do wybuchu ostatniej wojny znajdował się w Państwowym Zbiorze Sztuki w Warszawie. Zob. Stanisław Wyspiański — *działa malarzkie*, Bydgoszcz 1925, tabl. LIX. Gdy zamierzano uzupełnić portretowymi głowami wybitnych ludzi współczesnych oryginalną dekorację stropu sali poselskiej w Zamku królewskim na Wawelu, Ksawery Dunikowski wykonał m. i. również portret Pagaczewskiego. Aby wyczerpać listę podobizn Pagaczewskiego, wspomnę jeszcze o dwóch: o światłocieniowym szkicu sępią, wykonanym w r. 1920 przez Iwonę Galla, a znajdującym się w moim posiadaniu, oraz o rysunku Jadwigi Szymańskiej z Wiednia, z r. 1936, przedstawiającym Pagaczewskiego w todzie profesorskiej, a będącym własnością p. Adolfiny Pagaczewskiej.



się w Zakładzie Historii Sztuki U. J. protokoły odnalezienia zwłok Kazimierza Wielkiego w r. 1869 przy sposobności odnawiania jego grobowca w katedrze wawelskiej. Zwrócił na nie uwagę Wyspiańskiego, ten zaś żywo się nimi zainteresował i do późnej nocy je w Zakładzie Historii Sztuki studiował. Wnet pojawił się rapsod *Pogrzeb Kazimierza Wielkiego* i karton do nie wykonanego witraża katedry krakowskiej z oryginalnie pojętą postacią króla, jako szkieletem w koronie<sup>1</sup>. Niewątpliwie kontakt z historykiem sztuki wywarł tu wpływ na twórczość genialnego poety i malarza<sup>2</sup>.

Oczywiście praca w Muzeum Narodowym, niewątpliwie bardzo kształcząca, przez ręce bowiem dyrektora i kustosa przechodziło mróstwo zabytków, oraz działalność w towarzystwach artystycznych i naukowych pochłaniały dużo czasu i odbiły się na znacznym opóźnieniu uzyskania dyplomu doktorskiego przez Pagaczewskiego. Wprawdzie praca doktorska pt. *Jaśelka krakowskie* ukazała się w druku w r. 1902 i wkrótce potem odbyło się główne rygorozum, w którym obok Sokołowskiego, jako egzaminatora z historii sztuki, współdziałał Wilhelm Creizenach oraz egzaminator z historii, jako przedmiotu pobocznego, Karol Potkański —, drugie jednak rygorozum, filozoficzne, przewlekło się w nieskończoność, zarówno z powodu dużych wymagań, jakie stawiał wybitniejszym kandydatom ks. Stefan Pawlicki, jak i z powodu sumienności i skrupulatności Pagaczewskiego, który stale nie uważał się za dostatecznie przygotowanego. Wreszcie w r. 1908, w 34. roku swego życia, Pagaczewski otrzymał stopień doktora filozofii. Oprócz pracy doktorskiej miał za sobą wcale bogatą już działalność naukową, nie tyle może na ilość zadrukowanego papieru, ile na doniosłość wyników. W rok po doktoracie odbyła się habilitacja Pagaczewskiego, przeprowadzona przez ustępującego z katedry Sokołowskiego, na podstawie pracy pt. *Baltazar Fontana w Krakowie*, a bezpośrednio potem nastąpił wyjazd zagranicę.

<sup>1</sup> Wprawdzie już wcześniej, w gimnazjalnych latach, Wyspiański czytał Józefa Szujskiego *Wydobycie zwłok Kazimierza Wielkiego i przyszły ich pogrzeb* (Przegląd Polski z lipca 1869) i tak się przejął tym artykułem, że w napisanym w 15 lat później (1900) rapsodzie *Kazimierz Wielki* jest wyraźny oddźwięk myśli Szujskiego i jego otoczenia (Sinko T., *Rapsody historyczne St. Wyspiańskiego*, Kraków 1924, s. 5), nie mniej jednak bezpośrednią podniętą do napisania rapsodu i zaprojektowania kartonu do witraża były raczej protokoły Józefa Lępkowskiego, pokazane Wyspiańskiemu przez Pagaczewskiego na krótko przed stworzeniem obu dzieł związanych z Kazimierzem Wielkim.

