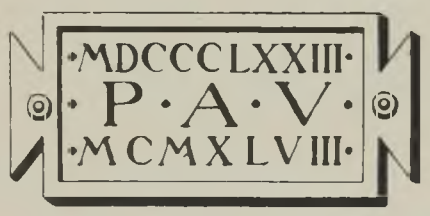
PRACE KOMISJI HISTORII SZTUKI

POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI

PRACE KOMISJI HISTORII SZTUKI

TOM IX

17014 · III



NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI
Z ZASIŁKU PREZYDIUM RADY MINISTRÓW I WYDZIAŁU NAUKI MINISTERSTWA OŚWIATY

KRAKÓW MCMXLVIII

Redaktor: ADAM BOCHNAK

SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA — KRAKÓW — ŁÓDŹ — POZNAŃ — ZAKOPANE

DRUKARNIA UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO POD ZARZĄDEM KAROLA KIECIA

M-20163

TREŚĆ

Str.

ADAM BOCHNAK: 1873—1948 . . . . . V—VIII

ADAM BOCHNAK: Zabytki złotnictwa późnogotyckiego wiążące się z kardynałem Fryderykiem Jagiellończykiem . . . . . 1— 26

Les oeuvres d'orfèvrerie qui se rattachent au personnage du cardinal Frédéric Jagellon . . . . . 25— 26

JERZY SZABLOWSKI: Ze studiów nad związkami artystycznymi polsko-czeskimi i renesansem zachodniosłowiańskim . . . . . 27— 64

I. Trzy okresy budowy fary żywieckiej (28). — Wieża wytworem okresu trzeciego, renesansowego (28). — Jej opis z szczególnym uwzględnieniem galerii arkadowej (28—29). — Zastosowanie złotego cięcia (29—30). — Historia budowy wieży (31—35). — Restauracje (36—38). — Odtworzenie pierwotnego wyglądu (38—39). — Rysunek A. Komonieckiego z r. 1711 (39—41). — Budowniczy Giovanni Ricci z Opawy i kamieniarz Maciej Świętek z Krakowa (42—43) . . . . . 28— 43

II. Wieże z renesansowymi galeriami w Czechach i na Morawach (43). — Ich odmiany i chronologia (44—46). — Przenikanie do krajów sąsiednich (47). — Analogie wieży żywieckiej z wieżami czeskimi i morawskimi (47—49). — Północnowłoskie pochodzenie budowniczych wież czesko-morawskich (49—51). — Wieże czesko-morawskie jako wynik połączenia tradycji rodzimych z elementami lombardzkimi (51—53). — Przypuszczalne górnowłoskie pochodzenie Ricciego (53). — Lombardzki charakter portali fary żywieckiej (53—54). — Wieże z galeriami jako znamię renesansu zachodniosłowiańskiego (56—60) . . . . . 43— 60

III. Stosunki Żywiecczyzny ze Śląskiem i pośrednictwo Opawy w przeszczepieniu czesko-morawskiego typu wież renesansowych (60—61).—Estetyczne walory wieży żywieckiej i jej znaczenie dla Żywiecczyzny (61—62). — Mecenat artystyczny Komorowskich (62—63) . . . . . 60— 63

Études sur les rapports artistiques polono-tcheques à l'époque de la Renaissance et sur la Renaissance des Slaves occidentaux . . . . . 63— 64

KRYSTYNA SINKO-POPIELOWA: Zaginiony nagrobek św. Jacka w Krakowie 65— 88

Dodatek: STEFAN ŚWISZCZOWSKI: Rekonstrukcja nagrobka św. Jacka . . 86— 87

Le tombeau disparu de saint Hyacinthe à l'église des dominicains de Cracovie . . 87— 88

ADAM BOCHNAK: Kościół śś. Piotra i Pawła w Krakowie i jego rzymski pierwowzór oraz architekt królewski Jan Trevano . . . . . 89—125

I. Historia budowy kościoła św. Piotra w Krakowie . . . . . 89—101

II. Stosunek kościoła św. Piotra w Krakowie do współczesnej mu architektury rzymskiej . . . . . 101—113

III. Roboty budowlane Trevana u karmelitanek bosych przy kościele św. Marcina i u norbertanek na Zwierzyńcu . . . . . 113—114

IV. Prace Trevana dla katedry wawelskiej . . . . . 114—121

V. Udział Trevana w odnowieniu zamku królewskiego na Wawelu i budowie pałacu w Łobzowie . . . . . 122—123

L'église de Saint-Pierre et Saint-Paul à Cracovie, son prototype romain et l'architecte royal Jean Trevano . . . . . 123—125

Str.

TADEUSZ MAŃKOWSKI: Mecenat Jana III w Żółkwi . . . . . 127—152

I. Żółkiew za Jana III (127). — Życie dworskie na zamku w Żółkwi (127—128). — Król-sarmata (128—129). — Kierunki gospodarczej i artystycznej jego działalności (129—130). — Osadzanie rzemieślników w mieście (130). — Ludwisarnia i gisernia (131). — Sztuka jako wyraz potrzeb gospodarczych (131). — Artyści stale osiedli w mieście i czasowo przez króla przywołani (131—132). — Ziemiański sposób pojmowania przez króla spraw sztuki (132). — Pełnomocnictwa w rzeczach sztuki udzielane osobom duchownym (132—133) . . . . . 127—133

II. Piotr Beber budowniczy królewski i jego działalność (133—134). — Budowa ratusza w Żółkwi i cechy jego architektury (134—135). — Roboty w zamku, galeria, biblioteka, łazienki (135—136). — Prace w kościele farnym (137). — Szpital i kościół św. Łazarza oraz kościółek św. Jędrzeja (137). — Roboty w kościele dominikanów (137). — Pałac w Kukizowie i dwór w Jaryczowie (137—138). — Przypuszczalne autorstwo Bebera planów synagogi w Żółkwi (139). — Podwyższenie wieży Korniaktowskiej we Lwowie (140). — Cechy charakterystyczne twórczości architektonicznej Bebera (140) . . . . . 133—140

III. Snycerz Jerzy (141). — Problem autorstwa posągów na zamku (141). — Pomniki Marka Sobieskiego i Teofili Sobieskiej w kościele dominikanów (142). — Rzeźby Schlütera (142—143). — Samuel Piatyński (143). . . . . 140—143

IV. Malarze zatrudnieni w Żółkwi przez dwór królewski: Wojciech, Kazimierz i Tymofiej (143—144). — Jan Dudkiewicz i malarstwo ruskie na dworze Jana III (144). — Obrazy galerii królewskiej w Żółkwi (145). — Tomasz Wiesiołowicz i portret metropolity Dosyteusza (145—146). — Marcin Altomonte w Żółkwi (146). — Jerzy Eleuter Szymonowicz starszy (147—148) . . . . 143—148

V. Złotnicy żółkiewscy (148—149). — Ceramika w Żółkwi i Glińsku (149). — Aleksander Malowannik i wytwory glińskich garncarzy czasów Jana III (149—150). — Szpalernictwo i namiotnictwo (150). — Zakupywanie tkanin tureckich dla króla (150). — Szkatulnik (150) . . . . . 148—151

Le roi Jean III à Żółkiew . . . . . 151—152

ZYGMUNT BATOWSKI: Z dziejów twórczości Gregoria Guglielmiego . . . . . 153—176

Les projets artistiques de Gregorio Guglielmi présentés à Stanislas-Auguste, roi de Pologne . . . . . 175—176

Skład Komisji Historii Sztuki w dniu 31 grudnia 1947 . . . . . 177—178

Sprawozdania z posiedzeń za lata 1946 i 1947 . . . . . 179—279

Indeks . . . . . 281—324

Spis ilustracji . . . . . 325—330

Spis prac i komunikatów, ułożony według alfabetycznego porządku nazwisk autorów 330—331

Ważniejsze sprostowania 331

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI ŚLĄSKIEJ

1873—1948

Równocześnie z Polską Akademią Umiejętności święci 75-lecie swej pracy jedna z najstarszych jej komisji, Komisja Historii Sztuki. Do jej założycieli w r. 1873 należeli — w braku fachowych historyków sztuki — tacy ludzie jak Lucjan Siemieński, literat, jej pierwszy przewodniczący, Paweł Popiel, polityk, ziemianin, ówczesny konserwator zabytków Krakowa, Józef Łepkowski, profesor archeologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, i Władysław Łuszczkiewicz, profesor krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, z wykształcenia malarz, z zamiłowania zaś badacz naszej przeszłości artystycznej, niestrudzony i niezmiernie na tym polu zasłużony, który, objąwszy sekretariat Komisji, stał się jej duszą, jej rzeczywistym kierownikiem, zanim — po rychłej śmierci Siemieńskiego — objął w r. 1878 jej prezesurę. Łuszczkiewicz pierwszy wytyczył program badań Komisji, obejmujący sztukę polską średniowiecza i renesansu, on też przede wszystkim program ten w pierwszym piętnastoleciu jej istnienia urzeczywistniał, ogłaszając w jej wydawnictwach szereg rozpraw o zabytkach kościelnej architektury romańskiej i wczesnogotyckiej w Polsce.

W r. 1877 ukazał się pierwszy zeszyt I tomu Sprawozdań Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce (na karcie tytułowej całego tomu, poświęconego J. I. Kraszewskiemu w 50-lecie pracy literackiej, widnieje rok 1879, będący datą ukończenia druku drugiego zeszytu tego tomu) i odtąd aż do r. 1915 ukazuje się dziewięć ogromnych foliałów tego podstawowego wydawnictwa, przynoszących coraz to nowe odkrycia naukowe.

Na rok 1876 przypada utworzenie na Uniwersytecie Jagiellońskim pierwszej docentury historii sztuki, którą otrzymał fachowy, za granicą wykształcony uczony, Marian Sokołowski. On to, objąwszy w r. 1882 katedrę uniwersytecką, stał się z czasem zarazem reorganizatorem Komisji Historii Sztuki w Akademii. Nad Łuszczkiewiczem górował jeżeli nie wrodzonymi zdolnościami, to szerokością horyzontów i zainteresowań naukowych, fenomenalną wiedzą i gruntowną znajomością sztuki zagranicznej, zdobytą w świetnej wiedeńskiej szkole Thausinga i Eitelbergera, jak również w licznych podróżach po Europie i Bliskim Wschodzie. Ocenił te wartości Łuszczkiewicz i zrzekł się na jego rzecz w r. 1892 przewodnictwa Komisji, nie przestając zresztą z nim przyjaźnie na jej terenie współdziałać. Sokołowski rozszerzył zakres badań Komisji na barok i epoki późniejsze, uwzględniał obok architektury, rzeźby i malarstwa także przemysł artystyczny, robił wypady nawet w dziedzinę sztuki ludowej, a grono współpracowników bardzo powiększył, przyciągając za sobą ludzi z innych zawodów, jak germanistę Stanisława Tomkowicza, górnika Leonarda Lepszego czy historyka Jerzego Mycielskiego, którzy pod jego wpływem przerzucili się w zupełności na pole historii sztuki. Z czasem, u samego schyłku stulecia, wprowadził Sokołowski do Komisji pierwszych swych uczniów uniwersyteckich, Feliksa Koperę i Juliana Pagaczewskiego. W okresie do wybuchu

pierwszej wojny światowej weszli w skład Komisji niemal wszyscy młodsi uczniowie Sokołowskiego.

Jakkolwiek urzędowy tytuł Akademii aż do r. 1918 brzmiał »Akademia Umiejętności w Krakowie«, to jednak już od samego początku była ona instytucją naukową ogólnopolską, grupującą wszystkich wybitnych polskich uczonych bez względu na ich miejsce pracy i przynależność państwową, a ogłaszała rozprawy dotyczące całej Polski w jej przedrozbiorowych granicach. Po tej samej linii szła i Komisja Historii Sztuki. Pod względem organizacyjnym uzewnętrzniło się to w istnieniu przez lat około 20 lwowskiej sekcji naszej Komisji, dzięki bowiem działalności naukowej Władysława Łozińskiego, a następnie Jana Bołoza Antoniewicza, który w r. 1893 został profesorem historii sztuki Uniwersytetu Lwowskiego, wytworzył się we Lwowie drugi obok Krakowa ośródek polskiej historii sztuki. Śmierć Łozińskiego, przewodniczącego lwowskiej sekcji, w r. 1913, wybuch pierwszej wojny światowej i założenie po jej zakończeniu Towarzystwa Naukowego we Lwowie z należącą do niego Sekcją Historii Sztuki i Kultury, która w r. 1923 podjęła własne, osobne wydawnictwo, położyły kres istnieniu lwowskiej sekcji Komisji akademickiej. W takich miastach, jak Warszawa, Wilno czy Poznań, nie było oczywiście mowy o stworzeniu w czasach zaborczych oddziałów Komisji. Tamtejsi, podówczas bardzo zresztą nieliczni historycy sztuki, a obok nich ludzie dobrej woli z innych zawodów, często z nauką nic wspólnego nie mających i tylko z amatorstwa oddający się badaniom nad dawną sztuką, a zamieszkali nieraz po małych miastach prowincjonalnych, wchodzili w skład Komisji Historii Sztuki indywidualnie, zachęceni do pracy przez Sokołowskiego, który nadsyłane przez nich komunikaty i materiały ogłaszał w Sprawozdaniach, wypełniając w ten sposób lukę w systematycznych badaniach zwłaszcza na obszarze zaboru rosyjskiego. Równocześnie z powstaniem Państwa Polskiego wskrzeszone zostały, względnie założone uniwersytety w Warszawie, Wilnie i Poznaniu, utworzono na nich katedry historii sztuki, które stały się z czasem ośródkami ruchu naukowego w tej dziedzinie wiedzy, a ruch ten przerzucił się z kolei na tamtejsze towarzystwa naukowe i ich sekcje czy komisje historii sztuki, wzorowane na Komisji akademickiej. Na terenie Krakowa rolę miejscowego towarzystwa naukowego w zakresie historii i historii sztuki objęło od r. 1897 Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, które za prezesury Władysława Łuszczkiewicza (1898—1900), a zwłaszcza Stanisława Krzyżanowskiego (1900—16) i Józefa Muczkowskiego (1916—43), dzięki swym wydawnictwom, jak Rocznik Krakowski i Biblioteka Krakowska, prowadziło szlachetne współzawodnictwo z Komisją Historii Sztuki. Doniosłe znaczenie dla rozwoju historii sztuki na terenie Warszawy ma Zakład Architektury Polskiej i Historii Sztuki tamtejszej Politechniki, zorganizowany w okresie międzywojennym przez Oskara Sosnowskiego, który wyniki bardzo owocnej współpracy techników z humanistami ogłaszał we własnych licznych i wysoko postawionych wydawnictwach. Tuż przed drugą wojną światową zaczął we Lwowie wychodzić doskonały kwartalnik Dawna Sztuka, redagowany przez Stanisława Gąsiorowskiego, Mieczysława Gębarowicza i Tadeusza Mańkowskiego. Niestety wypadki wojenne położyły kres jego istnieniu przed ukończeniem druku ostatniego zeszytu drugiego rocznika.

Sokołowski zmarł w r. 1911, następcą jego na stanowisku przewodniczącego Komisji Historii Sztuki został na lat 22 Stanisław Tomkowicz. Zmieniwszy szatę zewnętrzną i tytuł podstawowego wydawnictwa na Prace Komisji Historii Sztuki, realizował w dalszym ciągu program Sokołowskiego, opierając się głównie na jego uczniach, a w okresie po pierwszej wojnie światowej także na coraz liczniejszych uczniach Pagaczewskiego, następcy Sokołowskiego, na katedrze historii sztuki, oraz częściowo Mycielskiego. Dużą zasługą Tomkowicza

jest przetrzymanie kryzysu naukowego i wydawniczego w czasie pierwszej wojny światowej i w okresie bezpośrednio po jej zakończeniu oraz ożywienie Komisji z chwilą nastania lepszej koniunktury. Dokończył on druku VIII i IX tomu Sprawozdań, przeprowadził druk pięciu tomów Prac, trzech tomów Źródeł do Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce, wydawnictwa poświęconego specjalnie ogłaszaniu archiwaliów dotyczących historii sztuki i kultury, którego pierwszy tom wyszedł jeszcze za prezesury Sokołowskiego, oraz dwóch prac osobno wydanych. Za czasów Tomkowicza podjęła też Komisja próbę wydawania inwentarza zabytków sztuki w Polsce, która jednak po ogłoszeniu dwóch zeszytów została zaniechana. W tym okresie wychodził również pod redakcją Wojsława Molè Przegląd Historii Sztuki, czasopismo pomieszczające obok mniejszych rozpraw także recenzje i sprawodzania z ruchu naukowego.

Po śmierci Tomkowicza wybrany został przewodniczącym Komisji Julian Pagaczewski (1933). W odróżnieniu od swego mistrza i poprzednika na katedrze uniwersyteckiej, Sokołowskiego, kładł on silniejszy nacisk na badanie i intereprepetację samego dzieła sztuki, jako najważniejszego źródła dla historii sztuki, oraz na związanie go ze zjawiskami artystycznymi za granicą bądź w sensie wykazania jego zależności, bądź też odrębności. Nie lekceważył jednak przy tym i źródeł archiwalnych. Dbał o jak największą ścisłość naukową ogłaszanych rozpraw i ich wzorową metodę. Pod względem szaty zewnętrznej udoskonalił Prace Komisji Historii Sztuki, starając się o możliwie najprecyzyjniejsze publikowanie omawianych zabytków. Za jego prezesury, trwającej aż do jego zgonu już w czasie drugiej wojny światowej (1940), Komisja wydała dwa i pół tomu Prac (VI, VII i VIII 1) oraz dwa zeszyty V tomu Źródeł.

Nadmienić jeszcze należy, że rozprawy z zakresu historii sztuki ukazywały się w Akademii sporadycznie i poza Sprawozdaniami i Pracami oraz Przeglądem Historii Sztuki, a mianowicie w dawnym Pamiętniku Akademii Umiejętności i w Rozprawach Wydziału Filologicznego oraz — wyjątkowo — jako osobne książki.

Obok wymienionych tu przewodniczących Komisji zanotować jeszcze trzeba nazwiska ich zastępców i sekretarzy. Obowiązki wiceprzewodniczących pełnili kolejno: Jerzy Mycielski (1911—28), Julian Pagaczewski (1928), Leonard Lepszy (1929—37) i Tadeusz Mańkowski (od 1937), sekretarzami zaś byli: Władysław Łuszczkiewicz (1873—7), Marian Sokołowski (1878—81), Stanisław Tomkowicz (1882—91), Leonard Lepszy (1892), Włodzimierz Demetrykiewicz (1893—4), Jerzy Mycielski (1895—9), Feliks Kopera (1900—1), Jerzy Kieszkowski (1902—3), Julian Pagaczewski (1904—9), Józef Muczkowski (1909—10), Adolf Szyszko-Bohusz (1910—1), Stanisław Turczyński (1912—9), Tadeusz Szydłowski (1920—3), Stefan Komornicki (1923), Adam Bochnak (1923—4), Maria Jarosławiecka-Gąsiorowska (1925—30), Zbigniew Bocheński (1931—3) i powtórnie Adam Bochnak (od 1934).

Druga wojna światowa porobiła dotkliwe szczerby w składzie osobowym Komisji, która od września 1939 do początku marca 1945 straciła 19 spośród swoich przedwojennych 62 współpracowników. Rzecz jasna, że na czas okupacji niemieckiej ustała wszelka działalność wydawnicza. Ale ci współpracownicy, którym dane było wojnę przetrwać, nie stracili ochoty do pracy: już 8 marca 1945 zebrali się na pierwsze w nowej Polsce posiedzenie naukowe i administracyjne, na którym przewodniczącym został wybrany nestor polskich historyków sztuki i jeden z niewielu juz pozostałych przy życiu uczniów Sokołowskiego, Feliks Kopera, zaś późną jesienią tegoż roku przystąpiono do druku drugiego zeszytu VIII tomu Prac, który ukazał się w czerwcu 1946. Równocześnie podjęto pracę nad wydaniem trzeciego i ostatniego zeszytu V tomu Źródeł, rozpoczętego jeszcze przed wojną. W ciągu lat powojennych przybrano szereg nowych współpracowników, przystąpili też do Komisji niektórzy spośród członków Akademii,

którzy do niej dawniej nie należeli. Komisja Historii Sztuki z ufnością patrzy w przyszłość, zamierza w możliwie szybkim tempie ogłaszać dalsze tomy Prac, przygotowuje materiały do nowych tomów Źródeł, a kilku jej współpracowników podjęło się opracowania Historii sztuki polskiej w ramach wydawanej przez Akademię Encyklopedii polskiej. Nie roszcząc sobie pretensji do tego, by być jedynym w Polsce ośrodkiem badań nad dawną sztuką, przeciwnie, z radością witając powstawanie nowych środowisk, Komisja Historii Sztuki pragnie tylko jako *prima inter pares* pracować jak najowocniej nad badaniem polskiej przeszłości artystycznej.

Adam Bochnak

Kraków, dnia 1 stycznia 1948.

ADAM BOCHNAK

ZABYTKI ZŁOTNICTWA PÓŹNOGOTYCKIEGO ZWIĄZANE Z KARD. FRYDERYKIEM JAGIELLOŃCZYKIEM

Przełom w. XV na XVI, okres dogasania w naszej sztuce gotyku i pojawienia się pierwszych dzieł renesansowych, będących zrazu utworami artystów sprowadzanych z Włoch, jest zarazem epoką niesłychanie bujnego życia artystycznego i obfitej produkcji we wszystkich dziedzinach sztuki. Dotyczy to również i złotnictwa, które wtedy wydaje cały szereg dzieł wybitnych. Wśród nich bodaj że najwybitniejszym jest relikwiarz na głowę św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej (fig. 1). Widocznie w epoce rozkwitu złotnictwa, bujności i bogactwa form, jakie cechują to wspaniałe dzieło złotnictwa, puszka ofiarowana około połowy w. XV przez królową Zofię Jagiełłową na pomieszczenie czaszki św. Stanisława[1] raziła już skromnością i archaizmem, skoro królowa Elżbieta, wdowa po Kazimierzu Jagiellończyku, więc synowa Zofii, uważała za wskazane sprawić nowy relikwiarz na drogocenne szczątki Patrona Polski. Może też przyczyniło się do tego ożywienie czci św. Stanisława, schodzące się z dwusetną pięćdziesiątą rocznicą jego kanonizacji, bo właśnie na pierwsze lata w. XVI przypada kilka wybitnych fundacji, wiążących się z kultem krakowskiego męczennika. Napis: DIVO · STANISLAO · PATRONO · PRECIPVO · ELIZABET · POLONIE · REGINA · CVM · FILIIS · IOANNE · ALBERTO · REGE · ET · FREDERICO · CARDINALI · EPISCOPO · CRAC · JOANNE · CONARSKY · SVCCESSORE · EIVS · PROCVRANTE · VASCVLVM · HOC · DEDIT · DICAVITQVE · ANNO · DNI · 1 · 5 · 0 · 4· wyryty niby renesansową majuskułą na brzegu wieka głosi, że współfundatorami byli nieżyjący już podówczas synowie królowej, Jan Olbracht († 1501) i Fryderyk († 1503), a nadto, że doprowadzeniem do skutku fundacji zajął się następca Fryderyka na krakowskiej stolicy biskupiej, Jan Konarski.

Podczas gdy za granicą na pomieszczenie szczątków czaszki były w użyciu relikwiarze w kształcie popiersia *(hermae)*, znane zresztą i u nas z dwóch relikwiarzy darowanych przez Kazimierza Wielkiego do Płocka i Stopnicy, to złotnik, któremu powierzono wykonanie relikwiarza na głowę św. Stanisława, nie wyrzekł się uświęconej już pewną tradycją i od ostatniej ćwierci w. XV szczególnie ulubionej formy puszkowej. Nasz relikwiarz (wysokość 24·3 cm, przekątna podstawy 30·6 cm) jest niejako ośmiokątnym budyneczkiem, opiętym szkarpami na narożnikach, a nakrytym silnie spłaszczoną kopułą. Spoczywa on na barkach czterech aniołów, którzy trzymają w rękach tarcze z herbami Polski, Litwy, kardynała Fryderyka i królowej Elżbiety (Habsburgów). Obok współczesnego ornatu św. Stanisława w ka-

Praca niniejsza była przedstawiona na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki dnia 22 maja 1947.

[1] Polkowski I., *Skarbiec katedralny na Wawelu*, Kraków 1882.

tedrze krakowskiej z daru Piotra Kmity jest to jedyny zabytek przemysłu artystycznego, w którym rzeźba gra tak dużą rolę. Nie może to zadziwiać, bo nigdzie w Polsce snycerstwo nie doszło do takiego rozkwitu, jak właśnie w Krakowie, gdzie pod wpływem Wita Stwosza powstała cała szkoła snycerska, w dużej mierze stylem mistrza zabarwiona. Wpływ Wita Stwosza widać przede wszystkim w baldachimach z przecinających się oślich grzbietów i powyginanych iglic, które żywo przypominają zwieńczenia poszczególnych scen na skrzydłach ołtarza Mariackiego, mniej zaś wyraźnie w ośmiu lanych płaskorzeźbach, których treścią są następujące epizody z życia św. Stanisława: Kupno wsi (fig. 2), Wskrzeszenie Piotr[owin]a (fig. 3), Świadczenie przed królem (fig. 4), Zamordowanie świętego (fig. 5), Rozsiekanie zwłok męczennika (fig. 6), Orły strzegące zwłok (fig. 7), Pogrzeb (fig. 8) i Kanonizacja w Assyżu (fig. 9). Spośród trzech równocześnie powstałych cyklów z życia św. Stanisława ten jest najbardziej rozbudowany, cykl bowiem na ołtarzu w kaplicy Aniołów Stróżów w kościele Mariackim składa się obecnie z sześciu epizodów [1], brak w nim i nigdy nie było sceny Rozsiekania zwłok męczennika, brak również Kanonizacji, która prawdopodobnie mieściła się w szczytowym zwieńczeniu, cykl zaś na ornacie Kmity obejmuje scen siedem [2], w następstwie połączenia w jedną kompozycyjną całość Rozsiekania zwłok i Strzeżenia zwłok przez orły, które to epizody na relikwiarzu potraktowane zostały jako osobne sceny. Artysta opowiada zdarzenia z życia Patrona Polski spokojnie, bez werwy i temperamentu, które cechują utwory Wita Stwosza. Najwięcej Stwoszowskim w pozie, ruchu i rysunku jest pachołek rąbiący energicznie zwłoki męczennika. Złotnik dopomógł sobie tutaj znaną ryciną Wita Stwosza na temat Ścięcia św. Pawła [3], tak jak znowu twórca tryptyku z Lusiny [4] i snycerz tryptyku z kaplicy Jana Olbrachta skorzystali z innych jego rycin [5]. Problem rozmieszczenia osób i przedmiotów w przestrzeni nie został w naszym relikwiarzu rozwiązany szczęśliwiej na punkcie zgodności z rzeczywistością, niż we współczesnych dziełach krakowskich, jak mariacki tryptyk św. Stanisława, zresztą z wyjątkiem Śmierci świętego tak się różniący kompozycją poszczególnych scen, lub ornat Piotra Kmity, również tylko w tej scenie zgodny z relikwiarzem. Większa zgodność draperii z budową i ruchami figur niż w rzeźbach starego Stwosza z okresu krakowskiego tłumaczy się powstaniem wawelskiego relikwiarza w czasie, w którym sztukę krakowską zaczyna już owiewać tchnienie renesansu. Całość jest jednak jeszcze czysto gotycka, ze sztuki klasycznej nie ma tu ani jednej formy, ani jednego motywu — z wyjątkiem liter napisu, który wykonano już niby renesansową majuskułą. Wartość płaskorzeźb polega na dekoracyjnym ich efekcie i umiejętności związania z całością, bo proporcje figur nie zawsze są poprawne, a rysunek szczegółów ciężki. Nader miłe są aniołki, które klęcząc tak zgrabnie pokazują widzowi tarcze z herbami fundatorów. Materiał, którym jest szczere złoto, czyste, staranne opracowanie szczegółów architektonicznych, roślinnych oraz płaskorzeźb, brak przeładowania mimo tylu reliefów i takiej obfitości motywów, wreszcie blask różnobarwnych kamieni, wśród których zwraca uwagę niezwykłej wielkości szafir i czarny diament — wszystko to składa się na bardzo piękną i kolorystyczną całość i stawia relikwiarz św. Stanisława w szeregu najcenniejszych zabytków nie tylko naszego, ale i zagranicznego złotnictwa tych czasów.

Zupełnie wyjątkowym jest fakt, że wśród mnóstwa dzieł złotniczych epoki gotyckiej znajdujących się w Polsce relikwiarz św. Stanisława nie jest dziełem anonimowym. Skromnością wiedziony jego twórca wyrył swoje nazwisko w miejscu niedostępnym, na wewnętrznej

[1] Pagaczewski J., *Posąg srebrny św. Stanisława w kościele oo. paulinów na Skałce w Krakowie*, Kraków 1927, fig. 11, 13, 15, 17, 19, 21. [2] Tamże fig. 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22. [3] Kopera F., *Wit Stwosz w Krakowie* (Rocz. Krak. X, 1907, s. 21, fig. 10). [4] Sokołowski M., *Studia do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI wieku* (Spraw. KHS VII, 1906, s. 83—6 fig. 1—2). [5] Tamże s. 179—82 fig. 31—2.

1. Relikwiarz na głowę św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

stronie dna relikwiarza, tak że napis MARTINVS MARCZINECZ AVTHOR HVIVS OPERIS jest znany dopiero od r. 1881, w którym w czasie wizyty kanonicznej biskupa Albina Dunajewskiego puszkę odpieczętowano i otwarto celem zbadania relikwii [1]. Nazwisko tego złotnika powraca często w aktach krakowskiego cechu złotniczego w latach 1486—1514 [2]. Był on złotnikiem nadwornym. W r. 1502 na zamówienie królewicza Zygmunta wykonał złoty

[1] Polkowski I., *Relikwiarz św. Stanisława w katedrze na Wawelu* (odbitka z Czasu nr 59 z dnia 13 marca 1881); tenże, *Skarbiec katedralny na Wawelu*, Kraków 1882, objaśnienie na odwrotnej stronie tablicy z reprodukcją tego relikwiarza. Zdaniem prof. Kazimierza Nitscha nazwisko tego złotnika należy pisać „Marciniec", a nie — jak dotychczas — „Marcinek". [2] Lepszy L., *Przemysł złotniczy w Polsce*, Kraków 1933, s. 135 nr 199.

2. Kupno wsi Piotrawin, płaskorzeźba na relikwiarzu św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

kielich do kościoła w Olsztynie[1], a w latach 1510—11 szereg różnych robót dla króla już Zygmunta, jak ozdobne łyżki, kasety, zapinki perłami wysadzane, klamry do pasów, rękojeści do mieczów, półmiski z herbami do kredensu królewskiego, srebrne kufle itp.[2]. Rok 1512 przynosi mu nowe, bardzo zaszczytne zamówienie królewskie: mam na myśli lany ze srebra i złocony dyptyk czy też tryptyk, który aż do najazdu Szwedów stał na mensie ołtarza

[1] Lepszy L., *Pacyfikał sandomierski oraz złotnicy krakowscy drugiej połowy XV stulecia* (Spraw. KHS V, 1896, s. 94).
[2] Tamże.

3. Wskrzeszenie Piotr[owin]a, płaskorzeźba na relikwiarzu św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

nad grobem Patrona Polski w katedrze wawelskiej. Ukryty przez ks. Szymona Starowolskiego, został jednak odnaleziony i przez szwedzkiego komendanta Wirtza w r. 1657 sprzedany niejakiemu Pinkusowi z Kazimierza, który go stopił na materiał [1]. Szczęśliwszą rękę miał książę kardynał Sapieha, który relikwiarz na głowę św. Stanisława ukrył w czasie ostatniej okupacji niemieckiej w swoim pałacu i w ten sposób dzieło to ocalił przed „zabezpieczeniem" przez generalnego gubernatora Franka.

[1] Tamże; Polkowski I., *Grób i trumna św. Stanisława, Biskupa i Męczennika, na Wawelu* (Spraw. KHS III, 1888, s. 29); Kołaczkowski J., *Wiadomości tyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce*, Kraków 1888, s. 694—5.

4. Świadczenie przed królem, płaskorzeźba na relikwiarzu św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

Wspomniałem już, że twórca relikwiarza z daru królowej Elżbiety zachował w swym dziele zasadniczą formę poprzedniego relikwiarza na głowę św. Stanisława, daru królowej Zofii Jagiełłowej. Posiadamy poza tym w Małopolsce dwa jeszcze tego typu średniowieczne relikwiarze, jeden św. Urszuli w kościele św. Szczepana w Krakowie [1], bardzo skromny i prosty, pochodzący jeszcze może z połowy w. XV, drugi w kościele parafialnym w Stopnicy[2],

[1] Pagaczewski J., *Dwa relikwiarze w skarbcu parafialnym kościoła N. P. Marii na Piasku w Krakowie* (Spraw. KHS IX, 1915, s. CXLVII fig. 22). [2] *Sichergestellte Kunstwerke im Generalgouvernement*, druk prywatny okupacyjny z r. 1940' wydany w małej ilości egzemplarzy, s. 84 nr 274.

5. Zamordowanie św. Stanisława, płaskorzeźba na relikwiarzu św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

zdobny na wieku pięknymi grawirunkami, których styl wskazuje już na początek w. XVI. Więcej tego rodzaju relikwiarzy z w. XV i początku XVI posiadają kościoły wielkopolskie. Prawie wszystkie są datowane, co podnosi ich znaczenie jako dokumentów. Najstarszym z nich jest relikwiarz z daru Benedykta z Łopienna z r. 1481 w katedrze gnieźnieńskiej [1], mający kształt nieco wydłużonego sześcioboku, następnym z kolei relikwiarz kościoła para-

[1] Kohte J., *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen* IV, Berlin 1897, s. 92; Polkowski I., *Katedra gnieźnieńska*, Gniezno 1874, s. 243 i tabl. XVIII.

6. Rozsiekanie zwłok św. Stanisława, płaskorzeźba na relikwiarzu św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

fialnego w Kościanie z r. 1482 [1], po nim zaś następują takie, jak puszka z daru Jakuba Boksicy z lat 1483—93 w katedrze gnieźnieńskiej [2], słynny złoty relikwiarz roboty Jakuba Bartha z r. 1494 na pomieszczenie czaszki św. Wojciecha w katedrze gnieźnieńskiej [3], relikwiarz kościoła parafialnego w Szamotułach, który na czaszkę św. Odylii sprawił w r. 1496 tamtejszy prepozyt Stanisław Mysznar [4], relikwiarz z daru kanonika Wawrzyńca Grodzic-

[1] Kohte *o. c.* III, 1896, s. 159. [2] Tamże IV, s. 91—2 i 93 fig. 87; Polkowski *o. c.* s. 243 i tabl. XVIII. [3] Kohte *o. c.* IV, s. 90—1 i tabl. V; Polkowski *o. c.* s. 101—2 i tabl. IV. [4] Kohte *o. c.* III, s. 53—4 i 52 fig. 45.

7. Orły strzegą zwłok św. Stanisława, płaskorzeźba na relikwiarzu św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

kiego dla katedry poznańskiej na pomieszczenie czaszki św. Sabiny, pochodzący z r. 1510 [1], i puszka z r. 1533 na czaszkę św. Gereona w katedrze gnieźnieńskiej, ofiarowana przez tamtejszego kanonika Wojciecha Załuskiego [2]. Nie datowane wymienić można dwa, a mianowicie drugi relikwiarz kościoła parafialnego w Kościanie [3] oraz relikwiarz św. Jokundyna w katedrze poznańskiej [4]. Z czasów pogotyckich mogę przytoczyć na obszarze Małopolski osiem relikwiarzy puszkowych, a mianowicie piękny, perłową masą pokryty relikwiarz

[1] Kohte II, 1896, s. 17. [2] Tamże IV, s. 92; Polkowski *o. c.* s. 243. [3] Kohte *o. c.* III, s. 159. [4] Tamże II, s. 17.

8. Pogrzeb św. Stanisława, płaskorzeźba na relikwiarzu św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

św. Szczepana w kościele pod jego wezwaniem w Krakowie, pochodzący z w. XVI [1], św. Jacka u dominikanów krakowskich, ufundowany przez Zygmunta III *ex voto* zdobycia Smoleńska (1611), a zamówiony w Augsburgu [2], bł. Szymona z Lipnicy, sprawiony wnet po r. 1685, a przechowywany w kościele bernardynów w Krakowie [3], św. Jana Kantego z r. 1695, roboty

[1] Pagaczewski J., *Dwa relikwiarze w skarbcu parafialnym kościoła N. P. Marii na Piasku w Krakowie* (Spraw. KHS IX, s. CXLVII—CL fig. 23—4). [2] Lepszy L. i Tomkowicz S., *Kraków, kościół i klasztor oo. dominikanów* (Zabytki sztuki w Polsce I, Kraków 1924, s. 55 fig. 41); Bochnak A., *Dwie puszki z herbami Wazów w kolegiacie łowickiej* (Prace KHS VI, 1934/35, s. 48*). [3] Kantak K., Szablowski J., Żarnecki J., *Kościół i klasztor bernardynów w Krakowie* (Bibl. Krak. 96, Kraków 1938, fig. 28). O istnieniu tego relikwiarza przypomniał mi doc. dr Jerzy Szablowski.

9. Kanonizacja św. Stanisława w Assyżu, płaskorzeźba na relikwiarzu św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

Jana Ceyplera, u św. Anny w Krakowie[1], puszkę z r. 1701 w kościele parafialnym w Kościelcu pod Proszowicami[2], bł. Salomei z czasu około r. 1800 u franciszkanów w Krakowie[3],

[1] Bukowski J., *Kościół akademicki św. Anny* (Bibl. Krak. 17, Kraków 1900, s. 43—4); Lepszy L., *Przemysł złotniczy w Polsce*, Kraków 1933, s. 167—8 nr 646. [2] Klisza szklana autora niniejszego studium w Centralnym Biurze Inwentaryzacji Zabytków, nr inw. 20834. [3] Na ten relikwiarz zwrócił mi uwagę ks. kan. Kazimierz Figlewicz, podkustoszy katedry wawelskiej. Reprodukuje go Karwacki A., *Błog. Salomea za życia i po śmierci — w siedemsetną rocznicę jej urodzin*, Kraków 1911, s. 190. Tamże s. 152—3 ks. Karwacki podaje, że relikwiarz ten sprawili oo. franciszkanie w miejsce dawniejszego, który pod koniec w. XVIII zarekwirowali Austriacy. Ów dawniejszy, pochodzący

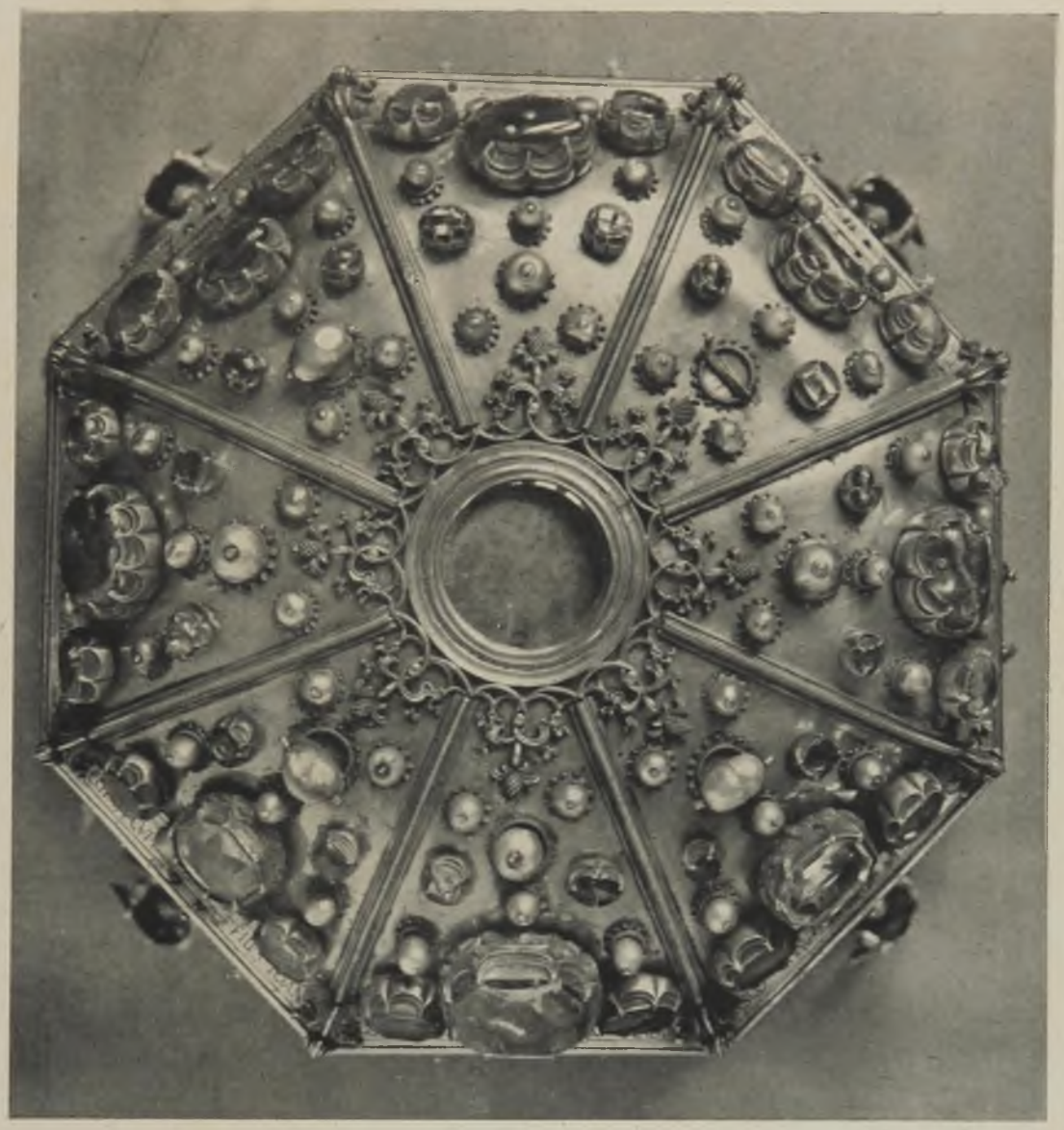
św. Doroty z r. 1810 u św. Marka w Krakowie [1] i bł. Bronisławy, neogotycki z r. 1845, u norbertanek na Zwierzyńcu [2]. Tak więc występują one w Polsce od połowy w. XV aż po połowę w. XIX.