<sup>2</sup> Pod koniec życia zamierzał Wyspiański stworzyć cykl portretów wybitnych ludzi młodszego pokolenia oraz utwór sceniczny, obrazujący życie kulturalne Krakowa owych czasów, w którym też miał być uwzględniony Pagaczewski. Portretów istotnie kilka powstało, wśród nich wspomniany wyżej portret Pagaczewskiego, natomiast ów utwór sceniczny poza sferę zamiarów nie wyszedł. Informacje te zawdzięczam śp. Julianowi Pagaczewskiemu, który do ostatka utrzymywał żywy kontakt z Wyspiańskim. Powyższe szczegóły zakomunikował Pagaczewskiemu sam Wyspiański podczas jednej z wspólnych przechadzek po starym Krakowie, a mianowicie w czasie zwiedzania piwnic w zabytkowych domach. Namawiałem nieraz Pagaczewskiego, by spisał swe wspomnienia o Wyspiańskim, stale jednak odmawiał, nie chcąc — jak mówił — być posądzonym o snobizm. Pozwolę sobie na tym miejscu zanotować jeszcze dwa szczegóły, tak jak je zapamiętałem z opowiadania Pagaczewskiego. Gdy Wyspiański pisząc *Legion* chciał wprowadzić do tego utworu Mendoga, wjeżdżającego konno na gzyms pod kopułą kościoła św. Piotra na Watykanie, miał wątpliwości, czy by się tam koń z jeźdźcem zmieścił. Zwierzył się ze swych wątpliwości Pagaczewskiemu, w Krakowie jednak nie można było sprawy rozstrzygnąć wobec braku dzieła C. Letarouilly'ego *Edifices de Rome moderne* (Paris 1860), względnie tegoż autora *Le Vatican et la Basilique de Saint-Pierre* (Paris 1882). Oba te dzieła posiadał arch. Tadeusz Stryjeński, o czym jednak Pagaczewski podówczas nie wiedział. Wyspiański, wiedząc od Pagaczewskiego o istnieniu tych dzieł, szukał ich wytrwale i wreszcie znalazł je w Tarnowie w bibliotece ks. infulata Józefa Bąby. Sprawdziwszy, jaka jest szerokość owego gzymsu, kazał Mendogowi wjechać nań przez okno kopuły (*Legion*, scena ósma, wiersz 169). Drugi szczegół dotyczy stosunku Wyspiańskiego do książek. Pagaczewski pracował nad gotyckim posążkiem Matki Boskiej z klasztoru reformatów i odczuwał brak materiału porównawczego. Gdy się Wyspiański o tym dowiedział, przyniósł mu powycinane z będącego jego własnością pięknego katalogu Muzeum Trocadero w Paryżu reprodukcje Madonn z w. XIV. Na uwagę Pagaczewskiego, że zniszczył sobie cenne wydawnictwo, Wyspiański odpowiedział, że książka wtedy ma sens, gdy komuś służy, a wobec tego można z niej i powycinać to, co w danej chwili może być przydatne.

Po powrocie objął Pagaczewski na wiosnę 1911 zastępstwo na nieobsadzonej katedrze Sokołowskiego, który wnet po ustąpieniu z niej zmarł dnia 25 marca 1911. Równocześnie ustąpił ze stanowiska kustosa Muzeum Narodowego. Rozpoczęło się ciężkie siedmioletnie liczo płatnego zastępstwa przy pełnych obowiązkach profesorskich. Wobec znanej Pagaczewskiego sumienności i dokładności przygotowanie każdego wykładu, każdych ćwiczeń seminaryjnych kosztowało go niebywale dużo pracy i nerwów. W tych warunkach, zwłaszcza że wnet wybuchła pierwsza wojna europejska, opóźniło się znowu ostateczne zredagowanie i wydrukowanie pracy, która by mogła być uznana za podstawę do nominacji na profesora nadzwyczajnego. Dopiero pod koniec roku 1917 Pagaczewski został profesorem nadzwyczajnym, a w r. 1921 zwyczajnym, równo w dziesięć lat po śmierci swego poprzednika na katedrze. Koniec wojny, przebrnięcie przez trudności wykładowe i osiągnięcie lepszej podstawy materialnej bardzo dodatnio wpłynęły na działalność naukową Pagaczewskiego. Pojawiają się coraz nowe prace, jak *Zabytki przemysłu artystycznego w kościele parafialnym w Luborzycy* (1925, wspólnie z Adamem Bochnakiem), *Gobeliny francuskie z Historią Aleksandra Wielkiego znajdujące się w Polsce* (1926), *Posąg srebrny św. Stanisława w kościele oo. paulinów na Skalce w Krakowie* (1927) *Ze studiów nad ikonografią św. Stanisława Kostki* (1927), *Madonna wieluńska* (1928), *Gobeliny polskie* (1929). Rok 1927 przynosi Pagaczewskiemu godność członka korespondenta Polskiej Akademii Umiejętności, rok zaś 1933 prezesurę Komisji Historii Sztuki po śmierci Stanisława Tomkowicza, którego prezesura wypełniła czas między śmiercią Sokołowskiego a objęciem Komisji przez Pagaczewskiego. Życzeniom Sokołowskiego stało się zadość: uczeń jego połączył jego katedrę z prezesurą Komisji Historii Sztuki, więc te dwie godności, które sobie Sokołowski najwyżej cenil i które pragnął przekazać Pagaczewskiemu. Zaledwie jednak parę miesięcy dane było mu łączyć te dwie funkcje. W lecie 1933 Janusz Jędrzejewicz, smutnej pamięci minister W. R. i O. P., zakończył zwycięsko walkę z autonomią uniwersytecką, której zaciekle broniła większość profesorów szkół wyższych, a wśród nich i Pagaczewski, i zainaugurował okres obowiązywania nowej ustawy skasowaniem 51 katedr na polskich uniwersytetach, które zajmowali niemili mu profesorowie. Ofiarą reform Jędrzejewicza padły wtedy tak żywotne katedry Wydziału Filozoficznego U. J., jak historii kultury Stanisława Kota i historii sztuki Juliana Pagaczewskiego. Właśnie te dwie, które tylu uczniów wydały. Jak nieprzyzwoicie były te sprawy załatwiane niech świadczy fakt, że Pagaczewski dowiedział się o zwinięciu swej katedry — z gazety. Oczywiście, że przykro był dotknięty sposobem, w jaki go z katedry usunięto, jednak w gruncie rzeczy był zadowolony z ustania obowiązków profesorskich, bo cały czas mógł teraz poświęcić własnej pracy naukowej i Komisji Historii Sztuki. Ogłasza wtedy drukiem takie prace, jak *Dary złotnicze Kazimierza Wielkiego dla kościołów polskich* (1933, wspólnie z Adamem Bochnakiem), *Jan Michałowicz z Urzędowa* (1937), *Czy Jan Maria Padozano był w Rzymie?* (1937, wspólnie z Karolem Estreicherem), *Relikwiarz Krzyża świętego w katedrze sandomierskiej* (1937, wspólnie z Adamem Bochnakiem), *Geneza i charakterystyka Baltazara Fontany* (1938), a w Komisji Historii Sztuki przeprowadza reformę jej wydawnictwa, Prac Komisji Historii Sztuki, pod względem zarówno wewnętrznym, jak i zewnętrznym: podciąga możliwie najwyżej poziom wartości naukowej ogłaszanych rozpraw i nadaje wydawnictwu naprawdę wytworną, godną Polskiej Akademii Umiejętności szatę zewnętrzną. Nie zaniedbuje i drugiego wydawnictwa Komisji Historii Sztuki, Źródeł do Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce, w których tomie V ogłasza Jana Ptaśnika *Cracovia artificum 1501—1550* z uzupełnieniami Mariana Friedberga. Ukazaniu się trzeciego i ostatniego zeszytu tego tomu przeszkodziła wojna.