Wśród relikwiarzy najróżniejszego kształtu istnieją wprawdzie za granicą i puszki o kolistej, a nawet wielobocznej podstawie, są one jednak stosunkowo rzadsze od innych, a poza tym tak się różnią między sobą, że tylko w szerszym tego słowa znaczeniu można je zaliczyć do wspólnego typu. Definicja tego typu musi być bardzo krótka: po prostu relikwiarz w kształcie puszki i nic więcej. Tymczasem u nas występują relikwiarze puszkowe stosunkowo często — wymieniłem ich z górą dwadzieścia z okresu obejmującego czterysta lat — wszystkie, z wyjątkiem okrągłej puszki św. Szczepana w Krakowie oraz puszki z daru Benedykta z Łopienna w Gnieźnie, zbudowanej na rzucie sześciobocznym wydłużonym i zdobnej emalią typu węgierskiego, mają podstawę w kształcie wieloboku umiarowego, wszystkie wreszcie mają wieka w kształcie silnie spłaszczonej kopuły. Można więc u nas mówić o typie puszkowego relikwiarza wielobocznego, umiarowego, z wiekiem w kształcie spłaszczonej kopuły. Nasze relikwiarze puszkowe na pierwszy rzut oka tak się różnią od zagranicznych relikwiarzy puszkowych, że w ramach tego ogólnego typu tworzą grupę osobną, Polsce tylko właściwą. Dotyczy to także relikwiarza św. Jacka u dominikanów krakowskich, który, choć augsburski, wykonany został jednak na zamówienie z Polski pochodzące i niezawodnie podług wskazówek z Polski przysłanych.

W obrębie polskiej grupy relikwiarzy puszkowych dadzą się wyróżnić dwa odcienie: małopolski, ściślej krakowski, i wielkopolski, pewnie poznański. Dla odcienia małopolskiego charakterystycznym jest stosowanie na większą skalę motywów architektonicznych i płaskorzeźb. Typowe pod tym względem są oba relikwiarze wawelskie, w stopnickim natomiast, zdobnym na wieku grawirunkami, i w puszce od św. Szczepana w Krakowie, nie dekorowanej ani grawirunkiem ani płaskorzeźbą, mamy przynajmniej szkarpy opinające krawędzie. W relikwiarzach odcienia wielkopolskiego przeważają grawirunki, figuralne i roślinne, architektura natomiast ograniczona jest do *minimum* albo nawet wcale jej nie ma. Wyjątkiem jest na tym terenie relikwiarz Jakuba Boksicy, zdobny plastycznymi motywami architektonicznymi i figuralnymi, oraz do pewnego stopnia relikwiarz Benedykta z Łopienna, na którym obok reliefów zastosowano na wielką skalę grawirunki, a który poza tym i wydłużonym kształtem podstawy wykracza nieco poza typ. Najbardziej typowym, a zarazem najbardziej reprezentacyjnym okazem odcienia wielkopolskiego jest gnieźnieński relikwiarz na głowę św. Wojciecha.

Utarł się zwyczaj ofiarowywania przez zaszczyconych godnością kardynalską biskupów krakowskich ich bereł, używanych przy pewnych uroczystościach, Uniwersytetowi Krakowskiemu. Może ma to związek z faktem, że każdorazowy biskup krakowski był kanclerzem

z r. 1632, był również wieloboczną puszką — „theca argentea super sex aquilis habens sex latera, in quorum primo... est figura B[oleslai] Pudici, in secundo Grimislaae, in tertio B. Cunegundis, in quarto B. Jolentae, in quinto B. Constantiae, in sexto B. Elisabeth, supra quorum capita ... distinctae cellulae, in quibus noviter collocatum caput B. Salomeae chrystallis distinctum ad osculandum. In summitate capitis est corona regia. Hoc totum habet in se argenti marcas 24, ex votis diversorum hominum comparata". Tamże s. 152—3, podług Processus ... super cultu Servae Dei Salomeae ... 1663—5, Ossolineum we Lwowie, rpis 85, karta 30. [1] Na ten nie publikowany relikwiarz zwrócił mi uwagę ks. kan. Kazimierz Figlewicz. Na spodzie sześciobocznej puszki z okienkami pośrodku każdej ścianki i u szczytu widnieje napis: „1810 Die 5. Februarij Reliquiae S. Dorotheae intus repositae in Consistorio authenticatae et sigillo Illrmi Andreae Rawa Gawroński Episcopi Cracov. communitae". [2] Wzmiankę o tym nie publikowanym relikwiarzu podaje Tomkowicz S., *Powiat krakowski* (Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej II, Kraków 1906, s. 313). O jego istnieniu przypomniał mi. ks. kan. Kazimierz Figlewicz.



10. Wieko relikwiarza św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

Uniwersytetu. Zwyczaj oddawania berła kardynalskiego Uniwersytetowi wprowadził pierwszy polski kardynał, którym był Zbigniew Oleśnicki († 1455)[1], a podtrzymali go Fryderyk Jagiellończyk († 1503) i Bernard Maciejowski († 1608)[2]. Nic nie wiadomo o tym, by Uniwersytet

[1] Przeździecki A. i Rastawiecki E., *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia po koniec wieku XVII*, seria II, Warszawa 1855—8, tabl. Tt. [2] Muczkowski J., *Rękopisma Marcina Radymińskiego opisał i wiadomość o historiografach Szkoły Jagiellońskiej skreślił..*, Kraków 1840, s. 143—4, z powołaniem się na następujący tekst „w księdze posiedzeń Kapituły krakowskiej z r. 1634, w Archiwum Kapitulnym znajdującej się" (więc na Acta actorum): „Anno 1634 die Veneris 30 Junii. Sceptrum honoris et eminentiae cardinalatus per Illustrissimum et Rndum olim piae memoriae Bernardum, miseratione divina S. R. E. et tit. S. Johannis ante Portam Latinam Cardinalem Maciejowski, nuncupatum Archiepiscopum Gnesnensem, Primatem Regni, Universitati almae Academiae Cracoviensi pro honore rectoratus et sui memoria

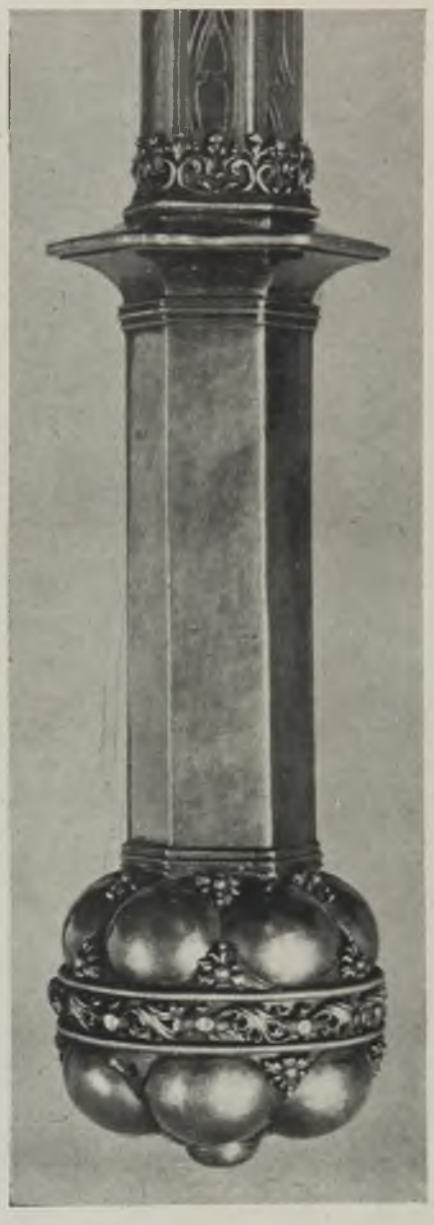
Krakowski otrzymał berła od pozostałych kardynałów-biskupów krakowskich, którymi za czasów Polski przedrozbiorowej byli oprócz wymienionych Jerzy Radziwiłł († 1600), Jan Albert Waza († 1634) i Jan Aleksander Lipski († 1746). Spośród trzech bereł darowanych Uniwersytetowi przez kardynałów zachowały się w jego posiadaniu dwa starsze, berło zaś kardynała Maciejowskiego przepadło w niewiadomym czasie. Trzecie krakowskie berło rektorskie nie jest berłem kardynalskim. Tradycja wiąże je z osobą odnowicielki Uniwersytetu, królowej Jadwigi [1].

Na tym miejscu interesuje nas berło kardynała Fryderyka (fig. 11), najokazalsze i najpiękniejsze ze wszystkich. Sześcioboczny trzon tego srebrnego, prawie w całości pozłacanego berła (długość 108 cm) pokryto rytym ornamentem typu maswerkowego. Szczyt berła tworzy jakby kapitel z puklami na ściankach (fig. 12), na którym spoczywa korona z liści. Żywo, z poczuciem natury traktowana jest ozdobna galeryjka korony: zamiast niższych listków, które zazwyczaj przypadają między wyższe, wprowadzono tutaj motyw nawzajem o siebie zahaczających szypułek. Oryginalny ornament otoku tworzą wolutowo podgięte, kwiatkami stokrotki zakończone gałązki, które rytmicznie wyrastają z pręta. Dolne zakończenie tego berła ma kształt kuli kutej w pukle (fig. 13). Na obwodzie kuli złotnik nie powtórzył wzoru z otoku korony, lecz w podobny w zasadzie ornament wprowadził zeschłe liście zamiast stokrotek. Szczęśliwy kontrast gładkiego, tylko grawirowanymi maswerkami zdobnego i talerzykami podzielonego trzonu z bogatszym, plastycznym zakończeniem u szczytu i u dołu, umiarkowana ozdobność, czysty modelunek i staranny cyzelunek ornamentów roślinnych — wszystko to, przy zgrabnych, wysmukłych proporcjach, stawia to berło w rzędzie najszlachetniejszych, najwytworniejszych dzieł naszego złotnictwa. Na szczycie berła, wewnątrz korony mieszczą się trzy herby (fig. 14): u góry, nieco większy od pozostałych, zwieńczony tiarą papieską i kluczami św. Piotra herb papieża Aleksandra VI, pod nim zaś na prawo heraldycznie Orzeł polski z krzyżem metropolitalnym i kapeluszem kardynalskim nad tarczą, na lewo zaś herb Habsburgów z koroną nad tarczą, odnoszący się do matki kardynała Fryderyka, królowej Elżbiety. W herbach zastosowano obok metalu, nie złoconego srebra, emalię czerwoną i czarną. Herby te dają datę zabytku. Fryderyk Jagiellończyk został zamianowany kardynałem przez Aleksandra VI dnia 20 września 1493, zmarł zaś 14 marca 1503. Berło zostało zamówione chyba zaraz po otrzymaniu przezeń purpury, a zamawiającym mógł być albo on sam, albo może jego matka, na co zdaje się wskazywać herb jej obok herbu papieża i herbu kardynała.

11. Berło rektorskie Uniwersytetu Jagiel. z daru kard. Fryderyka Jagiellończyka. *Fot. St. Kołowca.*

Przypisywanie jednemu złotnikowi jakichś dzieł wyłącznie na podstawie powinowactwa, a nawet identyczności pewnych ornamentów mogłoby zaprowadzić

donatum, hucusque penes Rdum olim Lucam Doctorium, S. T. D. Can. Crac., retentum, eidem Universitati Cracov. per Adm. Rndos Dominos ejusdem executores restituendum esse Rdi Dni Capitulares concorditer concluserunt". A zatem berło, będące odznaką godności kardynalskiej, stało się dopiero później berłem rektorskim Uniwersytetu Krakowskiego. [1] Przeździecki i Rastawiecki *o. c.* tabl. Tt.



12 i 13. Górne i dolne zakończenie berła rektorskiego Uniwersytetu Jagiellońskiego z daru kardynała Fryderyka Jagiellończyka. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

na manowce, bo przecież złotnicy kopiują ornamenty, względnie robią je podług tych samych, po warsztatach kursujących wzorów, które właśnie w tym celu przez grafików były wydawane. Tak było nie tylko w w. XV, ale i później, w w. XVI i XVII. Średniowiecze w ogóle nie zna pojęcia plagiatu, artysta zaś jest na ogół traktowany jak rzemieślnik, od którego wymaga się solidnej roboty, ale nie oryginalności. Fakt, że ornament z zahaczających o siebie szypułek na koronie berła kardynała Fryderyka (fig. 12) biegiem linii i całym swoim charakterem żywo przypomina ornament na szczycie wieka puszki na głowę św. Stanisława

14. Herby w górnym zakończeniu berła rektorskiego Uniwersytetu Jagiellońskiego z daru kardynała Fryderyka Jagiellończyka. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

(fig. 10), nie uprawniałby do dopatrywania się w berle dzieła mistrza Marcina, gdyby nie równorzędna i nader wysoka wartość artystyczna obu zabytków oraz okoliczność, że obydwa łączą się z dworem królewskim, którego stałym dostawcą był, jak wiemy, nasz złotnik.

Berło kardynała Fryderyka wraz z dwoma innymi berłami rektorskimi zostało w dniu wybuchu wojny zamurowane własnoręcznie przez jednego z historyków sztuki w Collegium Novum i mimo pobytu Niemców w tym gmachu przez cały czas okupacji schowek nie został przez nich zauważony. Wydobyto je dopiero w dniu 2 sierpnia 1945.

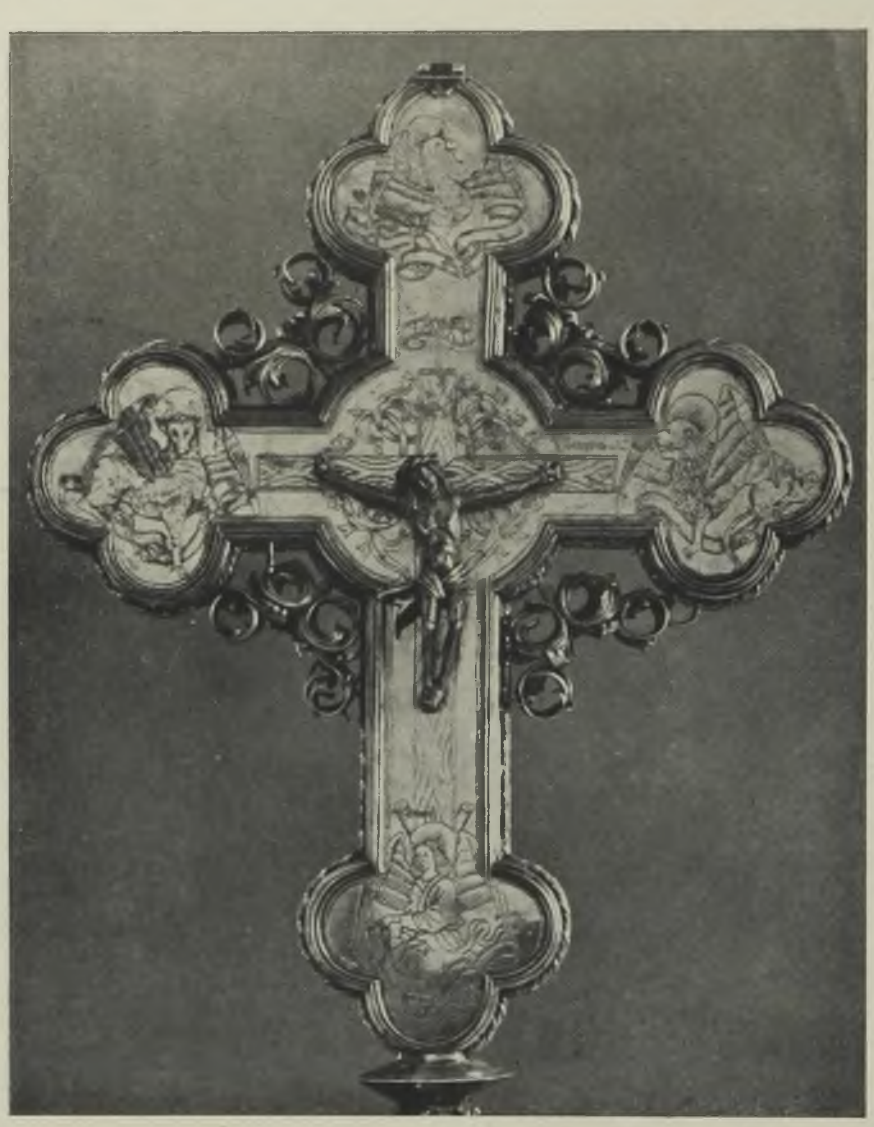
Istnieją jeszcze dwa zabytki złotnictwa związane z kardynałem Fryderykiem, dwa srebrne, złocone krzyże na relikwie Krzyża świętego (fig. 15—19), dary Fryderyka dla katedry gnieźnieńskiej. Zrabowane przez Niemców po zajęciu Gniezna, zostały odnalezione w Wiesbaden wraz z szeregiem innych dzieł złotniczych z Wielkopolski i w dniu 30 kwietnia

15. Krzyż większy kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze gnieźnieńskiej. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI ŚLĄSKIEJ

1946 przywiezione do Polski razem z ołtarzem Mariackim Wita Stwosza przez dra Karola Estreichera.

Fryderyk Jagiellończyk jako dwudziestoletni kleryk został biskupem krakowskim dnia 13 kwietnia 1488. Arcybiskupem gnieźnieńskim wybrała go tamtejsza Kapituła 24 kwietnia 1493, przy czym za zezwoleniem Aleksandra VI zatrzymał i biskupstwo krakowskie. Zmarł, jak wspomniano wyżej, dnia 14 marca 1503 w Krakowie. Większy krzyż gnieźnieński pochodzi z pewnością z czasu już po objęciu przez Fryderyka stolicy prymasowskiej, więc



16. Przednia strona górnej części większego krzyża kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze gnieźnieńskiej. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

z lat 1493—1503, co do mniejszego jest to również prawdopodobne, jakkolwiek dowodu brak. Kardynał Fryderyk, w ogóle jako arcypasterz niezbyt, przykładny i gorliwy, przebywał więcej w stołecznym Krakowie niż w Gnieźnie, prawdopodobniejszym więc byłoby zamówienie darów dla katedry gnieźnieńskiej u któregoś ze złotników krakowskich, aniżeli np. w Poznaniu. Zobaczmy, co powie analiza samych zabytków, w niej bowiem szukać musimy odpowiedzi wobec braku danych źródłowych.

Przypatrzmy się najpierw krzyżowi większemu (wysokość 76·5 cm, osie podstawy 30 i 25 cm, fig. 15—17). Na sześciolistnej podstawie, dającej się wpisać w elipsę, obrzeżonej oprofilowaną listewką, za pośrednictwem cokołu, złożonego u dwóch żłobków i pionowo prążkowanego członu między nimi, spoczywa sześciolistna stopa, podzielona grzbiecikami

17. Tylna strona górnej części większego krzyża kardynała Fryderyka Jagiellończyk w katedrze gnieźnieńskiej. *Fot. St. Kołowca, Kraków.*

na indywidualne pola, otoczone nadto drutem w poprzek prążkowanym. Taki sam drut oddziela dolny żłobek cokołu od jego członu pionowego. Na dolnym żłobku cokołu, na pograniczach poszczególnych łuków przypadają lane, nie złocone żabki w kształcie zeschłych, pokurczonych liści. Pola stopy pokryto w całości grawirunkiem, którego motywem są późnogotyckie maswerki, a nadto — na dwóch większych polach, przypadających na oś dłuższą — hierogramy IHS w niby renesansowej majuskule. Na pograniczu dwóch przednich pól przymocowano dużą, późnogotycką tarczę o asymetrycznym, dla przełomu w. XV na XVI bardzo charakterystycznym wykroju. Na niej, na drugiej, podobnej, lecz symetrycznie wykrawanej tarczy, zwieńczonej krzyżem metropolitalnym i kapeluszem kardynalskim, widnieje Orzeł polski jako herb Fryderyka. Właśnie obecność tutaj krzyża metropolitalnego, który

Fryderykowi przysługiwał dopiero od wyboru na arcybiskupa gnieźnieńskiego, jest argumentem za przyjęciem roku 1493 jako terminu *a quo* powstania tego zabytku. Pomiędzy dwoma grubymi talerzykami sześciobocznymi mieści się nodus w kształcie sześciobocznej kapliczki, złożonej z rdzenia przeprutego na każdej ścianie dwudzielnym oknem maswerkowym z różą o motywie tzw. pęcherzy rybich u szczytu oraz z dwóch identycznych członów w kształcie ściętych ostrosłupów, z których górny jest dachem, a dolny podstawą kapliczki. Ścianki ich pokryte są tego samego typu grawirowanymi maswerkami, jak te, które widzieliśmy na stopie, krawędzie zaś zaakcentowane późnogotyckimi żabkami. Rdzeń kapliczki opięty jest zdwojonymi szkarpami, wybiegającymi w iglice z kwiatonami u szczytu. Szkarpy wewnętrzne, bliższe rdzenia, połączono w górnej części przeplatającymi się ostrymi łukami z żabkami i iglicami. U spodu okien kapliczki umieszczono osobno lane, kunsztownie poskręcane późnogotyckie liście.

Właściwy krzyż ma belki wychodzące z koła i zakończone trójliściami. Na jego przedniej ścianie (fig. 15, 16), obwiedzionej oprofilowaną listewką, widnieją grawirunki: pośrodku krzyż z zaznaczonymi słojami drzewa, umocowany w ziemi dwoma kolkami, na nim lana postać Chrystusa, nie złocona z wyjątkiem perizonium i włosów, zupełnie jeszcze gotycka. Z kątów na przecięciu się belek tego grawirowanego krzyża wyrastają późnogotyckie sploty roślinne, nad krzyżem banderola z majuskułowymi, renesansowymi literami INRI. W trójliściach dokoła tego grawirowanego krzyża z Chrystusem wyryto uskrzydlone symbole ewangelistów z banderolami, stylizowane na sposób późnogotycki. Dużo wdzięku ma dobrze narysowany anioł w powłóczystej, dołem charakterystycznie dla schyłku w. XV pozałamywanej szacie.

Odwrotną stronę krzyża (fig. 17), obrzeżoną takim samym, w poprzek prążkowanym drutem, jaki otacza pola stopy, wypełnia w całości dekoracja plastyczna, osobno odlana i nałożona na belki. Motywem jej są sploty winnej latorośli z listkami i winogronami oraz w zakończeniach ramion kute rozety. Analogiczne motywy wiją się dokoła okrągłej puszki z relikwią Krzyża świętego, otoczonej nadto kręconym sznurem, a umieszczonej na skrzyżowaniu ramion. Taki sam sznur otacza cały obwód krzyża w połowie jego grubości. Z kątów na przecięciu ramion krzyża wyrastają sploty, przypominające wióra.

Poziom artystyczny tego zgrabnego krzyża o szlachetnych proporcjach i dobrej statyce odpowiada poziomowi artyzmu zarówno puszki na głowę św. Stanisława jak i berła kardynała Fryderyka. Co więcej, natrafiamy tu na motywy bądź bardzo podobne, bądź nawet identyczne, jak w tamtych dwóch dziełach. I tak zeschłe liście na cokole krzyża (fig. 15) przywodzą na myśl ten sam i tak samo opracowany motyw na pograniczu pól wieka puszki (fig. 1), liście zaś u spodu okienek kapliczki nodusowej przypominają liście na pograniczu pól cokołu puszki, że nie będę już kładł nacisku na identyczne w obu zabytkach, prążkowane sznury, identyczny, pionowo prążkowany człon cokołu występujący w jednym i drugim dziele złotniczym oraz na pewne podobieństwo motywów łukowo-iglicowych baldachimów nad scenami z życia św. Stanisława i nad oknami kapliczki na krzyżu gnieźnieńskim, z tym zastrzeżeniem, że pierwsze są powyginane, drugie zaś proste, co by się mogło tłumaczyć późniejszą o lat przypuszczalnie dziesięć datą powstania relikwiarza krakowskiego. Dodajmy tak charakterystyczny i rzadki motyw, jakim są zahaczające o siebie szypułki po bokach winogron w trójlistnych zakończeniach ramion na odwrotnej stronie krzyża gnieźnieńskiego (fig. 17), na szczytowej galeryjce berła kardynała (fig. 12) i dokoła okienka na wieku puszki krakowskiej (fig. 10), a wreszcie identyczny sposób skomponowania rytych ornamentów maswerkowych na stopie (fig. 15) i ostrosłupach ujmujących kapliczkę krzyża oraz na lasce

berła (fig. 12), przy czym różnice tłumaczą się dostatecznie innym kształtem pól przeznaczonych tu i tam do przyozdobienia, a dojdziemy do przeświadczenia, że i dar Fryderyka dla prymasowskiej katedry wyszedł z warsztatu mistrza Marcina w Krakowie. Jako dowód przeciwko pochodzeniu krzyża gnieźnieńskiego z jakiegokolwiek złotniczego warsztatu poznańskiego przytoczę fakt, że nodus naszego dzieła ma kształt właściwy zabytkom krakowskim, tj. wyraźnie kapliczkowy, odmienny od nodusów typu architektonicznego w Wielkopolsce, gdzie przebierają one kształt podobny do korony, utworzonej jakby z przecinających się łuków, które wybiegają w iglice z kwiatonami. Ta odmiana nodusa architektonicznego nie występuje nigdzie poza Wielkopolską. Aby sobie uprzytomnić różnicę zachodzącą między architektonicznymi nodusami krakowskimi z jednej strony, a wielkopolskimi z drugiej, wystarczy porównać ten człon na monstrancjach luborzyckiej [1] wielickiej [2], jako przedstawicielkach złotnictwa krakowskiego, oraz na monstrancjach w Kruszwicy [3], u św. Trójcy w Gnieźnie [4], u św. Wojciecha w Poznaniu [5] i na krzyżu w Trzemesznie [6], jako typowych okazach złotnictwa wielkopolskiego, w szczególności poznańskiego.

A teraz z kolei drugi krzyż (fig. 18, 19), którym kardynał Fryderyk wzbogacił skarbiec katedralny gnieźnieński (wysokość 53 cm, osie podstawy 22·7 i 19·7 cm). Przy cechach wspólnych, jak kapliczkowy kształt nodusa, w tym wypadku ośmioboczny, jak podobne wióra wyrastające z kątów na przecięciu ramion krzyża, jak wreszcie zastosowanie w analogicznych miejscach podobnych drutów: poprzecznie prążkowanego i kręconego na kształt sznura, wykazuje mniejszy krzyż kardynała Fryderyka szereg różnic od krzyża większego. I tak postać Chrystusa jest cięższa, pod względem anatomicznym słabiej opracowana, a symbole ewangelistów, w tym wypadku lane, nie mają tego wdzięku i tej lekkości, jakie cechują grawirunki na krzyżu większym. Powiedziałbym nawet, że są cudaczne: złotnik pojął je jako anioły w długich, powłóczystych szatach, trzymające w rękach powyginane banderole, i dał im głowy — orła, lwa, wołu i człowieka. Pomysł śmiały, ale niezbyt szczęśliwy. Obok osobno lanych i na cztery pola stopy nałożonych dość schematycznych splotów roślinnych, wśród których mieszczą się asymetryczne tarcze z herbami Polski, Litwy, Jagiellonów (półtora krzyża) i Habsburgów, widzimy na czterech innych, a także po obu stronach krzyża właściwego, wokół postaci Chrystusa i okienek do oglądania relikwii, emalię komórkową o schematycznych motywach roślinnych, złożoną z filigranowych drucików, ujmujących falistą linią pastę emaliową w kolorach brązowym, ciemnordzawym, zielonym i białym. Całość bogata, efektowna, ale bez tej wytworności, jaka cechuje zarówno większy krzyż, jak i berło oraz puszkę na głowę św. Stanisława. Nie może być mowy o wiązaniu tego zabytku z twórcą wawelskiego relikwiarza mistrzem Marcinem, któremu przypisuję także berło i większy krzyż gnieźnieński.

Mniejszy krzyż kardynała Fryderyka nie mógł wyjść z żadnego warsztatu poznańskiego. Przeczy temu wyraźnie kapliczkowy, a nie koronowy typ architektonicznego nodusa. Ale czy wyszedł z jakiegoś warsztatu krakowskiego? Trudno na to pytanie odpowiedzieć z całą pewnością. Poziom całości i kształt nodusa nie wykluczałby tego. Osobnego rozważenia wymaga sprawa emalii. Opisana emalia komórkowa, różniąca się od starej, bizantyńskiej emalii tego typu zastosowaniem drucików filigranowanych i nieprzeszlifowaniem całości celem

[1] Bochnak A. i Pagaczewski J., *Zabytki przemysłu artystycznego w kościele parafialnym w Luborzycy*, Kraków 1925, fig. 7. [2] Sokołowski M., *Dwa gotycyzmy, wileński i krakowski w architekturze i złotnictwie* (Spraw. KHS VIII, 1912, s. 18 fig. 7). [3] Kohte *o. c.* IV, s. 44 fig. 44. [4] Tamże s. 122 fig. 107. [5] Tamże II, s. 40 fig. 24. [6] Tamże IV, s. 68 fig. 66.

18 i 19. Krzyż mniejszy kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze gnieźnieńskiej.
Strona przednia. Strona tylna.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

uzyskania jednolicie gładkiej powierzchni, to typowa emalia węgierska, zwana także siedmiogrodzką. Co prawda ten rodzaj emalii nie powstał na Węgrzech, ale we Włoszech, skąd dzięki stosunkom artystycznym węgiersko-włoskim przeszczepił się na Węgry już w pierwszej połowie w. XV [1]. Największa ilość dzieł złotnictwa węgierskiego, przyozdobionych tego typu

[1] Lehnert G., *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes* I, Berlin, s. 381 (rozdział opracowany przez O. v. Falke).

emalią, pochodzi z drugiej połowy w. XV oraz z w. XVI [1], ale i w w. XVII była ona tam jeszcze w użyciu. Barwny ten, jak koronka delikatny dekor, obok sutego zastosowania kosztownych kamieni, przyczynia się w wysokim stopniu do ożywienia kielichów węgierskich.

Kielichy z węgierską emalią trafiają się — choć niezbyt często — w Niemczech i w dawnych krajach Habsburskich poza Węgrami. Odróżniają się one od wytwórczości miejscowej, a między sobą nie wykazują różnic, wszystkie zaś schodzą się z kielichami tego typu na Węgrzech. Im bliżej Węgier, tym ich więcej. Są np. na Śląsku, zwłaszcza we Wrocławiu [2], jest ich też pewna ilość w Polsce w jej ówczesnych granicach politycznych.

Między Polską południową a Węgrami istniały ożywione stosunki artystyczne i handlowe, tak że nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby nasi złotnicy przejęli tę piękną emalię z Węgier, zwłaszcza że ten rodzaj emalii nie nastręcza znowu tak wielkich trudności, a emalie w ogóle robiono u nas już dawniej. Dotychczas nie mamy jednak na to dowodu w postaci zapiski archiwalnej, ani w postaci zabytku o stwierdzonym w jakikolwiek inny sposób miejscu wykonania. Pewne dane pozwalają przecież wysunąć możliwość wyrobu u nas takich emalii. Dotyczy to zwłaszcza Krakowa, bliskiego ówczesnej granicy węgierskiej, gdzie w w. XVI przebywali złotnicy węgierscy i w którego okolicy najwięcej zabytków z emalią węgierską można wskazać. I tak w skarbcu katedry na Wawelu znajdują się dwa takie kielichy, w skarbcu katedry w Tarnowie pięć, z nich dwa o nodusach architektonicznych i z herbem Rawicz, jeden z nodusem architektonicznym i nałożonymi na stopę splotami liści oraz dwa z nodusami niearchitektonicznymi, jak również okazały, choć o przyciężkich proporcjach krzyż, wszystkie przeniesione do Tarnowa z opactwa benedyktyńskiego w Tyńcu; poza tym znam w Polsce jeszcze dwa takie kielichy o formach gotyckich, a mianowicie w Lisewie [3] w powiecie chełmińskim i w Pułtusku na Mazowszu. Z innych zabytków złotnictwa ozdobionych emalią węgierską mamy jeszcze omawiany właśnie krzyż kardynała Fryderyka w Gnieźnie i wspomniany już wyżej relikwiarz puszkowy, dar Benedykta z Łopienna z r. 1481, również w katedrze gnieźnieńskiej. Z czasów późniejszych, z w. XVII, zanotować można kielichy u Bożego Ciała w Krakowie, u św. Krzyża w Krakowie, w kościele parafialnym w Olkuszu i w katedrze w Pelplinie [4].

Co do złotników krakowskich pochodzenia węgierskiego, to byliby nimi tacy, jak Marcin Siedmiogrodzki (Transylvanus), złotnik królewski w r. 1519 i starszy cechu w r. 1550 [5], Bartłomiej Sibenbirger z Hermannstadtu, czeladnik złotniczy z r. 1535 [6], Bernard z Budy, który spisał testament w r. 1537, a uzupełnił go i zmarł w r. 1539 [7], Szczęsny Laslo, wymieniony w r. 1522 [8], syn stolarza Władysława, nazywanego stale węgierskim brzmieniem tego imienia, Laszlo, a występującego w latach 1501—15, zmarłego przed r. 1519 [9]. Oprócz nich są w Krakowie w w. XVI i nie-złotnicy węgierskiego pochodzenia, a przynajmniej przybyli z krajów należących do Korony św. Szczepana, jak Piotr Baran z Bardiowa w r. 1523 [10],

[1] Pulsky C., Radisics E., Molinier E., *Chefs-d'oeuvre d'orfèvrerie ayant figuré à l'exposition de Budapest*, Paris—Budapest—New-York—Londres, I tabl. przy s. 13—4, 61—2, 75—6, 103—4 i II tabl. przy s. 3—4, 87—8, 101—2; *Szepesvármegye művészeti emlékei* szerkeszti Vajdovszky J., III: *Iparművészeti emlékek* irta Divald K., Budapest 1907, s. 26 fig. 21 i tabl. IV; Roth V., *Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen*, Strassburg 1908, tabl. IX 3 i X 1, 3; *Orsz Magy. Iparművészeti Muzeum — Regi egyházművészet országos kiállitása 1930 Május—Szeptember*, Budapest, tabl. 22 nr 206, tabl. 23 nr 205 i 207. [2] Hintze E., Masner K., *Goldschmiederarbeiten Schlesiens*, Breslau 1911, s. 4—5. [3] Heise J., *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen* II, Danzig 1887—95, Kreis Kulm, Beilage 9. [4] Tamże I, 1884—7, Kreis Pr. Stargard, Beilage 15. [5] Ptaśnik J. i Friedberg M., *Cracovia artificum 1501—1550* (Źródła do Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce V, nr 419, 1215). [6] Tamże nr 842. [7] Tamże nr 894, 965, 978, 979. [8] Tamże nr 500. [9] Tamże nr 9, 18, 90, 110, 130, 140, 145, 147, 151, 164, 190, 237, 269, 329, 400, 416, 417. [10] Tamże nr 529.

Erhard Roszemberger, murarz krakowski, którego syn Maciej występuje pod datą 1525 [1], Jan Antoni, bakałarz siedmiu sztuk wyzwolonych, syn Antoniego, złotnika z Koszyc (von Caschaw) w r. 1522 [2], Walentyn Cristenhirt, murarz z Lewoczy (de Leutschouia) w r. 1525 [3]. Czy złotnik Stanisław Czypser, występujący w Krakowie w latach 1488—1532 [4], sam przywędrował ze Spisza, czy też tylko pochodził z niegdyś spiskiej rodziny i temu zawdzięczał nazwisko, zresztą częste w Krakowie, nie umiem powiedzieć.

Niemieccy badacze złotnictwa śląskiego wysunęli — zresztą bardzo ostrożnie — hipotezę, że emalie węgierskie robiono i we Wrocławiu, i wskazali zwłaszcza na trzy kielichy tamtejszej katedry, z lat 1518, 1519 i 1524 [5]. Dwa z nich mają znaczki E. S. — jak wszystko na to wskazuje — Erazma Schleupnera, złotnika wrocławskiego, który był w stosunkach z tamtejszym biskupem Janem Thurzonem (1506—20) i kanonikami Kapituły wrocławskiej [6]. Thurzo należał do rodziny pochodzącej z Lewoczy, a urodził się w Krakowie.

Oprócz kielichów z emalią węgierską mamy w Polsce i drugi typ tego rodzaju naczyń liturgicznych o cechach wyraźnie węgierskich. Zdobi je wzór roślinny w okrągłych medalionach, wykonany z filigranu ożywionego drobnymi i licznymi kuleczkami. Tego typu kielichów jest na Węgrzech z drugiej połowy w. XV i z w. XVI bardzo dużo [7]. U nas trafiają się sporadycznie. Wymienić mogę takie, jak kielich w kościele niegdyś bożogrobców w Miechowie, w katedrze wileńskiej z r. 1559, w Bolesławiu pod Tarnowem z r. 1569, w Chęcinach, u św. Jana w Lesznie [8], w Niepołomicach, w kościele Mariackim w Krakowie i — z napisem ormiańskim — w Muzeum Czartoryskich w Krakowie. Rzecz godna uwagi, że trzy z nich ufundowali ludzie związani z Węgrami: wileński jest darem Wojciecha Nowopolskiego (Novicampiana), nauczyciela Jana Zygmunta Zapolyi, króla węgierskiego, bolesławski darował Stanisław Ligięza, podczaszy królowej węgierskiej Izabeli, na mariackim zaś widnieje herb Salomonów, Węgrów w Krakowie osiadłych. Niepołomski pochodzi z daru wrocławianina, jak świadczy napis: Calix Iohannis de Vratislavia.

Że w w. XVI sprowadzano z Węgier do Polski wyroby złotnicze, dowodem kielich z r. 1578 w Krasnem, nie należący do żadnego ze wspomnianych typów, darowany przez archidiakona krakowskiego Stanisława Krasińskiego: napis na nim wyraźnie mówi o przywiezieniu z Węgier; że w Krakowie w w. XVI pracowali złotnicy pochodzący z Węgier, widzieliśmy poprzednio. W tych warunkach nie podobna się kusić o rozstrzyganie, który z zabytków złotnictwa, wykazujących cechy węgierskie, mógłby być wykonany w Krakowie, a który przybył drogą importu z Węgier. Dotyczy to oczywiście i mniejszego krzyża kardynała Fryderyka w Gnieźnie. Co najwyżej można by zwrócić uwagę na fakt, że w czasie powstania krzyża gnieźnieńskiego królem węgierskim był Władysław Jagiellończyk (1471—1516), najstarszy brat kardynała, utrzymujący stosunki z Jagiellonami polskimi, oraz że w doborze barw pól herbowych na tym krzyżu zaszły rażące omyłki: Pogoń litewska występuje w polu błękitnym, a herb Habsburgów w czarnym, podczas gdy właściwą barwą heraldyczną pól obu tych herbów jest czerwień. Można by to ostatecznie tłumaczyć brakiem dozoru podczas wykonywania krzyża na Węgrzech, z drugiej jednak strony jest rzeczą wiadomą, że w naszej heraldyce omyłki tego rodzaju nie należą do wyjątków. Tak więc pozostać musi rzeczą nie-

---

[1] Ptaśnik i Friedberg *o. c.* nr 587. [2] Tamże nr 493. [3] Tamże nr 591. [4] Niwiński M., *Z dziejów rodziny Cypserów* (Rocz. Krak. XXX, 1938, s. 233). [5] Hintze, Masner *o. c.* tabl. XVI i XVII. [6] Tamże s. 11—2. [7] Pulsky, Radisics, Molinier *o. c.* I tabl. przy s. 35—6, 89—90 i II tabl. przy s. 57—8; Vajdovszky, Divald *o. c.* III, s. 27 fig. 23, s. 28 fig. 24, 25; Roth *o. c.* tabl. XI 1; *Orsz. Magy. Iparmüvészeti Muzeum — Regi egyhazmüvészet országos kiállitása 1930 Május—Szeptember*, Budapest, tabl. 24 nr 221. [8] Kohte *o. c.* III, s. 214 fig. 146 (środkowy).

rozstrzygniętą, czy mniejszy krzyż kardynała Fryderyka powstał w Krakowie, czy też na Węgrzech, tak samo jak nie da się rozstrzygnąć, czy go Fryderyk darował jeszcze jako biskup krakowski, więc w latach 1488—93, czy też już jako arcybiskup gnieźnieński, więc w latach 1493—1503, albowiem nad jego herbem nie ma w ogóle żadnych insygniów. Prawdopodobieństwo może większe, że dopiero jako arcybiskup, ostatecznie jednak rozstrzygnięcie zarówno sprawy miejsca powstania, jak i ścisłego datowania byłoby możliwe, gdyby wyszły na jaw nie znane dotychczas archiwalia.

LES OEUVRES D'ORFÈVRERIE QUI SE RATTACHENT AU PERSONNAGE DU CARDINAL FRÉDÉRIC JAGELLON

L'étude présente examine quatre oeuvres d'orfèvrerie que le cardinal Frédéric Jagellon († 1503), fonda soit lui-même, soit participa à leur fondation. Ce sont: le reliquaire pour enchâsser la tête de saint Stanislas, à la cathédrale de Cracovie, l'un des sceptres de recteur de l'Université Jagellonne à Cracovie et deux croix dans la cathédrale de Gniezno.

Le reliquaire d'or, richement garni de pierres précieuses, était fondé pour enchâsser la tête de saint Stanislas, par la reine Elisabeth, fille de l'empereur Albert II et veuve du roi Casimir Jagellon, ainsi que, comme en témoigne une inscription, par ses deux fils: le roi Jean-Albert et le cardinal Frédéric, qui d'ailleurs, au moment où la fondation fut réalisée (1504) ne vivaient plus (fig. 1—10). Cette oeuvre appartient au type du reliquaire polygonal en forme de boîte dont le couvercle a l'aspect d'une coupole fortement aplatie, type très répandu en Pologne et différent des types analogues d'orfèvrerie étrangère. Il s'est maintenu en Pologne depuis la moitié du XV-e jusqu'à la moitié du XIX-e siècle. On peut discerner dans ce type deux nuances: celle de Petite-Pologne (Cracovie) qui se distingue par un large emploi de motifs plastiques de décoration, architectoniques aussi bien que figuratifs, — et celle de Grande-Pologne (Poznań) où dominent les gravures. Le reliquaire de saint Stanislas est l'exemple le plus représantatif de la nuance de Petite-Pologne.