W rok po skasowaniu katedry otrzymuje Pagaczewski godność członka czynnego Polskiej Akademii Umiejętności, najwyższe odznaczenie, jakie polskiego uczonego spotkać może. Był nadto



od r. 1911 członkiem korespondentem wiedeńskiej Komisji Centralnej dla Badania i Ochrony Zabytków Sztuki, członkiem honorowym Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa oraz członkiem honorowym Akademickiego Koła Historyków Sztuki. Tuż przed wojną 1939 roku zapytywano go, czy by przyjął godność członka British Royal Society of Fine Arts, do wyboru jednak z powodu wybuchu wojny nie przyszło. Odznaczeń państwowych ani polskich, ani zagranicznych nie posiadał.

W r. 1934 wystąpiły u Pagaczewskiego pierwsze niepokojące objawy choroby serca. Przez przeszło sześć lat wątpli zawsze jego organizm opierał się postępującej chorobie, aż wreszcie uległ jej dnia 13 listopada 1940, wśród najokropniejszej zawieruchy wojennej, jaka kiedykolwiek nawiedziła ziemię polskie. Zmarł zdala od Krakowa, w Ciężkowicach, w powiecie tarnowskim, w otoczeniu rodziny i jednego z uczniów. W ostatnim sześcioleciu swego życia mimo nurtującej go choroby nie ustawał w pracy naukowej. Najdojrzalsze, najlepsze jego prace powstały właśnie wtedy. Nowych pomysłów naukowych miał mnóstwo, ponieważ jednak do robienia notat przystępował — rzecz szczególna — dopiero po obmyśleniu zamierzonej rozprawy, pomysły te zeszyły z nim do grobu.