Le sceptre du cardinal Frédéric (fig. 11—14), en vermeil, est l'un des trois que les évêques de Cracovie, ornés de la pourpre romaine, chanceliers de l'Université de Cracovie ont offert à celle-ci. Le sceptre offert par le cardinal Zbigniew Oleśnicki († 1455), plus ancien que celui du cardinal Frédéric, s'est conservé jusqu'à nos jours. Celui du cardinal Bernard Maciejowski († 1608), postérieur au sceptre du cardinal Frédéric, a disparu. Le troisième des sceptres gothiques de l'Université Jagellonne qui s'est conservé, n'était pas d'abord un sceptre de cardinal. Il doit provenir du don de la reine Hedvige († 1399), affirmation qui aurait besoin d'être démontrée et examinée de plus près. Les armoiries des Habsbourg sous la couronne royale, que l'on voit au faîte du sceptre, auprès de l'Aigle de Pologne sous le chapeau de cardinal — donc les armoiries de Frédéric lui-même, et à côté des armoiries du pape — alors Alexandre VI (fig. 14), semblent indiquer que Frédéric l'a reçu de sa mère en 1493 quand il a obtenu la pourpre romaine.

La plus grande des deux croix de Gniezno (fig. 15—17), en vermeil, est ornée d'un côté par les symboles,admirablement gravés, des quatre évangélistes placés autour de la figure de Notre-Seigneur, traitée en ronde bosse, en style gothique tardif; de l'autre côté sont représentés des rinceaux, séparément coulés et mis sur le fond entourant une petite boîte ronde, destinée à enchâsser une relique de la Croix Sainte. Au bas de la croix un écusson est accroché, sur lequel est représenté l'Aigle de Pologne sous la croix d'archevêque, ce qui permet de rapporter cette oeuvre aux années 1493—1503, c'est-à-dire à l'époque, où le cardinal Frédéric occupait non seulement le siège episcopal à Cracovie, mais encore celui de l'archevêque de Gniezno.

Une série de traits stylistiques, communs à ces trois oeuvres, indique qu'elles proviennent d'un seul et même orfèvre. Nous le trouvons dans la personne de Martin Marciniec, orfèvre cracovien, qui déployait

son activité dans les années 1486—1514, et dont la signature: MARTINVS MARCZINECZ AVTHOR HVIVS OPERIS est gravée à l'intériuer du reliquaire du saint Stanislas. Cet orfèvre — appelé jusqu'à présent érronément Marcinek — avait de vifs rapports avec la cour royale et exécutait depuis 1502 toute une serie d'oeuvres pour le roi Sigismond I.

La quatrième oeuvre qui se rattache à la personne du cardinal Frédéric Jagellon, est la plus petite des deux croix de la cathédrale de Gniezno (fig. 18,19). Elle est exécutée en style différent et ne peut pas être rapportée à Marciniec. Cette croix, en vermeil, est ornée de l'émail cloisonné, dont la surface n'est pas polie, très remarquable pour l'orfèvrerie hongroise de cette époque, appelé même généralement émail hongroise ou transylvain. On rencontre cet émail aussi dans les oeuvres d'orfèvrerie en Pologne. Si l'on considère qu'on peut citer des orfèvres, du XVIe siècle déjà, d'origine hongroise et établis à Cracovie, il devient évident que, faute de documents supplémentaires, il est absolument impossible de décider, si la petite croix de la cathédrale de Gniezno est l'oeuvre de l'orfèvrerie hongroise (idée qui semblerait suggerée par le fait que Ladislas, frère de Frédéric, était alors roi de Hongrie), ou si elle vient d'un atelier d'orfèvre qui, tout en se trouvant à Cracovie, était pourtant soumis à une forte influence hongroise.

JERZY SZABLOWSKI

ZE STUDIÓW NAD ZWIĄZKAMI ARTYSTYCZNYMI POLSKO-CZESKIMI W EPOCE RENESANSU I RENESANSEM ZACHODNIOSŁOWIAŃSKIM

Jakkolwiek związki artystyczne między Polską a Czechami interesowały polskich historyków sztuki już od dawna, to jednak badania nad nimi prowadzone były u nas dorywczo i nie systematycznie, przy czym nie obejmowały w równej mierze wszystkich epok stylowych. Najwcześniej i najintensywniej badano stosunki te w sztuce średniowiecznej, a powiązanie najstarszych naszych budowli centralnych z rotundami czeskimi, wykazanie silnego wpływu sztuki mistrza Piotra Parlera na naszą rzeźbę 2. połowy w. XIV i podkreślenie roli, jaką odegrało w malarstwie polskim 1. połowy w. XV malarstwo czeskie, zwłaszcza tzw. III stylu, jest m. i. wymownym tych poszukiwań wynikiem. W mniejszym już stopniu interesowano się tym problemem w studiach nad sztuką baroku, jakkolwiek i tu osiągnięto wcale poważne rezultaty przez wykazanie silnych związków między Polską a Czechami i Morawami, zwłaszcza w zakresie późnobarokowych dekoracji rzeźbiarskich i malarskich. Jeszcze mniej zrobiono dla poznania stosunków artystycznych polsko-czeskich i wzajemnego oddziaływania na siebie obu tych krajów w epoce renesansu. Temat ten poruszają w naszej literaturze naukowej właściwie tylko dwie rozprawy, a to K. Buczkowskiego *O zabytkach sgraffita w Polsce*, ogłoszona w Przeglądzie Powszechnym w r. 1933, i W. Husarskiego *Attyka polska i jej wpływ na kraje sąsiednie*, wydana oddzielnie w r. 1936. Zwłaszcza ta ostatnia, traktująca o jednym z najcharakterystyczniejszych motywów konstrukcyjno-dekoracyjnych polskiej architektury renesansowej i rozpatrująca go na szerokim tle porównawczym, stanowi niezwykle cenną dla nas pozycję. Nawiązuje ona do pracy szwedzkiego uczonego A. Hahra *Österuropeiska stildrag i nordisk renässansarkitektur*, opublikowanej w r. 1915 w Skrifter utgivna av K. Humanistiska Vetenskaps i Uppsala, która po raz pierwszy silniej podkreśla odrębność renesansowej sztuki szerszego kręgu artystycznego, obejmującego oprócz Czech i Polski także Śląsk, północne Węgry i północną część Austrii Dolnej. Praca niniejsza, mająca za punkt wyjścia jeden z zupełnie jeszcze nie zbadanych naszych zabytków renesansowych, pragnie wyświetlić trzecie ogniwo łańcucha wiążącego polską i czeską sztukę epoki Odrodzenia. W przeciwieństwie do motywu attyki, przy którego tworzeniu główna rola przypada Polsce, motyw będący przedmiotem naszych zainteresowań zawdzięcza swe powstanie wyłącznie krajom czesko-morawskim, skąd promieniuje rychło na kraje z Czechami i Morawami sąsiadujące, docierając w pierwszym rzędzie do Polski. Praca ta inicjuje zarazem badania autora

Praca niniejsza była przedstawiona na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki dnia 8 marca 1945.

mające na celu nie tylko wyświetlenie całokształtu stosunków artystycznych polsko-czeskich w epoce renesansu, lecz danie pełnej charakterystyki architektury renesansowej całego kręgu sztuki, do którego oba te kraje należą.

ROZDZIAŁ I

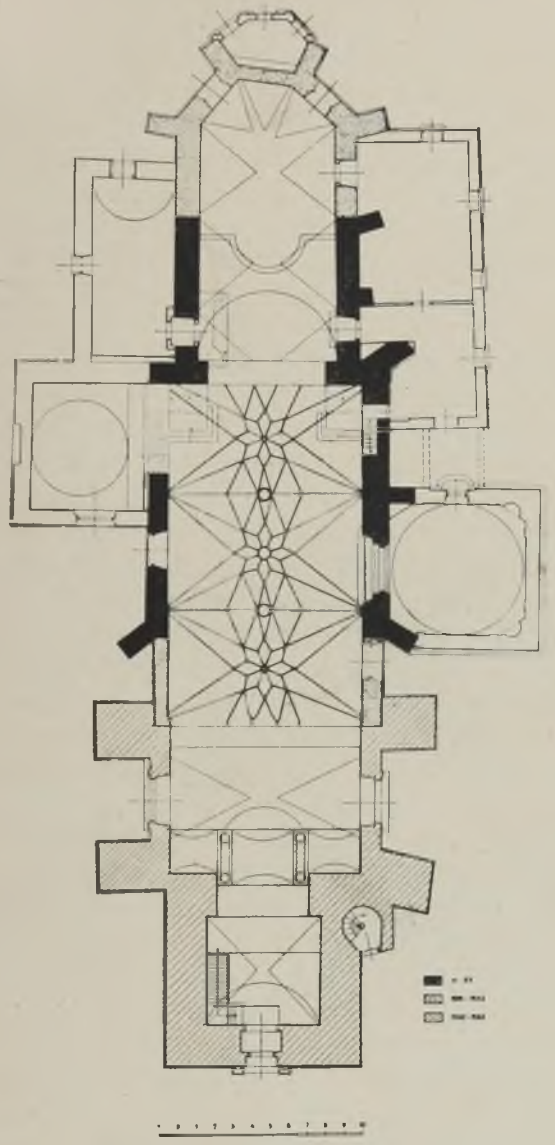
Trzy okresy budowy fary żywieckiej. — Wieża wytworem okresu trzeciego, renesansowego. — Jej opis z szczególnym uwzględnieniem galerii arkadowej. — Zastosowanie złotego cięcia. — Historia budowy wieży. — Restauracje. — Odtworzenie pierwotnego wyglądu. — Rysunek A. Komonieckiego z r. 1711. — Budowniczy Giovanni Ricci z Opawy i kamieniarz Maciej Świętek z Krakowa.

Analizując pod względem konstrukcyjnym i stylistycznym architekturę fary żywieckiej (fig. 1) stwierdzamy z łatwością, iż jest ona wynikiem kilku okresów budowlanych i różnych epok stylowych. Skośne szkarpy przypadające w połowie długości południowego i północnego muru nawy oraz skośna szkarpa umieszczona w połowie długości południowego muru prezbiterium wyznaczają granice pierwotnego kościoła. Jego rzut poziomy, szkarpy opinające mury i ostrołukowy wykrój portalu w południowym murze prezbiterium wskazują na epokę gotyku jako czas powstania tej najstarszej części kościoła. Pierwsza rozbudowa dokonana została jeszcze w stylu gotyckim, a ściślej mówiąc w stylu przekwitającego gotyku. Powiększono wówczas dwukrotnie prezbiterium, wzdłużając je ku wschodowi i zamykając trzema bokami ośmioboku, powiększono znacznie nawę, przedłużając ją w kierunku zachodnim, podwyższono mury całego kościoła i opięto je szkarpami znacznie wyższymi od pierwotnych, nakryto nawę i prezbiterium sklepieniami sieciowymi (o charakterze już czysto dekoracyjnym), przepruto mury wysokimi ostrołukowymi oknami z laskami kamiennymi. Z biegiem czasu, w chęci nadania świątyni większej okazałości, a niewątpliwie także w celu uzyskania obszerniejszego miejsca na pomieszczenie wiernych, rozbudowano ją po raz drugi, przedłużając nawę ponownie w kierunku zachodnim i wznosząc przy niej wyniosłą wieżę. Dwa rzeźbione portale w południowym i północnym murze tej części nawy oraz kolumnowa galeria wieńcząca wieżę świadczą, iż rozbudowy dokonano w epoce renesansu.

Na podstawie *Dziejopisu żywieckiego* Andrzeja Komonieckiego z przełomu w. XVII i XVIII przyjmuje się zwykle — w dorywczych i okazyjnych wzmiankach o farze żywieckiej — jako daty jej zbudowania lata 1515—42 (dla budowy prezbiterium i nawy) i lata 1582—3 (dla budowy wieży), stwierdzając tym samym, iż jest ona wynikiem nie trzech, lecz dwóch okresów budowlanych. Podane w kronice daty 1515—42 odnieść należy jednak nie do rozpoczęcia i ukończenia budowy fary w jej pierwotnej postaci, lecz do pierwszej rozbudowy wspomnianego na wstępie najstarszego kościoła, którego rzut poziomy, a częściowo i elewacje, odczytać można wyraźnie w murach dzisiejszej świątyni. Data jej powstania jest nieznana, przypada ona niewątpliwie na 1. połowę w. XV, na czasy lokacji nowego miasta Żywca. Nie wchodząc bliżej w dwa pierwsze stadia budowy fary, zajmiemy się w pracy niniejszej jedynie stadium trzecim i jego rezultatem — renesansową wieżą, częścią z całej budowli pod względem artystycznym najciekawszą i niewątpliwie godną wzmianki w dziejach architektury w Polsce.

Wieża żywiecka (fig. 1—5), wznosząca się przy zachodnim murze nawy, założona jest na rzucie kwadratu o wymiarach 10·5 × 10·5 m. Jej wysokość bez hełmu wynosi 45 m, wraz z hełmem (bez gałki i krzyża) 60 m. Materiałem budowlanym do wysokości 27·5 m jest kamień łamany, powyżej cegła. Narożniki ujęte są ciosami. Wąskie gzymsy dzielą na zewnątrz ściany wieży na siedem pięter nierównej wysokości, z których cztery dolne, nieco

szersze od pozostałych, pokrywają się z częścią wieży zbudowaną z kamienia. Piętro siódme rozwiązane jest w formie arkadowej galerii obiegającej dookoła trzon wieży, znacznie w tym miejscu zwężony (szeroki zaledwie 6·85 m). Ten zwężony trzon wystrzela ponad pulpitowy dach galerii w formie jeszcze jednego niskiego pięterka, które tworzy podstawę hełmu wieży. Hełm składa się z wysokiego czterospadowego dachu o falistym profilu (jakby kopuły), z wysokiej czworościennej latarni ujętej pilastrami na narożnikach oraz cebulastej kopułki wybiegającej w kulę z zatkniętym w nią krzyżem.

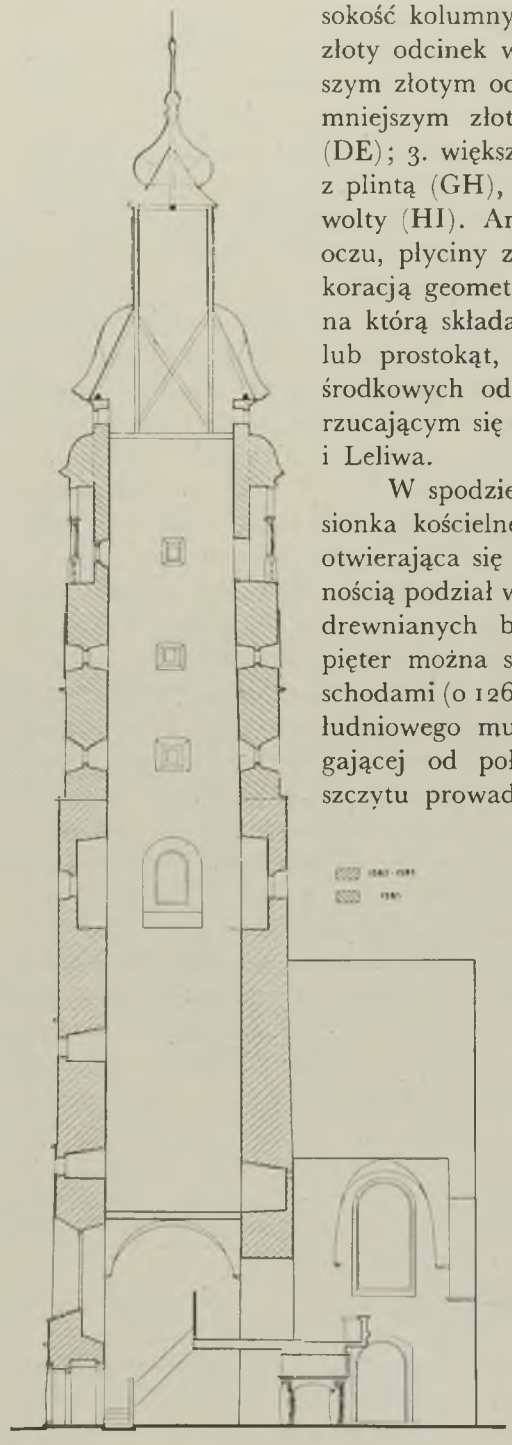


1. Rzut poziomy kościoła parafialnego w Żywcu. *Zdjęcie Stefana Bezdeka.*

W najniższej kondygnacji wieży od strony zachodniej znajduje się portal [1], utworzony z dwóch kolumn toskańskich dźwigających normalne belkowanie, a ponad nim duże okno półkolem zamknięte, przechodzące już w kondygnację następną. Między portalem a oknem wmurowana jest półkolista płaskorzeźba kamienna, przedstawiająca kartusz z herbem Korczak w wieńcu laurowym oraz dwa rogi obfitości po bokach. Mury wieży przeprute są przeważnie w każdej kondygnacji z czterech stron małymi oknami, rozglifionymi jednostronnie do wnętrza wieży, lub dwustronnie na zewnątrz i na wewnątrz. Wielkością i kształtem różni się od nich — obok wspomnianego już okna ponad portalem — jedynie okno w północnym murze czwartej kondygnacji wieżowej, znacznie większe od poprzednich, zamknięte półkolisto i ujęte oprofilowaną oprawą kamienną. Podkreślić należy, iż zarówno to okno jak i pozostałe trzy okna kondygnacji czwartej umieszczone są w dużych, głębokich framugach prostokątnych, półkolem od góry zamkniętych. Okna kondygnacji podgaleryjnej zakryte są obecnie czterema tarczami zegarowymi.

Cała ozdobność wieży skoncentrowała się na galerii arkadowej (fig. 6—8). Każdy z jej boków tworzą cztery jońskie żłobkowane kolumny, wznoszące się na wysokich postumentach i połączone półkolistymi archiwoltami z konsolami w kluczach. Między postumentami biegną kamienne balustrady o balasach dwulalkowych. Ściany ponad arkadami zamyka wąski oprofilowany gzyms. Poszukiwanie systemu, jakim posłużono się w kompozycji galerii, pozwala stwierdzić trzykrotne zastosowanie tzw. złotego cięcia (fig. 6). W szczególności: 1. wy-

[1] Reprod. Szablowski J., *Stary zamek w Żywcu* (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury IV, Warszawa 1935/36, s. 161 fig. 8).



2. Przekrój wieży kościoła parafialnego w Żywcu.
Zdjęcie Stefana Bezdeka.

sokość kolumny wraz z postumentem (AB) ustalona jest jako większy złoty odcinek w stosunku do całej wysokości galerii (AC); 2. większym złotym odcinkiem wyznaczona jest kolumna bez plinty (EF), mniejszym złotym odcinkiem wysokość postumentu wraz z plintą (DE); 3. większym złotym odcinkiem wyznaczona jest kolumna wraz z plintą (GH), mniejszym złotym odcinkiem promień łuku archiwolty (HI). Archiwolty arkad są ożywione ornamentem z wolich oczu, płyciny zaś postumentów od strony zewnętrznej pokryte dekoracją geometryczno-roślinną, utrzymaną w bardzo niskim reliefie, na którą składają się kamienie fasetowane, rozety wpisane w romb lub prostokąt, cyrklem wykreślone gwiazdy itp. Na postumentach środkowych od strony zachodniej, a więc w miejscu najbardziej rzucającym się w oczy, widnieją dwa kartusze z herbami Korczak i Leliwa.

W spodzie wieży mieści się obszerna lokalność — rodzaj przedsionka kościelnego — nakryta sklepieniem kolebkowym z lunetami, otwierająca się arkadą okrągłołukową do nawy. Ponad ową lokalnością podział wieży na kondygnacje przeprowadzony jest za pomocą drewnianych belek i spoczywających na nich desek. Do górnych pięter można się dostać tylko od zewnątrz kamiennymi, krętymi schodami (o 126 stopniach), mieszczącymi się częścią w grubości południowego muru wieży, częścią w półokrągłej wieżyczce, przylegającej od południa do tegoż muru; od drugiego piętra aż do szczytu prowadzą schody drewniane, umieszczone wewnątrz wieży.

Pod względem konstrukcyjnym i stylowym łączy się z wieżą zachodnia część nawy, równocześnie z nią zresztą — jak wskazują źródła archiwalne — wybudowana. Na zewnątrz ujmują ją cztery potężne szkarpy, których zadaniem jest wzmocnienie wschodniego muru wieży, osłabionego u dołu przez przeprucie arkadą, łączącą spód wieży z wnętrzem kościoła. Ta część nawy, nakryta sklepieniem kolebkowym z lunetami osadzonymi o 1·4 m wyżej od sieciowego sklepienia starszej części nawy, oświetlona jest dwoma oknami półkolem od góry zamkniętymi, pod którymi mieszczą się dwa okazałe renesansowe portale (fig. 9). Oba portale posiadają jednakową konstrukcję, a różnią się jedynie ornamentacją. W obu otwór drzwiowy ujęty jest żłobkowanymi toskańskimi pilastrami, połączonymi półkolistą archiwoltą z wolutą w kluczu. Na archiwolcie a również na dwóch lizenach przylegających do pilastrów i utworzonych z kamieni szlifowanych w piramidki (tzw. rautów) wspiera się belkowanie składające się z dwudzielnego architrawu, fryzu ozdobionego try-

glifowymi konsolami i metopami oraz gzymsu. Ponad gzymsem trójkątny przyczółek półkolisto w środku ku dołowi wygięty. Pola między archiwoltą a belkowaniem wypełniają rozety w połączeniu ze stylizowanym ornamentem roślinnym, metopy zaś fryzu emblematy Męki Pańskiej i rozety. Przez szlachetność i bogactwo swych form architektonicznych i dekoracyjnych opisane portale żywo kontrastują z surowymi i skromnymi płaszczyznami ścian oraz ubóstwem innych obramień drzwiowych i okiennych.

Dzięki *Dziejopisowi żywieckiemu* Andrzeja Komonieckiego [1] śledzić możemy z całą dokładnością dzieje budowy opisanej wieży kościelnej. Najwcześniejszą o niej wzmiankę znajdujemy pod datą 10 marca 1550 w zapisce o śmierci Wawrzyńca Komorowskiego, sekretarza królewskiego, w latach 1515—42 głównego fundatora fary żywieckiej, który miał przeznaczyć „swoje cząstkę albo połowicę Państwa swojego tego Żywieckiego nań przychodzącego na wystawienie wieże żywieckiej" [2]. Że z myślą o budowie wieży noszono się jednak już wcześniej, co najmniej od r. 1548, zdaje się wynikać z innej zapiski kronikarskiej, o zakupieniu w tym roku w Wielkopolsce i przywiezieniu do Żywca kołowego zegara wieżowego [3]. Do budowy przystąpił dopiero po latach z górą trzydziestu bratanek Wawrzyńca, Jan Spytek Komorowski, podczaszy królowej Katarzyny, rozpoczynając ją w dniu 10 kwietnia 1582 [4]. Celem stworzenia silnej podstawy pod mury wieży wbito naprzód w ziemię kafarami potężne pale olchowe żelazem na końcach okute i na nich założono fundamenty [5]. Roboty postępowały szybkim tempem. We wspomnianej kronice już pod r. 1583 czytamy o ich ukończeniu: „Roku Pańskiego 1583 wieża żywiecka dokończona została, przyczyniwszy kościoła w chórze wielkim" [6]. Wzmianka ta stwierdza zarazem, że przy wznoszeniu wieży dokonano powiększenia nawy kościelnej, tj. dobudowano tę część nawy, którą zdobią opisane portale renesansowe. W r. 1583 roboty budowlane były widać jednak nie ze wszystkim jeszcze ukończone, skoro *Dziejopis żywiecki* pod datą 21 sierpnia 1584 podaje wiadomość o usuwaniu w tym dniu „buxteli albo stempli i rusztowania" w związku z dokonanym zasklepieniem parterowej lokalności w wieży, co spowodowało oberwanie się wykończonego właśnie sklepienia, śmierć jednego z murarzy i poranienie trzech innych [7].

Niebawem, bo już w r. 1585, dokonano nakładem Jana Spytka Komorowskiego i brata jego Krzysztofa, kasztelana sądeckiego, zasadniczych zmian w architekturze wieży, które zadecydowały o dzisiejszej jej postaci. Dnia 16 kwietnia tegoż roku zrzucono dotychczasowy niski hełm wieży, jako nie odpowiadający estetycznym wymogom dziedziców Żywiecczyzny, po czym podwyższono mury wieży, ozdobiono je w górze galerią arkadową i nakryto nowym wysokim hełmem z krzyżem złocistym u szczytu. Stwierdzają to dwie zapiski w cy-

[1] Chronografia albo dziejopis żywiecki, w którym roczne dzieje spraw przeszłych starodawnych miasta Żywca i pobliskich jego miejsc znajdują się. A ten jest z różnych autorów, pism i wiadomości zebrany i wypisany a w żywą i trwałą pamięć miastu żywieckiemu jako ojczyźnie swojej miłej ofiarowany Roku Pańskiego 1704 przez sławnego Andrzeja Komonieckiego, wójta natenczas żywieckiego mppra. Rpis zdeponowany przez Magistrat miasta Żywca w Muzeum Ziemi Żywieckiej. — W r. 1937 wydana została przez Stanisława Szczotkę nakładem Sekcji Miłośników Żywiecczyzny przy Kole T. S. L. im. Adama Asnyka w Żywcu pierwsza część tej kroniki do r. 1704 (Andrzeja Komonieckiego *Dziejopis żywiecki*, wydał i wstępem poprzedził dr Stanisław Szczotka, tom I, do roku 1704, Żywiec 1937). Druk części drugiej, obejmującej lata 1705—28 i kilka wypadków późniejszych, w r. 1939 będący już niemal na ukończeniu, przerwany został wybuchem wojny, a wydrukowane na czysto arkusze zostały zniszczone w czasie okupacji. Ocalały tylko dwa ich komplety: w posiadaniu prof. dra Stanisława Szczotki w Krakowie i Leopolda Schröttera w Węgierskiej Górce. Przy powoływaniu się w przypisach na kronikę Komonieckiego posługiwać się będę egzemplarzem drukowanym, oznaczając go krótko A. K. i dodając obok tych liter rzymską liczbę tomu i arabską strony, przy czym przy tomie drugim, dla czytelnika trudno dostępnym, podawać będę nadto liczbę odnośnej karty oryginału. [2] A. K. I 99. [3] Tamże. [4] A. K. I 116. [5] Tamże. [6] A. K. I 117. [7] A. K. I 119—20.

3. Kościół parafialny w Żywcu, widok od południowego wschodu.
Fot. M. Moraczewska, Warszawa.

towanym *Dziejopisie żywieckim,* z których jedna pod datą 16 kwietnia 1585 podaje krótko, iż „roku 1585 we wtorek wielkiego tydnia wierch wieże żywieckiej, iż się nie podobał, zrzucono, a inszy wierch z słupami, jako teraz jest, zrobiono i muru podwyższono, na co pan Krzysztof i Jan Spytek Komorowscy bracia łożyli" [1], druga zaś, wyliczająca zasługi Krzysztofa Komorowskiego dla fary żywieckiej z okazji otwarcia jego grobu w dniu 10 września 1714, precyzuje tę wiadomość dokładniej: „wieżą żywiecką, która tylko murem i wysokością po wrota albo okna wielkie, gdzie dzwony niegdy były, wierchem nie wysokim wystawiona

[1] A. K. I 121.

4. Kościół parafialny w Żywcu, widok od zachodu.
Fot. M. Moraczewska, Warszawa.

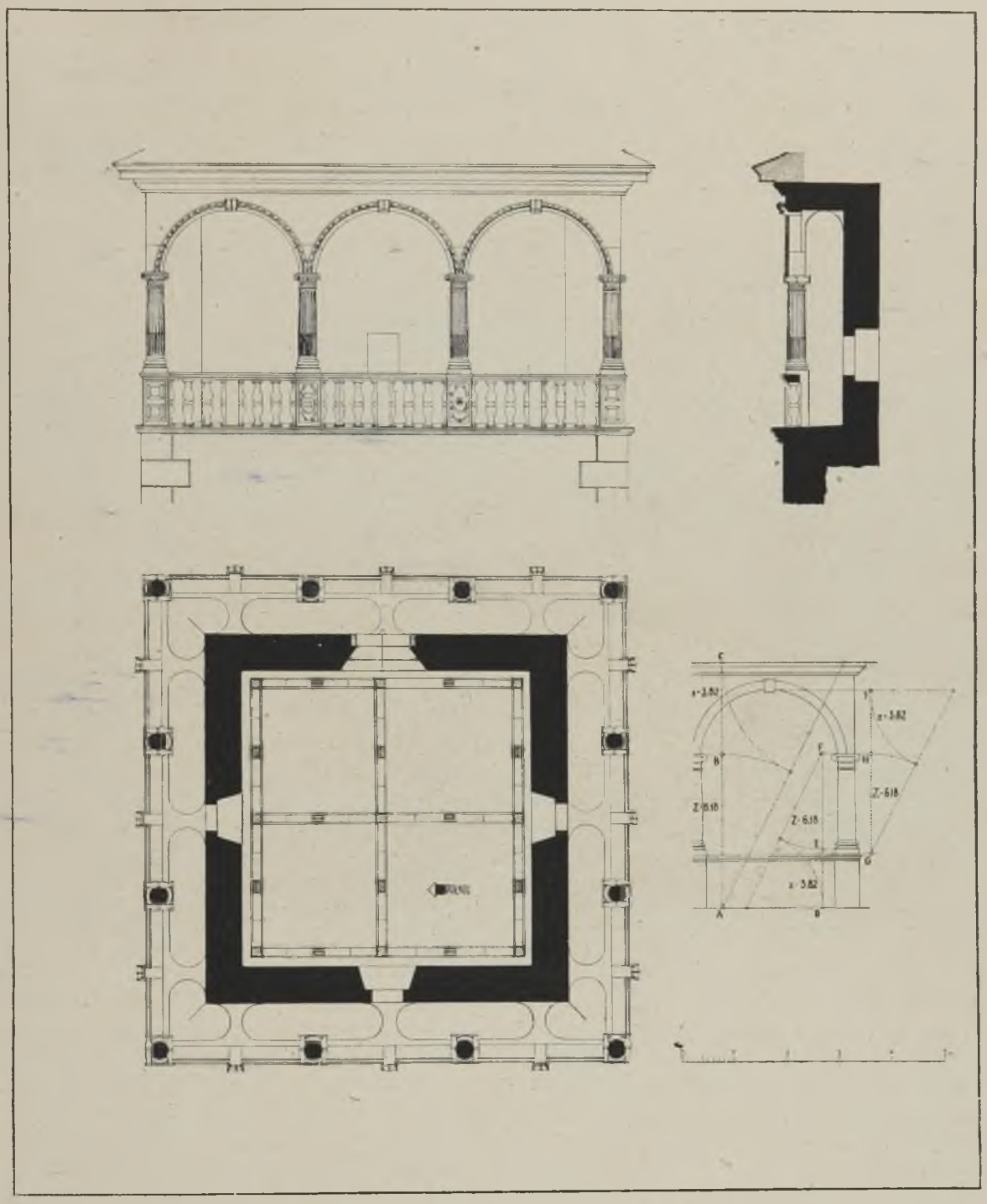
była, on wyższym murem i salą z gonkami misternymi, z wierchem dość wysokim i spaniałym, na którym krzyż złocisty był, wielkim nakładem pańskim obiwszy wszytke miedzianą blachą wystawił i ozdobę kościoła i miasta Żywca, dziwując się jej różne narody, uczynił" [1]. Pokrycie hełmu blachą miedzianą wykonano w r. 1587 [2].

Rachunki budowy wieży żywieckiej nie są znane. Według tradycji, utrzymującej się jeszcze na początku w. XVIII i zanotowanej przez Andrzeja Komonieckiego w jego kronice Żywiecczyzny, na budowę wieży „miało wyniść wszytkiego kosztu dwakroć sto trzydzieści i ośm tysięcy złotych" [3].

[1] A. K. II 165 (386). [2] A. K. I 124—5. [3] A. K. II 75 (311).

5. Kościół parafialny w Żywcu, widok od północnego wschodu
Fot. T. Zamojski, Warszawa.

Przytoczone wyżej wiadomości źródłowe wskazują, iż na powstanie wieży żywieckiej złożyły się dwa okresy budowlane. W pierwszym, przypadającym na lata 1582—3, wzniesiono wieżę stosunkowo nie wysoką, przeprutą u góry dla dzwonów dużymi oknami i nakrytą niskim hełmem, w okresie drugim, w r. 1585, podwyższono mury, otoczono je w górze lekką kolumnową galerią i sprawiono nowy hełm znacznie wyższy od poprzedniego. Wiadomości te potwierdza analiza murów wieży. Pierwszej fazie budowlanej odpowiada część wykonana z kamienia, licząca 27·5 m wysokości; w jej górnym piętrze znajdują się wspomniane przez nas przy opisie wieży duże, półkolem zamknięte wnęki, w których mieściły się właśnie owe „wrota albo okna wielkie" dla dzwonów; grubość murów wynosi od 2·4 m (u podstawy) do 2·15 m (na wysokości wnęk). Rezultatem drugiej fazy jest część górna zbudowana z cegły (wys. 17·5 m) i wieńcząca ją kamienna galeria arkadowa; zewnętrzne lico



6. Galeria wieży kościoła parafialnego w Żywcu: rzut, elewacja i przekrój.
Zdjęcie Stefana Świszczowskiego.

muru tej części wieży cofnięte jest w stosunku do lica muru części dolnej o 0·3 m, skutkiem czego grubość muru wynosi tylko 1·85 m.

Wieża żywiecka, aczkolwiek do dziś dnia zachowała swą zasadniczą postać, jaką nadał jej wiek XVI, uległa z biegiem czasu dość poważnym zmianom, spowodowanym po większej części pożarami i zębem czasu. Zniszczenia pociągały za sobą restauracje, przy których nie zawsze przywrócić się starano przepadłe lub uszkodzone szczegóły architektoniczne i dekoracyjne. O pierwszych pracach restauratorskich przy wieży znajdujemy wiadomość w *Dziejopisie żywieckim* już pod r. 1643. W tym to czasie na zlecenie pana dziedzicznego na Żywcu, królewicza Karola Ferdynanda Wazy, biskupa wrocławskiego, cieśla i snycerz żywiecki Jerzy

7. Galeria wieży kościoła parafialnego w Żywcu.

Fot. M. Moraczewska, Warszawa.

Wiśnicki wykonał drobne reparacje hełmu, umocnił deskami piętra wieży, a łączące je dotychczas drabiny zastąpił drewnianymi schodami: „Tegoż roku z rozkazania Karola Ferdynanda, biskupa wrocławskiego, królewicza, jako pana na Żywcu, wieżą żywiecką naprawiano przez Jerzego Wiśnickiego, osobliwie pod samym krzyżem blachą dymniki [on] zabijał i krzyż sam ołowem zalewał, aby się nie chwierotał i wszytkie piętra wieży z ław ugruntował i schody porobił, bo po PP. Komorowskich po drabinach chodzono"[1]. Te pierwsze roboty restauratorskie dotyczące wnętrza wieży przyniosły jej nie małą korzyść, uczyniły bowiem łatwiejszym i bezpieczniejszym dostęp do górnych pięter i do hełmu. Groźnym

[1] A. K. I 195; Szablowski J., *Artyści i rękodzielnicy pracujący dla Żywiecczyzny (1550—1850)* (rpis gotowy do druku).

w skutkach dla wieży był dopiero wielki pożar fary w dniu 2 sierpnia 1711[1]. Pastwą jego padł piękny, strzelisty hełm, dekoracje malarskie ożywiające z czterech stron górne partie ścian oraz cała więźba wewnątrz murów wieży. Przedsięwzięta w latach 1711—12 restauracja spalonej świątyni objęła w pierwszym rzędzie prezbiterium i nawę, części dla celów kultu najważniejsze. Roboty przy wieży ograniczyły się wówczas do nakrycia jej prowizorycznym namiotowym dachem gontowym, który miał zabezpieczyć mury przed dalszym niszczeniem. Na szczycie dachu umieszczono gałkę miedzianą i krzyż żelazny z chorągiewką wskazującą kierunek wiatru, na której wycięta została data 1711. Stwierdza to wzmianka w *Dziejopisie żywieckim* pod datą 20 listopada 1711: „Die 20 Novembris w piątek po spaleniu przez piorun wieże żywieckiej i zrujnowaniu onej wierzch wieży i gontami obity na kształt brożku do czasu stanął, ażeby nakrycie dla dalszej desolacjej murów wieże było, wystawiwszy gałkę miedzianą i krzyż żelazny z wietrznikiem, na którym ten rok ruiny jej 1711 wycięty jest. Magistrując to Piotr Beber, budowniczy krakowski"[2]. Powierzenie powyższych prac budowniczemu krakowskiemu Piotrowi Beberowi, cieszącemu się pewnym rozgłosem u współczesnych dzięki budowie hełmu wieży ratuszowej w Krakowie (1681—6)[3], nasuwa przypuszczenie, iż nie zamierzano ograniczyć się wówczas do rozwiązania prowizorycznego, lecz noszono się z zamiarem zrekonstruowania dawnego hełmu, względnie wykonania nowego, w niczym poprzedniemu nie ustępującego. W najbliższych latach nie podjęto jednak żadnych poważniejszych robót przy wieży, a przynajmniej takich, które by wpłynęły na zmianę jej form architektonicznych lub dekoracyjnych. W *Dziejopisie żywieckim* czytamy jedynie pod datą 19 sierpnia 1713

8. Galeria wieży kościoła parafialnego w Żywcu.
Fot. M. Moraczewska, Warszawa.

[1] A. K. II 71—5 (308—11). [2] A. K. II 86 (317). [3] Kaczmarczyk K., *Beber Piotr* (Polski słownik biograficzny I, Kraków 1935, s. 387).

o zasklepieniu parterowej lokalności w wieży przez mularza żywieckiego Aleksandra Kucharskiego i mularza Jakuba Płazę z Jeleśni, w związku z budową w arkadzie między wieżą a nawą chóru muzycznego pod nowy organ, zakontraktowany właśnie w owym czasie w Opawie u tamtejszego organmistrza Ignacego Rischacka [1]. Do drugiej restauracji wieży i budowy hełmu przystąpiono dopiero w r. 1745 staraniem i nakładem Karola Wielopolskiego, koniuszego wielkiego koronnego, ówczesnego właściciela Żywca. Stwierdza to współczesna wzmianka, wpisana do tzw. mniejszego *Dziejopisu żywieckiego* A. Komonieckiego [2], według której „wieża żywiecka, pogorzała roku 1711 dnia 2 sierpnia, restaurowana od JW JM pana Karola hr. na Żywcu i Pieskowej Skale margrabi na Mirowie Gonzagi z Wielopolskich Myszkowskiego, koniuszego wielkiego koronnego, pana dziedzicznego i dobrodzieja na Żywcu, r. 1745 dnia 2 sierpnia, gdzie na tej wieży w gałce pod krzyżem są napisy JW JM fundatora i dobrodzieja; ta gałka ma w sobie garcy nr 50, krzyż długości łokci nr 20, której wieży ze wszystkim jest teraz łokci nr 96, kosztuje ta restauracja in summa cum omnibus expensis f. 1450". Skonstruowany wówczas hełm uległ w r. 1776 częściowemu uszkodzeniu przez pożar, który strawił więźbę górnej jego kopuły oraz zniszczył gałkę i krzyż żelazny. Restaurację przeprowadzono dopiero w r. 1821 [3] staraniem proboszcza żywieckiego ks. Franciszka Augustyna, a zatrudniono przy niej Michała Hernasa, cieślę ślemieńskiego, Józefa Mayera, kotlarza z Białej, wykonawcę nowej kuli miedzianej (wysokiej 1·15 m, o średnicy 0·72 m) i Macieja Saygla, kowala miejscowego, który wykuł nowy krzyż z podwójnych sztab żelaznych (wysoki około 3·5 m). Ogólne koszty robót wyniosły 1305 fl. W 2. połowie w. XIX i 1. połowie w. XX restaurowano wieżę czterokrotnie. W r. 1854 obok zewnętrznych i wewnętrznych naprawek trzonu murowanego wykonano pod kierownictwem budowniczego z Białej Jentinera nową kopułę hełmu, której wiązanie i szkielet naprawiał i przebudowywał później w r. 1903 cieśla żywiecki Józef Wiśniowski. W latach 1923—4, w czasie gruntownej restauracji podjętej z inicjatywy proboszcza żywieckiego ks. Jana Satkego [4], pokryto przede wszystkim ściany nowymi tynkami, przywrócono skasowane czasowo [5] wejście w zachodnim murze wieży i ozdobiono je na zewnątrz portalem z napisem „R. P. — 1924". Wreszcie w r. 1946, po poważnym uszkodzeniu górnej części wieży przez pocisk artyleryjski w czasie długo trwających na terenie Żywiecczyzny w r. 1945 działań wojennych, odkuto na nowo rozbite części arkad północnego boku galerii i przyległych arkad boków wschodniego i zachodniego, opierając się ściśle na ocalałych fragmentach oraz na arkadach pozostałych.

Mimo poważnych zmian, jakie wprowadziły w architekturze i dekoracji wieży pożary i restauracje, z łatwością odtworzyć można jej szesnastowieczny wygląd dzięki zachowanemu w *Dziejopisie żywieckim* rysunkowi Andrzeja Komonieckiego, który przedstawia widok

---

[1] A. K. II 142 (357), 151 (376), 158 (380). [2] Ten mniejszy Dziejopis żywiecki, noszący tytuł: Chronografia albo dziejopis żywiecki, starożytności jego z różnych autorów, pism i wiadomości wybrany, który w żywą i trwałą pamięć bibliotece miasta żywieckiego ofiarowany roku Pańskiego 1706 przez sławnego Andrzeja Komonieckiego, wójta natenczas żywieckiego mppra, stanowi brulion właściwej kroniki tego autora i podobnie jak ona przechowywany jest w Muzeum Ziemi Żywieckiej. [3] Liber memorabilium parochiae praepositurali parochialis Zywecensis oraz Rocznik albo zestawienie historycznych faktów odnoszących się do okolicy Oświęcimia i Żywca, opracowany przez Franciszka Augustyna, proboszcza miasta Żywca, 1842 (po niemiecku), s. 240, 241, rpisy w Archiwum Parafialnym w Żywcu; Kronika Żywca albo Collectaneum zebrane w kronikę przez Franciszka Augustyna, proboszcza w Żywcu, 1840, rpis po niemiecku w Bibliotece Jagiellońskiej, nr 2777; dokumenty znalezione w gałce hełmu w czasie restauracji w r. 1946; z tych ostatnich zaczerpnięto również wiadomości o restauracjach w r. 1854 i w r. 1903. [4] Liber memorabilium j. w. [5] O wejściu tym wspomina *Dziejopis żywiecki* pod r. 1652 (A. K. I 209). Inwentarz kościelny z r. 1841 (Inwentarz parafii w Żywcu z r. 1841, rpis w języku niemieckim w Archiwum Parafialnym w Żywcu) podaje natomiast, iż w miejscu tym znajduje się kapliczka Męki Pańskiej (k. 1).

fary żywieckiej przed pożarem w r. 1711 (fig. 10)[1], a niemniej także dzięki dość dokładnym opisom wieży sprzed r. 1711, zawartym we wzmiankowanej kronice.