Działalność naukowa Pagaczewskiego obejmuje dzieje sztuki wszystkich epok prócz starożytnej i najnowszej i dotyczy wszystkich działów, od architektury poprzez malarstwo i rzeźbę aż po przemysł artystyczny, który był ulubioną dziedziną jego badań. Pisał przede wszystkim o nieznanym przedtem dziełach sztuki, toteż prawie każda jego rozprawa, każdy drobny komunikat przynosi odkrycia naukowe, każdy zaś artykuł nowe, oryginalne ujęcie tematu. Przy nieco mniej skrupulatnym sumieniu naukowym mógł być pozostawić po sobie grube i liczne tomy. Tematem jego rozpraw są głównie dzieje sztuki polskiej, względnie zabytki sztuki obcej znajdujące się w Polsce i z polską kulturą artystyczną związane, zawsze jednak dbał Pagaczewski o łączenie przejawów artystycznych w Polsce z tym, co się działo za granicą, o ustalenie dla naszych zabytków sprawiedliwie im się należącego miejsca w ogólnym obrazie dziejów sztuki, przy czym unikał zarówno szowinistycznego ich przeceniania, jak i niedoceniaenia. Dzieła sztuki polskiej opracowywał na szerokim tle porównawczym. Nie ograniczał się do wykazywania wpływów obcych na naszą sztukę, lecz, gdzie tylko było to możliwe, podkreślał jej oryginalność i odrębność od zagranicznej. Prawda naukowa — przyjemna czy nieprzyjemna — była dla niego celem. Za główne źródło uważał zawsze — i słusznie — samo dzieło sztuki, lecz nie lekceważył źródeł drugorzędnych, jakimi dla historyka sztuki są archiwalia. Wyniki uzyskane na drodze analizy stylistycznej łączył umiejętnie z wynikami badań archiwalnych. Każdy temat traktował indywidualnie, unikając szablonu metodologicznego, w jaki popadają niektórzy wybitni nawet niemieccy historycy sztuki. Z zamiłowania był analitykiem. Punktem wyjścia było dla niego jakieś zagadnienie szczegółowe, które opracowywał drobiazgowo, wyświeślał je ze wszystkich stron i dopiero wyniki tą drogą uzyskane służyły mu do ogólniejszych wniosków, nieraz mających znaczenie zasadnicze. Prace jego dają zawsze więcej, niż zapowiada skromny tytuł rozprawy. Tak np. związanie srebrnego posągu św. Stanisława na Skałce ze Stanisławem Stwoszem dało mu asumpt do poruszenia zagadnienia całokształtu stosunków artystycznych w Krakowie po wyjeździe Wita Stwosza do Norymbergi; w sprawy te wszedł tak głęboko, że rozprawa stała się podstawową do dziejów sztuki krakowskiej z przełomu w. XV i XVI. Albo praca z r. 1937 o Michałowiczu łącznie z równoczesną rozprawą, napisaną wspólnie z Karolem Estreicherem, o domniemanym pobycie Padovana w Rzymie daje na szeroko zarysowanym tle dziejów renesansu włoskiego i niderlandzkiego dokładny obraz historii rzeźby renesansowej w Polsce aż do pojawienia się na widowni artystycznej Gucciego i przynosi rozwiązanie szeregu zagadnień, dotyczących

czołowych postaci naszego renesansu, jakimi byli Jan Maria Padovano i Jan Cini ze Sjeny, których twórczość występuje tu w nowym świetle.

Cechą charakterystyczną umysłu Pagaczewskiego było nawracanie po szeregu lat do tych samych tematów i ponowne ich opracowywanie z uwzględnieniem postępu nauki w czasie między jednym a drugim opracowaniem oraz wzrostu własnego doświadczenia naukowego. Tak np. po zarysie twórczości Jana Michałowicza z Urzędowa, który dał w swej młodzieńczej rozprawie z r. 1900, pod koniec życia ogłosił nową pracę o tym artyście, jedną z najlepszych, jakie wyszły spod jego pióra; po pracy o Fontanie z r. 1909 nastąpiła druga, z r. 1938, wyczerpująca zagadnienie działalności w Polsce tego wybitnego przedstawiciela Berninizmu; rozprawa *Ze studiów nad polskim gobelinnictwem* (1919) ma następcę w *Gobelinach polskich* (1929), obszernej książce, dającej właściwie wszystko, co na ten temat powiedzieć było można.

Wszystkie prace Pagaczewskiego cechuje bardzo subtelne wyczucie wartości artystycznej omawianych dzieł sztuki, gruntowność i precyzyjna, wprost mistrzowska konstrukcja, zwięzłość i jasność wykładu przy niezwyklej dbałości o czystość i poprawność języka polskiego, a nawet więcej, o piękne, choć proste wysłowienie. Niektóre rozdziały jego prac mogą posłużyć za wzór artystycznej prozy naukowej, a całość jego twórczości należy nie tylko do historii nauki, ale i — jako dzieło sztuki pisarskiej — do historii literatury.

Był uczonym z krwi i kości. Popularyzowania wiedzy tak jak nie uprawiał, choć je ceniał. Pociągała go przede wszystkim praca badawcza. W prasie codziennej odzywał się tylko w wyjątkowych wypadkach, rozpraw popularyzatorskich pozostawił tylko trzy: o Wieczerzy Pańskiej Leonarda da Vinci, o arasach Rafaela z kaplicy Sykstyńskiej i o freskach Benozza Gozzoliego ze scenami z życia św. Franciszka w Montefalco. Ale wszystkie jego rozprawy ściśle naukowe pisane są tak przystępnie, że czytać je może każdy inteligentny człowiek. Trafiło się też, że one właśnie kierowały ludzi do studium historii sztuki. Piszący te słowa został historykiem sztuki dzięki przeczytaniu w czasie pomaturycznych wakacyj rozprawy Pagaczewskiego pt. *Baltazar Fontana w Krakowie*.