Porównując obecny stan wieży z jej widokiem z r. 1711, dostrzega się zasadniczą różnicę przede wszystkim w wielkości i kształcie hełmu. Pierwotny hełm, znacznie wyższy od obecnego, składał się z dużej bani, ponad którą piętrzyły się dwie latarnie wieloboczne, wybiegające w daszek ostrosłupowy, zwieńczony gałką i krzyżem. Według *Dziejopisu żywieckiego* wysokość całości wynosiła łokci 62, tj. 35·71 m, szerokość bani łokci 11·5 tj. 6·62 m[2]. Kula pod krzyżem spojona była z dwóch kotłów miedzianych o pojemności dwóch antałków, tj. ćwierci beczki piwa[3]. Krzyż, wykonany z blach miedzianych, miał szerokości około 5 łokci, tj. około 2·88 m; w samym środku od strony kościoła widniała na nim Trójca Święta otoczona napisem: „Sub umbra allarum Tuarum protege nos Domine". Blachy krzyża były pozłocone nakładem Jana Spytka Komorowskiego, który ofiarował na cel powyższy dwa półmiski czerwonych złotych. Wewnątrz krzyża znajdowała się w ołowianym pudełeczku karta pergaminowa, na której umieszczony był z jednej strony napis dewocyjny: „Jezus Nazarenus Rex Judeorum, Titulus Triumphalis, defende nos ab omnibus malis, Crux Christi salva nos, Crux Christi defende nos, etc. Sancte Deus, Sancte Fortis, Sancte et Immortalis miserere nobis", z drugiej zaś nazwisko wykonawcy krzyża, złotnika cieszyńskiego Marcina Innusa: „Martinus Innus Hanc Turrem erexit Amen. Die 7 Aprilis"[4].

Górne partie murów wieży ożywiała polichromia nie zaznaczona wprawdzie na wspomnianym rysunku, lecz opisana dokładnie w *Dziejopisie żywieckim*[5]. Malowidła pokrywały ściany ponad daszkiem galerii, ściany galerii i żagielki ponad archiwoltami oraz ściany kondygnacji pod galerią. Sceny przedstawione na jednym boku powtarzały się na trzech pozostałych. Na ścianie ponad daszkiem galerii przedstawione były po obu stronach znajdującego się tam okna sceny Chrztu Chrystusa w Jordanie i Zmartwychwstania, ponad którymi biegł napis: „Christus Rex Fortis Venit in pace, Deus Homo Factus est". W kondygnacji galeryjnej widniały po dwie sceny przedzielone bądź drzwiami (od wschodu), bądź też oknami, przedstawiające Boże Narodzenie i Hołd Trzech Króli. Na pendentywach wymalowane były wizerunki Matki Boskiej, św. Anny, św. Katarzyny i św. Zofii. W kondygnacji wreszcie pod galerią wyobrażona była ponad oknem Trójca Święta, po bokach której unosiły się anioły dzierżące emblematy Męki Pańskiej. Na początku w. XVIII malowidła były już trochę podniszczone skutkiem starości i wpływów atmosferycznych, niemniej jednak odgrywały dużą rolę w artystycznym efekcie całości.

Na rysunku Komonieckiego (fig. 10) przedstawiającym widok fary od strony południowej znajdują się w kondygnacji wieży, która przypada na wysokości kalenicy dachu, duże bliźniacze okna z okrągłym przeźroczem u góry. Identyczne okna znajdowały się niewątpliwie w tej kondygnacji także od strony zachodniej i północnej, a pierwotnie prawdopodobnie i od strony wschodniej. Istnienie takich okien stwierdza dwukrotnie *Dziejopis żywiecki*. I tak pod datą 24 września 1583 z okazji przeniesienia dzwonów z dzwonnicy drewnianej

[1] Oprócz wspomnianego widoku fary z r. 1711 zachowały się wzmianki o trzech jeszcze jej wizerunkach. Pierwszy z nich, przedstawiający kościół z unoszącą się nad nim Matką Boską z Dzieciątkiem, znajdował się na pieczęci dekanatu żywieckiego, sprawionej w r. 1648 przez ks. Stanisława Kaszkowica, pierwszego dziekana żywieckiego, spalonej w Lipniku w r. 1712 (A. K. I 206). Drugi wyryty został na wotum srebrnym ofiarowanym w r. 1686 przez żywieckie Bractwo Różańcowe na ołtarz N. P. Marii w Kalwarii Zebrzydowskiej (A. K. I 266—7). Trzeci wreszcie, przedstawiający farę wraz z całym miastem Żywcem, ponad którym unosił się św. Jan Kanty, zdobił dużą tablicę srebrną, zaniesioną jako wotum w r. 1689 przez wspomniane wyżej bractwo do Kęt, do tamtejszej kaplicy Narodzenia św. Jana Kantego (A. K. I 274).
[2] A. K. I 118. [3] Tamże. [4] A. K. I 118, II 74 (311). [5] A. K. II 74 (311).

do nowowybudowanej wieży kościelnej czytamy, iż dzwony te zostały „zawieszone w tym miejscu, gdzie są okna wielkie podwójne" [1], pod datą zaś 10 września 1714 dla określenia wysokości wieży w jej pierwotnej postaci jest mowa o „wrotach albo oknach wielkich" [2], które znajdować się miały w górnej jej kondygnacji. Ślady tych dużych okien zachowały się do dziś w postaci wspomnianych już wyżej dużych, półkolem zamkniętych wnęk, widocznych na załączonym przekroju wieży (fig. 2). Te duże okna wiązały się — jak stwierdza *Dziejopis żywiecki* — z przeznaczeniem tej kondygnacji wieży na dzwony, były jednak widocznie jeszcze za małe, gdyż głos dzwonów był przytłumiony, co spowodowało ponowne przeniesienie ich na dawne miejsce.

9. Portal kościoła parafialnego w Żywcu.
Fot. J. Szablowski, Kraków.

Na postumentach frontowych kolumn galerii widnieją — jak wspomniałem przy opisie wieży — dwa kartusze z herbami Korczak i Leliwa. Pierwszy z nich to herb fundatorów wieży, Jana Spytka i Krzysztofa Komorowskich, drugi ich matki, Barbary z Tarnowskich, kasztelanki żarnowskiej. Z tymiż fundatorami zdaje się być związany także herb Korczak zdobiący renesansową płaskorzeźbę kamienną, wmurowaną ponad portalem wieży. Płaskorzeźba ta nie była jednak od początku złączona z wieżą żywiecką, wmurowano ją bowiem w to miejsce dopiero w r. 1924. Przedtem umieszczona była w murze okalającym park zamkowy, a dostała się tam zapewne ze starego zamku żywieckiego, gdzie — jak wnosić można z jej kształtu — zdobiła dawną bramę wjazdową [3]. Dodać należy, iż w jedną ze ścian wieży wmurowana była tablica z czerwonego kamienia z wykutym na niej napisem, podającym nazwisko fundatora i czas ukończenia budowy wieży w jej pierwszej postaci, jaką miała przed podwyższeniem murów i zbudowaniem arkadowej galerii. Tablica ta nie zachowała się do naszych czasów, znajdujący się jednak na niej napis: „Turris haec erecta est ad laudem

[1] A. K. I 118. [2] A. K. II 165 (386). [3] Szablowski J., *Stary zamek w Żywcu* (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury IV, Warszawa 1935/6, s. 164).

Dei | Omnipotentis Sumptu piorum hominum, | Cura vero et opera Joannis Spythek | de Comorow, Pocillatoris etc. 1583" przekazany został przez Andrzeja Komonieckiego w jego *Dziejopisie żywieckim* [1].

Podobnie jak wieża, ulegał z biegiem czasu zmianom także zegar wieżowy. Pierwszą o nim wzmiankę spotykamy w *Dziejopisie żywieckim* na długo przed rozpoczęciem budowy wieży, już pod r. 1548, kiedy to dnia 26 września przywieziono do Żywca z Wielkopolski zegar kołowy, zakupiony za sumę 28 złotych polskich [2]. Dnia 15 kwietnia 1584 zawieszony został na wieży dzwon zegarowy, ulany do tego zegara przez ludwisarzy orawskich Jana Wajzera z Kubina i syna jego Balcera [3]. W r. 1700 polecono zegarmistrzowi cieszyńskiemu, wiedeńczykowi Sebastianowi Getswenderowi dorobić w zegarze konstrukcję do wybijania kwadransów, a nadto opatrzyć go w tarcze zegarowe i wskazówki. Za pracę tę miał otrzymać gotówką 180 złotych polskich oraz faskę bryndzy wartości 9 złotych. Ze zlecenia nie wywiązał się Getswender należycie, gdyż zegar po dokonanych przez niego przeróbkach w ogóle nie wybijał czasu. Błędy usunął ślusarz Maciej Branka z Mutnego, naprawiwszy w r. 1700 uszkodzoną konstrukcję godzinną, a później w r. 1703 przerobiwszy wadliwą konstrukcję kwadransową. Za tę ostatnią pracę otrzymał zapłatę w sumie 60 zł, w czym zł 50 potrącone od wynagrodzenia Getswendera [4]. Użyty przez Getswendera do wybijania kwadransów dzwonek z browaru miejskiego zastąpiony został w r. 1705 nowym, ulanym w Żywcu przez ludwisarza krakowskiego Jana Rozembarskiego. Ten nowy dzwonek, ważący 33 funty, opatrzony był napisem: „Laudate Dominum in cymbalis 1705" [5]. Zarówno dzwon zegarowy z r. 1584, jak i dzwonek kwadransowy z r. 1705 uległy zniszczeniu w czasie pożaru fary w r. 1711 [6]. Rysunek Komonieckiego (fig. 10), oddający stan fary bezpośrednio przed pożarem wieży, pozwala stwierdzić, iż tarcze zegarowe umieszczone były wówczas nie na kondygnacji podgaleryjnej jak obecnie, lecz na kondygnacji pod nią się znajdującej i to tylko od strony wschodniej i zachodniej. Po pożarze w r. 1711 wieża przez długi czas pozbawiona

10. Kościół parafialny w Żywcu w r. 1711, widok od strony południowej. Rysunek piórkiem A. Komonieckiego w jego *Dziejopisie żywieckim*. *Fot. J. Szablowski, Kraków.*

[1] A. K. I 118. [2] A. K. I 99. [3] A. K. I 119, II 315 (500); Szablowski J., *Artyści i rękodzielnicy pracujący dla Żywiecczyzny (1550—1850)* (rpis gotowy do druku). [4] A. K. I 303—4; Szczotka S., *Stosunki Żywiecczyzny ze Śląskiem od XVI wieku do upadku Rzeczypospolitej*, Katowice 1938, s. 37. [5] A. K. II 2—3 (254); Szablowski *o. c.* [6] A. K. II 72 (308), 315 (500).

była zegara. Nowy zegar ofiarowany został miastu około r. 1840 przez ówczesnego właściciela Żywca, arcyksięcia Karola Ludwika Habsburga [1]. Zegar ten posiadał — podobnie jak jego poprzednik — tylko dwie tarcze zegarowe, od strony wschodniej i zachodniej, które uzupełnione zostały w nowszych czasach (prawdopodobnie po pożarze w r. 1873) [2] dwiema dalszymi od strony północnej i południowej. Dwa dzwony zegarowe, ofiarowane razem z zegarem, są starszego pochodzenia, a nabyte zostały prawdopodobnie z jakiegoś kościoła poza granicami kraju. Na większym, godzinnym, widnieje napis: TENTO · ZIMBAL · DAL · GEST · SLIVATY · GEHOMILLOSTY · PAN · FRIDRYCH · STARSSY · Z · ZEROTINA · A · NA · ZIDLOCHOWEŽYCH · HOYTMAN · MARKRABSTWY · MORAWSKEH · LETHA · 15·69 · MISTER · ZACHARIAS · MILNER, na mniejszym, kwadransowym, napis: C. K. IN BRINN 1744. Pierwszy z nich ulany został zatem w r. 1569 na zamówienie możnowładcy morawskiego Fryderyka Starszego z Żerotina przez ludwisarza Zachariasza Milnera [3], drugi zaś w r. 1744 w Bernie Morawskim przez monogramistę C. K.

Dziejopis żywiecki A. Komonieckiego, przynoszący tak wyczerpujące wiadomości odnośnie do czasu powstania wieży żywieckiej i jej pierwotnego wyglądu, zawiera także cenne informacje o jej twórcy. Wspominając o ukończeniu budowy wieży żywieckiej w r. 1583 podaje on równocześnie, iż wieżę tę „murował Jan Hrycz albo Rycz, Włoch, magister dobry, a ten mieszkający w Opawie wieżę wśród rynku podobną wymurował, a Matias Świętek, kamieniarz z Krakowa, kamienie tejże wieże ciosał, które wedle potrzeby należały. Także Jan, carpentarius albo raczej kołodziej, rodem z Opawy, więźbę ociosawszy, drzewo powiązał i należycie wystawił i zbudował, od której roboty dano mu złotych Nro sześćset i trzydzieści dico złotych 630" [4]. Powyższa wzmianka stwierdza jasno, iż głównym twórcą wieży żywieckiej był magister mularski Włoch Jan Ricci — taką bowiem pisownię przyjąć należy dla jego nazwiska, podanego przez kronikarza w postaci fonetycznej, wyraźnie zresztą spolszczonej [5] — sprowadzony do Żywca z Opawy może na skutek rozgłosu uzyskanego budową tamtejszej wieży ratuszowej. Wzmiankę tę uzupełniają dwie dalsze zanotowane przez Komonieckiego pod r. 1584, z których jedna informuje o pokryciu pod kierownictwem Ricciego dachu fary żywieckiej czerwoną dachówką („kościół żywiecki skorupą czerwoną nakryto przez Jana Hrycza, mularza z Opawy, który wieżę murował") [6], druga zaś wspominając o oberwaniu się świeżo wykończonego sklepienia w parterowej lokalności wieży nadmienia, iż w wypadku tym Ricci omal życia nie postradał („a Jan mularz, magister, zaledwie uskoczył") [7]. Jak wysokie wynagrodzenie otrzymał Ricci za swe prace żywieckie, źródła nie podają. Z *Dziejopisu żywieckiego* dowiadujemy się jedynie o jego kłopotach w związku z nie-

[1] Inwentarz parafii w Żywcu z r. 1841 (rpis po niemiecku w Archiwum Parafialnym w Żywcu, k. 1). [2] Notatka na luźnej karcie zatytułowanej „Pamiętnik od roku 1857", przechowywanej dawniej razem z dokumentami miejskimi w Magistracie miasta Żywca, obecnie zapewne w Muzeum Ziemi Żywieckiej w Żywcu. [3] Szablowski, *o. c.* Napis na dzwonie z r. 1569 przytoczył Szczotka S. w pracy: *Z dziejów stosunków polsko-morawskich* (Gronie II, Żywiec 1939, s. 38). [4] A. K. I 117—8. [5] W tej zweryfikowanej formie zanotował ktoś później nazwisko tego architekta na marginesie karty *Dziejopisu* A. Komonieckiego obok wspomnianej wzmianki dotyczącej ukończenia budowy wieży; w tej również formie pojawia się ono w późniejszych źródłach rękopiśmiennych i pracach drukowanych, opierających się na wymienionej kronice (zob. np. Janota E. ks., *Wiadomość historyczna i jeograficzna o Żywiecczyźnie*, Cieszyn 1859, s. 44). — Na podobne przekręcanie nazwisk artystów włoskich także w czeskich źródłach archiwalnych zwraca uwagę K. Chytil w swej interesującej rozprawie: *Mistři lugánští v Čechách v XVI. století* (Ročenka Kruhu pro Pěstování Dějin Umění za rok 1924, Praha 1925, s. 53). Nazwiska np. Savosa, Garanga, Lugesso występują we wspomnianych źródłach w zczechizowanej formie Závoza, Karanka, Lukeš. O czechizowaniu i germanizowaniu nazwisk artystów włoskich pracujących na Morawach informuje A. Prokop w swym dziele *Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung* III, Wien 1904, s. 727. [6] A. K. I 119. [7] A. K. I 119—20.

dopłaconymi mu jeszcze sumami. W r. 1585, na krótko przed śmiercią Jana Spytka Komorowskiego, upomniał się Ricci u niego „zarobionych od wieże złotych 140". Komorowski złożony chorobą polecił swemu szafarzowi i klucznikowi Stanisławowi Mrowczykowi wypłacić budowniczemu na razie tylko 40 złotych, pozostałe zaś 100 dopiero po naprawieniu sklepienia zawalonego pod wieżą w r. 1584. Mrowczyk nie wywiązał się jednak z danego mu zlecenia, toteż Ricci zaskarżył go przed sądem miejskim w Żywcu. Na odbytej w r. 1587 rozprawie Mrowczyk gotów był złożyć przysięgę, że: „co mu pan wydać poruczył, przy sobie nic nie zatrzymał, ani w swój pożytek obrócił, a że podczas nieco pieniędzy miewał, wszakże za rozkazaniem pilnym pańskim musiał wydać tam, kędy mu pilniej poruczył i rozkazał dać, a po śmierci pańskiej wcale wszytko i zupełnie oddał, sprawiedliwie z rozkazania J. W. pana oświęcimskiego namiestnikowi jego panu Krzynkowi". Ricci odrzucił jednak ten sposób załatwienia sprawy oświadczywszy, iż za pracę należy mu się zapłata, a nie przysięga i „z krzywdą swą odszedł" [1].

Poza ogólnikowym stwierdzeniem włoskiej narodowości Ricciego *Dziejopis żywiecki* nie dostarcza ani bliższych szczegółów co do jego pochodzenia, ani żadnych informacji o jego działalności na terenie Włoch [2]. Nie wiele więcej wiemy o jego pracach opawskich, zwłaszcza że wymieniona w kronice żywieckiej jako jego dzieło wieża ratusza w Opawie nie dochowała się do naszych czasów w postaci szesnastowiecznej. W 2. połowie w. XVI uległa ona bowiem ruinie, a na początku w. XVII zastąpiona została przez obecną [3] — z Riccim nie mającą nic wspólnego i zupełnie do żywieckiej nie podobną. Nie mając do pomocy odpowiednich wskazówek archiwalnych, oprzeć się musimy przy ustalaniu genezy form wieży żywieckiej i charakterystyce jej twórcy wyłącznie na analizie stylistyczno-porównawczej.

ROZDZIAŁ II

Wieże z renesansowymi galeriami w Czechach i na Morawach. — Ich odmiany i chronologia. — Przenikanie do krajów sąsiednich. — Analogie wieży żywieckiej z wieżami czeskimi i morawskimi. — Północnowłoskie pochodzenie budowniczych wież czesko-morawskich. — Wieże czesko-morawskie jako wynik połączenia tradycji rodzimych z elementami lombardzkimi. — Przypuszczalne górnowłoskie pochodzenie Ricciego. — Lombardzki charakter portali fary żywieckiej. — Wieże z galeriami jako znamię renesansu zachodniosłowiańskiego.

Uderzająco do naszej podobne wieże spotykamy bardzo często w bliskim sąsiedztwie Polski, na Morawach i w Czechach, gdzie należą obok attyk, szczytów dekoracyjnych, gzymsów lunetowych, rustyki sgraffitowej oraz innych jeszcze motywów architektonicznych i de-

[1] A. K. I 124; Szczotka S., *Stosunki Żywieczczyzny ze Śląskiem od XVI wieku do upadku Rzeczypospolitej*, Katowice 1938, s. 39. [2] Thieme U. u. Becker F., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* XXVIII, Leipzig 1934, s. 246—56, wyliczając przeszło trzydziestu artystów włoskich tego nazwiska, nie znają naszego architekta. Wśród wymienionych natrafiamy wprawdzie na dwóch artystów o tym samym imieniu, a to na Giovanniego R., rzeźbiarza z Sala (Como), ur. 1440—50, zm. po 1523 w Cesena? (s. 248) i Giovanniego Battistę R., malarza, ur. 1537 w Novarze, zm. 1627 w Rzymie (tamże) — nie można ich jednak identyfikować z naszym architektem ze względu na uprawianie przez nich odmiennych gałęzi sztuki, a odnośnie do Giovanniego rzeźbiarza także ze względów chronologicznych. [3] Według informacji udzielonych mi przed wojną przez E. W. Brauna, dyrektora Muzeum Krajowego w Opawie, obecna wieża miejska w Opawie zbudowana została w r. 1618, miała jednak swą poprzedniczkę, która zawaliła się w trzeciej ćwierci w. XVI; z tej starej wieży pozostać musiała jednak jeszcze dość znaczna część, gdyż jest o niej mowa w r. 1607; ponieważ zachowany fragment nie nadawał się już na strażnicę, przystąpiono do budowy nowej wieży. — W r. 1946 przeprowadzone zostały na moją prośbę przez Krajowe Archiwum w Opawie (Zemský Archiv v Opavě) poszukiwania archiwalne w sprawie Ricciego, przy czym przeglądnięto materiały: Miejskiego Archiwum w Opawie i tzw. Zukalovu pozůstalost, która zawiera m. i. alfabetycznie ułożone wypisy o wszystkich dawnych obywatelach miasta. Kwerenda dała wynik ujemny.