Jako profesor przygotowywał wykłady niezwykle starannie, dawał w nich *maximum* tego, co w wykładzie dać można, toteż słuchało się ich z prawdziwą przyjemnością i odnosiło się z nich rzetelną korzyść. Ale oczywiście pochłaniało to profesorowi bardzo wiele czasu, a także i zdrowia, bo jako człowieka nerwowego każdy wykład kosztował go bardzo dużo, choć nie wtajemniczeni o tym nie wiedzieli, mówił bowiem dobrze, ze swadą. Większy jeszcze niż na wykłady, kładł nacisk na seminaria i wszelkiego rodzaju ćwiczenia z uczniami. Zanim pracę seminaryjną dopuścił do odczytania, sam czytał ją bardzo uważnie, robił z niej notaty, słowem starannie przygotowywał się do dyskusji. Tak samo przygotowywał się do ćwiczeń praktycznych, które prowadził na oryginałach, często w kościołach i w prywatnych zbiorach, oraz do zamiejskich wycieczek z uczniami, które on pierwszy w krakowskim Uniwersytecie zainicjował. Owocem takich ćwiczeń i wycieczek są rozprawy o posągu srebrnym św. Stanisława na Skałce i o zabytkach przemysłu artystycznego w Luborzycy, odkrytych właśnie przy takiej sposobności, oraz szereg rozpraw uczniów. Poza tym kształcił uczniów i prywatnie, zapraszając ich do swego domu, gdzie przedyskutowywał z nimi różne aktualne zagadnienia naukowe. Korzyść dla uczniów z tego wszystkiego była ogromna, przy uszczerbku dla własnej pracy naukowej profesora. Nie miał w sobie nic zazdrości, która nieraz uczonych, nawet wybitnych, cechuje. Chętnie dzielił się z uczniami tematami, odstępował im je, nie szczędził rad i wskazówek, a gdy uczeń zdobył rezultaty naukowe, cieszył się nimi nie mniej, jak własnymi, a może i więcej, bo z własnych prac nigdy w zupełności nie był zadowolony, zawsze



wynajdywał w nich jakieś niedociągnięcia. Powierzchnością i blagą brzydził się, każdy tego rodzaju objaw u uczniów tępił bez miłosierdzia, ale przy tym w sposób niezwykle taktowny, można powiedzieć ujmujący. Nigdy nie tworzył przepaści między wyżyną katedry profesorskiej a nizinami ław uczniowskich, ale odnosił się do studentów jak starszy, doświadczeńszy kolega. Nic też dziwnego, że go uczniowie nie tylko wysoko cenili, ale i szczerze kochali. Cześć jego pamięci!

*Adam Bochnak*

## Spis ogłoszonych drukiem rozpraw, komunikatów i artykułów JULIANA PAGACZEWSKIEGO

zestawili

**ADAM BOCHNAK i JERZY SZABŁOWSKI**

1896

1. Jan Succatori i Andrzej Spezza przy budowie kościoła na Bielanych (Spraw. KHS VI, s. XXXII i Spraw. PAU I, 3, s. 10).
2. Kamieniarze Andrzej Castelli i Sebastian Sala z Lugano (Spraw. KHS VI, s. XXXII i Spraw. PAU I, 3, s. 10).
3. Stosunki malarza Proszowskiego z kamedułami (Spraw. KHS VI, s. XXXII—XXXIII i Spraw. PAU I, 3, s. 10).
4. Dom malarza Tomasza della Belli (Dolabelli) w Krakowie (Spraw. KHS VI, s. XXXIII).
5. Złotnicy krakowscy XVII wieku (Spraw. KHS VI, s. XXXIII).
6. Obrazy z nagościami odstąpione Lubomirskiemu przez kamedułów (Spraw. KHS VI, s. XXXIII).
7. Inwentarz skarbcza kościelnego na Bielanych (Spraw. KHS VI, s. XXXIV i Spraw. PAU I, 3, s. 10).
8. Kontrakt budowy pałacu biskupiego w Krakowie z r. 1567 (Spraw. KHS VI, s. XXXV—XXXVI i Spraw. PAU I, 5, s. 10).
9. Marmury i roboty kamieniarskie dostarczone w latach 1675—90 do eremu w Pożajściu przez marmurników sieleckich (Spraw. KHS VI, s. LII i Spraw. PAU I, 9, s. 7—8).
10. Andrzej Spezza (Spraw. KHS VI, s. LVI i Spraw. PAU I, 10, s. 10).

1897

11. Gotycki posąg Madonny w kościele św. Mikołaja w Krakowie (Spraw. KHS VI, s. LXXVIII, LXXX—LXXXI, ilustr. i Spraw. PAU II, 7, s. 11).
12. Kościół św. Gertrudy w Krakowie (Spraw. KHS VI, s. LXXIX—LXXX, ilustr. 1 i Spraw. PAU II, 7, s. 11—12).

1898

13. Głowa św. Jana na misie (w. XV) u bernardynów w Krakowie (Spraw. KHS VI, s. CXIX—CXX, ilustr. 1 i Spraw. PAU II, 8, s. 5).
14. Posążek z kości słoniowej N. P. Marii (w. XIV/XV) u reformatów krakowskich (Spraw. KHS VI, s. CXXI, ilustr. 1 i Spraw. PAU III, 8, s. 5).
15. Plakietka srebrna z w. XVIII u karmelitów krakowskich (Spraw. KHS VI, s. CXXI—CXXIII, ilustr. 1 i Spraw. PAU III, 8, s. 5).

## 1900

16. Bizantyński obrazek mozaikowy N. P. Marii w kościele św. Andrzeja w Krakowie (Spraw. KHS VII, s. LXXII—LXXVI, ilustr. 1 i Spraw. PAU V, 2, s. 3).
17. Figurka św. Sebastiana z lat 1500—25 w kościele św. Andrzeja w Krakowie (Spraw. KHS VII, s. LXXVII, ilustr. 1 i Spraw. PAU V, 2, s. 3).
18. O jasełkach w kościele św. Andrzeja w Krakowie (Spraw. KHS VII, s. CXII—CXIII).
19. Nagrobek arcybiskupa Uchańskiego w Łowiczu i dzieła Jana Michałowicza z Urzędowa (Spraw. KHS VII, s. CLXI—CLXVII, ilustr. 3).
20. Kościół pod wezwaniem św. Mikołaja w Krakowie (Teki Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej I, s. 55—89, ilustr. 15).
21. Kościół pod wezwaniem św. Tomasza Apostoła w Krakowie (Teki Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej I, s. 89—94, ilustr. 2).
22. W sprawie inwentaryzacji zabytków sztuki w Polsce, a zwłaszcza w Galicji (Pamiętnik III Zjazdu Historyków Polskich w Krakowie I, Kraków 1900, stron 9).

## 1901

23. Obraz z XVI wieku u kamedulów na Bielanach (Spraw. KHS VII, s. CCXCII—CCXCV, ilustr. 1 i Spraw. PAU VI, 5, s. 5).
24. Figury N. P. Marii Jackowej w Krakowie i Przemyślu (Spraw. KHS VII, s. CCCVI—CCCVIII, ilustr. 2 i Spraw. PAU VI, 8, s. 9).
25. Obraz Św. Rodzina w klasztorze franciszkanów w Krakowie (Spraw. KHS VII, s. CCCXII—CCCXIII, ilustr. 1 i Spraw. PAU VI, 8, s. 9).

## 1902

26. Jasełka krakowskie (Rocz. Krak. V, s. 94—137 i odbitka, Kraków 1902, stron 42, ilustr. 26)

## 1903

27. Krucyfiks z Albigej w Muzeum Narodowym w Krakowie (Spraw. KHS VIII, s. CC—CCIII, ilustr. 1 i Spraw. PAU VIII, 2, s. 6).
28. Ślady romanizmu w kościele św. Mikołaja w Krakowie (Spraw. KHS VIII, s. CCIII, ilustr. 2 i Spraw. PAU VIII, 2, s. 6—7).
29. Krucyfiks drewniany z początku XVI wieku w Muzeum Narodowym w Krakowie (Spraw. KHS VIII, s. CCXLIII—CCXLIV, ilustr. 2 i Spraw. PAU VIII, 8, s. 7).

## 1904

30. Skarbiec klasztoru pp. klarysek przy kościele św. Andrzeja w Krakowie (Spraw. KHS VIII, s. CCCXXXVIII—CCCLIV, ilustr. 17 i Spraw. PAU IX, 3, s. 4).
31. Muzeum Narodowe w Krakowie w dwudziestą rocznicę otwarcia (Józefa Czecha Kalendarz Krakowski na rok 1904, s. 51—74 i odbitka, Kraków 1904, stron 62, ilustr. 27).

## 1907

32. Baltazar Fontana i jego stiuki (Spraw. PAU XII, 2, s. 5).
33. Dwa relikwiarze w skarbcu kościoła N. P. Marii na Piasku w Krakowie (Spraw. KHS IX, s. CXLIX, ilustr. 3 i Spraw. PAU XII, 5, s. 5—6).
34. Szymona Czechowicza obraz błog. Kadłubka w kaplicy kościoła św. Wojciecha w Krakowie (Spraw. KHS IX, s. CLXXX i Spraw. PAU XIII, 1, s. 5—6).

## 1908

35. Polskie muzeum czyli zbiór sześćdziesięciu czterech podobizn naszych zabytków, Kraków (b. d.) — wspólnie z Feliksem Koperą.



36. Jan z Kulmbachu (Polskie muzeum j. w.).  
 37. Szymon Czechowicz (tamże).  
 38. O miniaturach (tamże).  
 39. Thorwaldsen (tamże).

## 1909

40. Baltazar Fontana w Krakowie (Rocz. Krak. X, s. 1—50 i odbitka, Kraków 1909, stron 50, ilustr. 40)

## 1911

41. Marian Sokołowski (Czas LXIV, nr 140 z 27 III 1911).

## 1912

42. Marian Sokołowski (Józefa Czecha Kalendarz Krakowski na rok 1912, s. 53—5, ilustr. 1).  
 43. Zagrożony zabytek krakowski (Czas LXV, nr 159 z 6 IV 1912 i nr 180 z 20 IV 1912).

## 1916

44. Gobeliny z herbem Pogoń w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (Spraw. PAU XXI, 1, s. 5—6).  
 45. J. A. Meissonier'a projekt dekoracji salonu dla ks. Augustowej Czartoryskiej (Prace KHS II, s. XXII i Spraw. PAU XXI, 2, s. 6).

## 1917

46. Gobeliny z herbem Pogoń w Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie (Prace KHS I, s. 67—87 i odbitka, Kraków 1917, stron 23, ilustr. 5).

## 1918

47. Ze studiów nad polskim gobelinnictwem (Spraw. PAU XXIII, 3, s. 5—6).

## 1919

48. Ze studiów nad polskim gobelinnictwem (Prace KHS I, s. 151—183 i odbitka, Kraków 1919, stron 33, ilustr. 22).

## 1921

49. Styl pierwszego Cesarstwa (Czas LXXIII, nr 102 z 6 V 1921).

## 1922

50. Historia Aleksandra Wielkiego, gobeliny francuskie w Polsce, wiążące się z serią zaprojektowaną przez Le Bruna (Prace KHS III, s. XV—XVI).  
 51. Gobeliny francuskie w Polsce (Ilustrowany Kurier Codzienny nr 105 z 16 IV 1922, s. 23—5).

## 1923

52. Jerzy Kieszkowski 1872—1923 (Prace KHS IV, s. IV—VII, ilustr. 1).  
 53. Gobeliny Stefana Korycińskiego, kanclerza wielkiego koronnego (Prace KHS IV, s. IX—X).

## 1924

54. Posąg srebrny św. Stanisława w kościele paulinów na Skalce w Krakowie (Spraw. PAU XXIX, 2, s. 7—8).  
 55. Die Silberstatue des hl. Stanislaus in der Paulinerkirche auf Skalka in Krakau (Bulletin 1924, I—X, s. 68—70).  
 56. Zabytki przemysłu artystycznego w kościele parafialnym w Luborzycy (Spraw. PAU XXIX, 8, s. 6—8) — wspólnie z Adamem Bochnakiem.  
 57. L'art appliqué ancien à l'église paroissiale de Luborzycza (Bulletin 1924, I—X, s. 2—5) — wspólnie z Adamem Bochnakiem.

58. O makatach marszałka de Crequi (recenzja z pracy Adama Bochnaka, *Przegląd Współczesny* III, t. 11, s. 133—137).

## 1925

59. Zabytki przemysłu artystycznego w kościele parafialnym w Luborzycy, Kraków 1925, stron 27, ilustr. 13 — wspólnie z Adamem Bochnakiem.  
60. Arasy Rafaela z kaplicy Sykstyńskiej (Wiara i Życie V, 4, s. 112—122 i V, 5—6, s. 149—158, ilustr. 16).  
61. O Wieczerzy Pańskiej Leonarda da Vinci (Wiara i Życie V, 9, s. 257—268, ilustr. 8).

## 1926

62. Życie św. Franciszka. Freski Benozza Gozzoli'ego w Montefalco (Wiara i Życie VI, 9, s. 245—255 i VI, 10, s. 280—292, ilustr. 13).  
63. Gobeliny francuskie z Historią Aleksandra Wielkiego znajdujące się w Polsce (*Przegląd Powszechny* XLIII, t. 169, s. 129—147 i 323—330 oraz odbitka, Kraków 1926, stron 32, ilustr. 16).

## 1927

64. Ze studiów nad ikonografią św. Stanisława Kostki (Spraw. PAU XXXII, 1, s. 8—9).  
65. Recherches sur l'icographie de Saint-Stanislas Kostka (Bulletin 1927, I—III, s. 27—28).  
66. Ze studiów nad ikonografią św. Stanisława Kostki (*Przegląd Powszechny* XLIV, t. 173, s. 170—184 i 325—338 oraz odbitka, Kraków 1927, stron 54, ilustr. 10).  
67. O gobelinach polskich (Spraw. PAU XXXII, 8, s. 9).  
68. Posąg srebrny św. Stanisława w kościele oo. paulinów na Skalce w Krakowie, Kraków 1927, stron 52, ilustr. 24.  
69. Kościół Mariacki w Krakowie (słowo wstępne do albumu widoków) Kraków 1927.  
70. Portrety Elżbiety Vigée-Lebrun (recenzja z pracy Jerzego Mycielskiego i Stanisława Wasylewskiego *Kurier Literacko-Naukowy*, dodatek do *Ilustrowanego Kuriera Codziennego* nr 119 z 2 V 1927, s. IV, ilustr. 1).  
71. Dwie godziny w Krakowie (Przewodnik kongresowy II Zjazdu Słowiańskich Geografów i Etnografów w Polsce, Kraków 1927, s. 286—290).

## 1928

72. O Madonnie wieluńskiej, kutym ze srebra posążku z r. 1510, znajdującym się w kościele parafialnym w Wieluniu (Spraw. PAU XXXIII, 1, s. 4—5).  
73. Über die Wieluner Madonna, einer aus Silber geschmiedeten, in der Pfarrkirche zu Wieluń befindlichen Statuette aus dem Jahre 1510 (Bulletin 1928, I—III, s. 16).  
74. Madonna wieluńska (*Przegląd Powszechny* XLV, t. 177, s. 145—161 i odbitka, Kraków 1928, stron 27, ilustr. 4).  
75. Mowa na pogrzebie prof. Jerzego Mycielskiego (*Czas* LXXX, nr 225 z 30 IX 1928).

## 1929

76. Jeszcze o Madonnie wieluńskiej (Prace KHS V, s. XLII—XLIII i Spraw. PAU XXXIV, 4, s. 3).  
77. Propagandowa i naukowa działalność Komitetu Odnowienia Kościoła Mariackiego w Krakowie (*Czas* LXXXI, nr 98 z 29 IV 1929).  
78. Śp. prof. dr Jerzy Mycielski 1856—1928 (*Przegląd Historii Sztuki* I, s. 54—56).  
79. Heinrich Göbel: Wandteppiche, I Teil: Die Niederlande; II Teil: Die romanischen Länder, Leipzig 1923—28, recenzja (*Przegląd Historii Sztuki* I, s. 52—53).  
80. Irena Głębocka-Piotrowska: Krzysztof Boguszewski i poznańska szkoła malarska na początku XVII wieku, recenzja (*Przegląd Historii Sztuki* I, s. 126—127).



81. W sprawie srebrnego posągu św. Stanisława w kościele oo. paulinów na Skalce (Rocz. Krak. XXIII, s. 166—167).  
 82. Gobeliny polskie, Kraków 1929, stron 136, ilustr. 58.

## 1930

83. Tradycje klasycystyczne. Przemówienie wygłoszone na uroczystej akademii Akademickiego Koła Miłośników Dramatu Klasycznego z okazji jubileuszu 25-cioletniej działalności (Czas LXXXII, nr 41 z 21 II 1930).  
 84. Stanisław Tomkowicz — w osiemdziesiątą rocznicę urodzin (Czas LXXXII, nr 120 z 27 V 1930).

## 1932

85. W sprawie samorządu szkół akademickich (Czas LXXXIV, nr 290 z 18 XII 1932 i książka zbiorowa pt. W obronie wolności szkół akademickich, Kraków 1933, s. 188—192).

## 1933

86. Dary złotnicze Kazimierza Wielkiego dla kościołów polskich (Rocz. Krak. XXV, s. 15—95 i odbitka, Kraków 1933, stron 81, ilustr. 27).  
 87. Śp. Stanisław Tomkowicz (Czas LXXXV, nr 66 z 21 III 1933).  
 88. Stanisław Tomkowicz 1850—1933 (Rocz. Krak. XXV, s. 159—162, ilustr. 1).  
 89. Stanisław Odrzywolski, notatka pośmiertna (Prace KHS VI, s. 26\*).

## 1934

90. Stanisław Tomkowicz (Prace KHS VI, s. 1\*—4\*, ilustr. 1).

## 1935

91. Jakub Barth, złotnik poznański XV/XVI wieku (Polski słownik biograficzny I, s. 311—312) — wspólnie z Adamem Bochnakiem.  
 92. Jan Michałowicz z Urzędowa (Spraw. PAU XL, 8, s. 242—245).  
 93. Jan Michałowicz aus Urzędów (Bulletin 1935, VII—X, s. 215—220).  
 94. Ferdynand Bostel, notatka pośmiertna (Prace KHS VII, s. 20\*—21\*).\*  
 95. Jan Sas Zubrzycki, notatka pośmiertna (Prace KHS VII, s. 22\*).

## 1936

96. Relikwiarz na drzazgę Krzyża świętego w katedrze sandomierskiej (Spraw. PAU XLI, 2, s. 56—59) — wspólnie z Adamem Bochnakiem.  
 97. Das gotische Reliquienkreuz in der Domkirche zu Sandomierz (Bulletin 1936, I—III, s. 3—8) — wspólnie z Adamem Bochnakiem.  
 98. Czy Jan Maria Padovano był w Rzymie (Spraw. PAU XLI, 10, s. 310—311) — wspólnie z Karolem Estreicherem.  
 99. Władysław Kozicki, notatka pośmiertna (Prace KHS VII, s. 26\*).\*  
 100. Ks. Jan Fijałek, notatka pośmiertna (Prace KHS VII, s. 43\*).\*  
 101. Słowo wstępne do Cracovia artificum 1501—1550, I (Źródła do Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce V, 1).

## 1937

102. Słowo wstępne do Cracovia artificum 1501—1550, II (Źródła do Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce V, 2).  
 103. Jan Michałowicz z Urzędowa (Rocz. Krak. XXVII s. 1—84 i odbitka, Kraków 1937, stron 84, ilustr. 54).

- 
104. Czy Jan Maria Padovano był w Rzymie (Rocz. Krak. XXVII, s. 139—168 i odbitka, Kraków 1937, stron 31, ilustr. 12) — wspólnie z Karolem Estreicherem.
  105. Relikwiarz Krzyża świętego w katedrze sandomierskiej (Prace KHS VII, s. 1—22 i odbitka, Kraków 1937, stron 22, ilustr. 11).
  106. Dokoła kościoła Mariackiego (Głos Narodu XLIV, nr 353 z 24 XII 1937).

**1938**

107. Geneza i charakterystyka sztuki Baltazara Fontany (Spraw. PAU XLIII, 1, s. 5—6).
  108. Geneza i charakterystyka sztuki Baltazara Fontany (Rocz. Krak. XXX, s. 1—48, i odbitka, Kraków 1938, stron 48, ilustr. 50).
  109. Leonard Lepszy (Prace KHS VII, s. 263—264, ilustr. 1).
-