11. Wieża ratusza w Dobruszce w Czechach.

koracyjnych, rzec można, do najbardziej charakterystycznych znamion tamtejszej architektury renesansowej [1]. Wieże te, wznoszące się przy zamkach i ratuszach jako strażnice, lub przy kościołach w charakterze dzwonnic i strażnic zarazem, posiadają w swych czworobocznych, wielobocznych i okrągłych trzonach nieraz jeszcze rdzeń średniowieczny, ukryty jednak starannie pod nową, renesansową szatą. Mimo wspólnego typu panuje wśród nich duża różnorodność, wypływająca z różnych sposobów przeprowadzania podziałów architektonicznych dolnej ich części, z różnych rozwiązań górnej kolumnady, ze stosowania odmiennych w każdym przypadku szczegółów architektonicznych i dekoracyjnych, z odmiennego wreszcie kształtowania hełmów. Galerie kolumnowe np., które wieżom tym nadają właśnie ów odrębny, charakterystyczny wygląd, mogą w dwojaki sposób wiązać się z dolnymi murami wież: albo spoczywają one wprost na tych murach, nie występują zatem poza ich lico, albo nadwieszone są na potężnych krokształtnach, przez co wysuwają się naprzód [2]. Przykładami pierwszej odmiany są w Czechach: wieże ratuszowe w Dobruszce (Dobruška —

[1] Prokop *o. c.* s. 702; Chytil *o. c.* s. 66, przypisek 25. [2] Prokop *o. c.* s. 702.

12. Wieża ratusza w Trzeboniu w Czechach.

w. XVI [1], fig. 11) i w Trzeboniu (Třebon — 1638 [2], fig. 12), wieże zamków w Czeskim Krumłowie (Český Krumlov — 1579—80 [3], fig. 13), w Smecznie (Smečno — 1586 [4], fig. 14) i w Nachodzie (Náchod — 1593—1611) [5], oraz wieże kościelne w Czeskich Budziejowicach (České Budějovice — między 1549—77) [6] i w Bechyni (Bechyně — 1613 [7],

[1] *Čechy společnou prací spisovatelův a umělců českých* V, *Hory Orlické*, Praha b. d., s. 131, fig. s. 128. [2] *Topographie der historischen und Kunst-Denkmale im Königreiche Böhmen* X, Prag 1904, s. 111, fig. 139 oraz *Soupis památek historických a uměleckých v království českém* X, Praha 1900, s. 92, fig. 128. — Według egzemplarza niemieckiego ratusz wzniesiony został w 1566, a po pożarze w 1618 odbudowany wraz z wieżą w 1638; według egzemplarza czeskiego ratusz zbudowany w 1566, wieża zaś dopiero w 1638. [3] Brechler E., *Der Schlossturm in Krumau* (Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale XVIII, Neue Folge, Wien 1892, s. 104—6 i tabl.); Sedlaček A., *Hrady zámky a tvrze království českého* III, Praha 1884, fig. s. 9, 44; Prokop *o. c.* s. 702, fig. 981; Chytil *o. c.* s. 48. [4] *Soupis* XX (1904), s. 277, 280, fig. 204, 205 i 209; Sedlaček *o. c.* VIII (1891), tabl. po s. 118, fig. s. 120, 128, 129. [5] *Soupis* XXXIV (1910), s. 57, 71—2, 80, fig. 61, 62; Sedlaček, *o. c.* V (1887), fig. s. 4. [6] *Soupis* VIII (1900), s. 22—3; reprod. *Čechy* II, *Vltava*, Praha b. d., fig. s. 104 i Janák P., *Fontána českobudějovického náměstí* (Umění XI, Praha 1938, fig. s. 581). [7] *Soupis* V (1898), s. 4—6, 8, fig. 5.

fig. 15), na Morawach zaś wieża zamku w Morawskim Krumłowie (Moravský Krumlov), przekształcona ze średniowiecznego stołpu w latach 1557—62 [1] (fig. 16), wieże kościelne w Lipniku nad Beczwą (Lipník n. B.) i w Jewiczku (Jevíčko), oraz wieża miejska w Nowym Jiczynie (Nový Jičín — 1618) [3]; do drugiej odmiany należą: wieża ratuszowa w Bernie (około połowy w. XVI, fig. 17) [4] i dzwonnica kościoła w Daczycach (Dačice) na Morawach z lat 1586—90 [5] (fig. 18). W sposobie komponowania samych galerii dadzą się znów wyróżnić dwie zasadnicze grupy: albo kolumny połączone są między sobą półkolistymi łukami, rezultatem czego galerie arkadowe (Bechynia, Daczyce, Dobruszka, Jewiczko, Czeski i Morawski Krumłów, Lipnik n. B., Mikułów na Morawach — Mikulov [6], fig. 19, Nachod, Nowy Jiczyn, Smeczno, Trzeboń), albo ponad kolumnami biegną proste belkowania, występują zatem tzw. galerie architrawowe (Berno, Czeskie Budziejowice, Kralowy Hradec—Králové Hradec — tzw. Biała Wieża z lat 1574—80 [7], Łosiny na Morawach — Losiny — około 1580 [8], Ołomuniec — 1601? [9]). Galerie różnią się między sobą także ilością i proporcjami arkad, porządkami kolumnowymi, kształtem balustrad i dekoracją rzeźbiarską. Zamiast arkad kolumnowych stosowane bywają w renesansowych galeriach wieżowych także arkady filarowe. Takie galerie posiadają np. wieże kościelne w Bluczynie (Blučina) na Morawach [10] i Jirkowie (Jirkov) w Czechach [11] oraz wieża w Karolowych Warach (Karlovy Vary) zbudowana na miejscu dawniejszego zamku Karola IV w r. 1608 [12]. Nadmienić wreszcie należy, że galerie wieżowe wykonywano nie zawsze z trwałego materiału budowlanego, kamienia względnie cegły, lecz konstruowano je czasami także z drzewa. Drewnianą galerię posiadają np. wieże: ratusza w Dobrowicach (Dobrovice — po 1558) [13] oraz zamków w Frydlandzie (Frýdland) [14] i w Domażlicach (Domažlice — 1726) [15]. Drewniana galeria wieńczyła również wieżę zamku w Kacerzowie (Kacerov — 1540—56), nie zachowaną wprawdzie, lecz znaną z ryciny pochodzącej z końca w. XVIII [16]. Uszeregowanie chronologiczne obiektów omawianego przez nas typu, a zarazem ustalenie, która z wież czesko-morawskich pierwsza otrzymała zwieńczającą ją galerię, napotyka na poważne trudności, nie we wszystkich bowiem przypadkach znane są dokładne daty budowy wieży, względnie wykonania jej galerii, a nadto w samym materiale zabytkowym istnieją luki wywołane zburzeniem pewnej ilości wież, względnie gruntownym ich przerobieniem w czasach późniejszych. Najwcześniejsze znane mi przykłady pochodzą z czasu około poł. w. XVI (Kacerzów 1540—56, Czeskie Budziejowice 1549—77, Morawski Krumłów 1557—62), najpóźniejsze z w. XVIII (Domażlice 1726). O ile na terenie Moraw wieże interesującego nas typu są dość równomiernie rozsiane, o tyle w Czechach skupiają się one głównie na południu i północy (zob. mapa). Ten piękny i oryginalny typ wież, wytworzony na Morawach i w Czechach, przedostał się rzecz

---

[1] Prokop *o. c.* s. 702, 797, fig. 1077. [2] *Vlastivěda Moravská* II 29: *Jevický okres*, Brno 1912, s. 60, fig. 16. [3] Leisching J., *Kunstgeschichte Mährens*, Brünn b. d., s. 129. Restaurowana po spaleniu przez Szwedów w r. 1621 oraz w r. 1702. [4] Prokop *o. c.* s. 703, fig. 983; Dostál E., *Umělecké památky Brna*, Praha 1928, s. 134. [5] Prokop *o. c.* s. 701—2, fig. 980. [6] *Burgen und Schlösser Mährens* herausgegeben durch das Mährische Gewerbe-Museum unter Leitung des Directors A. Prokop, Brünn 1888, tabl. 142; Kletzl O., *Die deutsche Kunst in Böhmen und Mähren*, Berlin (1941), fig. s. 203. [7] *Soupis* XIX (1904), s. 61—3, fig. 19. [8] Prokop A., *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung* III, Wien 1904, s. 705, fig. 1116. [9] Tamże s. 690, 705, fig. 984. [10] *Vlastivěda Moravská* II 79: *Židlochovský okres*, Brno 1910, s. 99, fig. 31—3, 37. [11] *Čechy* X: *Krušné Hory a Poohří*, Praha 1896, s. 268, fig. s. 267. [12] Reprod. tamże s. 135; Ottův *Slovník Naučný* 26, Praha 1907, s. 440. [13] *Soupis* XXI (1905), s. 62, fig. 45; *Čechy* XII: *Severní Čechy*, Praha b. d., s. 432, fig. s. 427. [14] Sedlaček *o. c.* X (1895), s. 179, fig. s. 180—1, 185, 189, 190, 191; *Čechy* XII: *Severní Čechy*, Praha b. d., tabl. po s. 140. [15] *Soupis* XVII (1902), s. 19—20, fig. 18; Sedlaček *o. c.* IX (1893), fig. s. 69, tabl. po s. 75. [16] *Soupis* XXXVII (1912), s. 38, fig. 43.

oczywista poza granice swej ojczyzny, na tereny z tymi krajami sąsiadujące. Napotykamy nań w północnej części Górnej i Dolnej Austrii (zamek Pottenbrunn — 1562 [1], zamek Rosenburg — 1593—7 [2], zamek Peuerbach — 1571 [3] i inne), na Śląsku Dolnym (Kłodzko — 1654 [4], fig. 20, Bytom nad Odrą — 1694 [5] i inne) i Opawskim (Opawa?), w Polsce (Żywiec — 1585, Częstochowa — 1654—5 [6], fig. 21), w północno-zachodnich Węgrzech (Sopron [7], fig. 22), na Słowaczyźnie (np. Rożniawa) [8], a nawet w odległym Siedmiogrodzie (Segesvár [9], fig. 23).

Porównując wieżę żywiecką z wymienionymi wieżami morawskimi i czeskimi dostrzegamy w niej tyle podobieństwa do tamtych, że bez zastrzeżeń uznać ją musimy za bliźnią ich siostrę. Wraz z wieżami w Bechyni, Dobruszce, Jewiczku, Lipniku, Nachodzie, Nowym Jiczynie, Smecznie, Trzeboniu i obu Krumłowach należy ona do grupy wież o galeriach arkadowych i nie wysuwających się poza lice murów części dolnych. Przez rozczłonkowanie na kilka pięter, dolnych przeprutych otworami okiennymi i górnego rozwiązanego w formie galerii, przez zastosowanie do podziałów wąskich gzymsów i ujęcie narożników w ciosy zbliża się bardzo do wież w Daczycach, Dobruszce, Łosinach, Mikułowie, Ołomuńcu, Smecznie, Trzeboniu, a także w Czeskim Krumłowie. Podobnie jak w wieżach w Morawskim i Czeskim Krumłowie oraz w Trzeboniu, i w wieży żywieckiej ponad pulpitowy dach galerii wystrzela w górę w formie jednej jeszcze kondygnacji zwężony trzon wieży, tworzący podstawę właściwego hełmu. Na widoku wieży sprzed pożaru w r. 1711 dostrzegamy w jednej z jej kondygnacji podobne bogate architektury okienne, jakie posiada wieża zamkowa w Czeskim Krumłowie; tu i tam składają się one z parzystych, półkoliście zamkniętych okien i z umieszczonego ponad tymi oknami kolistego przeźrocza. Zaznaczyć należy, iż podwójne okna (jednak bez przeźroczy ponad nimi) stanowią szczególnie ulubiony motyw renesansowej architektury czeskiej i morawskiej [10], na co dostarcza dowodu m. i. wieża w Daczycach. W Żywcu, tak samo jak w Czeskim Krumłowie, górne partie ścian ożywiała pierwotnie bogata dekoracja malarska, która upodabniała jeszcze bardziej te dwie budowle do siebie. Wyraźny związek z renesansem morawskim dostrzega się w dekoracji rzeźbiarskiej galerii żywieckiej, i to zarówno w systemie jej rozmieszczenia, jak i w niektórych motywach dekoracyjnych. Obserwując renesansowe

---

[1] Dehio G., *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: Österreich* II, Berlin 1935, s. 311; *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild: Niederösterreich*, Wien 1888, s. 298, fig. s. 303. [2] Dehio *o. c.* s. 329—30; *Die österreichisch-ungarische Monarchie...: Niederösterreich*, s. 298, fig. s. 296; reprod. Guby R., Hielscher K., *Österreich*, Berlin 1928, fig. 92. [3] Dehio *o. c.* s. 544; reprod. Merian M., *Topographia Provinciarum Austriacarum, Austriae, Styriae, Carinthiae, Carniolae, Tyrolis etc.*, Franckfurt a. M. 1678, ryc. po s. 34. [4] Lutsch H., *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien* II, Breslau 1889, s. 21; tenże, *Bildwerk schlesischer Kunstdenkmäler* III, Breslau 1903, s. 186, tabl. 188, 1; Stehr H., *Schlesien*, Bielefeld 1940, fig. 37. [5] Lutsch, *Verzeichnis* III, 69; tenże, *Bildwerk* II, tabl. 152, 5. [6] Wieża z r. 1654—5 spłonęła w r. 1690; nowa, wybudowana na pocz. w. XVIII, przerobiona w r. 1900 (Nowakowski W. ks., *Częstochowa w obrazach historycznych*, Kraków 1898, s. 118—9 oraz *Przewodnik po Częstochowie i okolicy*, Warszawa 1909, s. 46); reprodukcja wieży z w. XVII u Kordeckiego A. ks., *Nova Gigantomachia*, Cracoviae 1657, s. 160. [7] *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild: Ungarn* (IV), Wien 1896, s. 420 i fig. s. 421; reprod. w *Thurmbuch. Thurmformen aller Stile und Länder* gesammelt und gezeichnet von C. Sutter mit einem Vorwort von Dr. Fr. Schneider, Berlin 1888, tabl. 66. [8] Reprod. *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild: Ungarn* (V 2), Wien 1900, fig. s. 154. [9] Drewniane zakończenie wieży w Segesvár, wykonane w r. 1677 przez budowniczych austriackich Wita Grübera z Falckenstein w Tyrolu i Filipa Bonge z Audring w Salzburskiem (Roth V., *Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen*, Strassburg 1905, s. 124, tabl. V 2), nawiązuje z drugiej strony silniej do ulubionych w Siedmiogrodzie począwszy od epoki renesansu drewnianych galerii arkadowych, wieńczących murowane lub drewniane wieże tamtejsze (Gerevich T., *Ungarische Kunst in Siebenbürgen* w wydawnictwie *Siebenbürgen*, Budapest 1940, s. 156, tabl. XVIII, XIX, XXXIX). [10] Prokop *o. c.* III, s. 715, 817; Birnbaum V., Matějček A., Schránil J., Wirth Z., *L'art tchécoslovaque de l'antiquité à nos jours*, Praha 1926, s. 14.

galerie morawskie, zwłaszcza z okresu wcześniejszego, zauważamy, iż dekoracja plastyczna znajduje w nich szerokie zastosowanie, przyczyniając się — przez umiejętne wypełnienie płaszczyzn i delikatne wykonanie — do podniesienia artystycznego efektu całości [1]. Pokrywa ona postumenty kolumn, zdobi płyciny balustrad między tymi postumentami i ożywia żagielki arkad. Składają się na nią motywy figuralne i ornamentalne: postacie historyczne i mitologiczne, amorki z girlandami kwiatowymi i owocowymi, smoki, gryfy, orły i lwy, kartusze herbowe i tablice z napisami, bukrany, wieńce, rozety i stylizowane ornamenty roślinne, rogi obfitości, wazy, instrumenty muzyczne, armatury itp., a niekiedy także i rauty. Typowymi przykładami są dziedzińce renesansowe zamków w Raczycach (Račice — około 1568 i ok. 1590) [2], w Buczowicach (Bučovice — ok. 1570) [3], w Namieszczy (Náměšť — 1573) [4], w Rosicach (Rosice — ok. 1560, ok. 1580 lub 1590) [5], w Uherczycach (Uherčice — 1582) [6], w Uherskim Ostrogu (Uherský Ostroh — 1590 — 1600) [7] i w Iwanowicach (Ivanovice—1608) [8]. Dekoracja rzeźbiarska galerii wieży żywieckiej jest mniej bogata (ogranicza się bowiem właściwie do postumentów kolumn) i nie tak plastyczna jak dekoracje morawskie. Składają się zaś na nią kartusze herbowe, rozety wpisane w romb lub prostokąt, cyrklem wykreślone gwiazdy, krzyż o ramionach trójkątnych, a przede wszystkim fasetowane kamienie. Identyczne niemal jak w Żywcu rozety wpisane w romby dekorują postumenty kolumn renesansowej loggii schodowej w małym dziedzińcu „starego zamku" w Telczy (Telč — 1563) [9]. Lokalne zabarwienie wprowadzają ozdoby w kształcie gwiazd wpisanych w koła, w których mamy jakby oddźwięk gwiazd wycinanych na tragarzach

13. Wieża zamku w Czeskim Krumłowie.
Fotoměřický Ústav v Praze.

[1] Prokop *o. c.* s. 743. [2] Tamże s. 743—4, fig. 1030, 1032. [3] Tamże s. 745—6, 824, fig. 1033, 1103 c. [4] Tamże s. 744—5, 813, fig. 1032. [5] Tamże s. 682, 748—50, fig. 1025, 1034. [6] Tamże s. 825—6; reprod. *Burgen und Schösser Mährens*, herausgegeben durch das Mährische Gewerbe-Museum unter Leitung des Directors A. Prokop, Brünn 1888, tabl. 219. [7] Prokop A., *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung* III, s. 846, 847, fig. 1026, 1134. [8] Tamże s. 750—1, 852, fig. 1027, 1035. [9] Reprod. tamże fig. 988.

w chatach góralskich. Czeskie loggie renesansowe pod względem dekoracji rzeźbiarskiej są na ogół uboższe od galerii morawskich, jednak i w nich dekoracja ta bywa stosowana. Tak np. postumenty galerii w Czeskim Krumłowie ozdobione są męskimi maskami, a pola poręczy głowami lwów[1]. Postumenty galerii wieży kościelnej w Bechyni dekorują znów od strony zewnętrznej różne herby i napisy[2].

14. Wieża zamku w Smecznie w Czechach.
Fotoměřický Ústav v Praze.

Renesansowe budowle czeskie i morawskie stawiali przeważnie budowniczowie włoscy. Dzięki badaniom Karola Chytila poinformowani jesteśmy dość dobrze o pochodzeniu Włochów pracujących na terenie Czech, którzy rekrutowali się głównie z Lugano i jego najbliższej jeziorzystej i dolinnej okolicy. Tłumna immigracja Lugańczyków do Czech rozpoczyna się od czwartego dziesiątka w. XVI, z budową letniego pałacyku Ferdynanda I w Pradze, znanego pod nazwą Belwederu. Przybywali oni całymi zespołami, reprezentującymi różne gałęzie sztuki architektonicznej, zrazu za pośrednictwem Wiednia, lecz zaraz potem bezpośrednio ze swej ojczyzny, i rozwijali żywą działalność budowlaną zarówno w stolicy jak na prowincji, na usługach dworu panującego, szlachty rywalizującej z królewskimi przedsięwzięciami artystycznymi i mieszczan[3]. Architekci morawscy epoki renesansu nie są jeszcze tak dobrze znani jak czescy, jakkolwiek architektura morawska tego czasu, zajmująca szczególnie poczesne miejsce w renesansowej architekturze środkowoeuropejskiej, winna była zachęcać do badań w tym kierunku[4]. Że i tu niepoślednią rolę odgrywali artyści górnowloscy, a wśród nich pochodzący z pogranicza włosko-szwajcarskiego, świadczą wydobyte już na jaw wzmianki archiwalne, źródła epigraficzne i styl samych zabytków. Przypuszczać nadto wolno, iż niektórzy możnowładcy, jak Pernsteinowie lub panowie z Hradca i Różemberku, zatrudniający artystów i rękodzielników lugańskich w swych majętnościach na terenie Czech, posługiwali się nimi

[1] Reprod. Brechler *o. c.* [2] *Soupis* V (1898), s. 8. [3] Chytil *o. c.* s. 33, 40, 42, 43, 45, 47, 48; tenże, *Vincenzo Scamozzi v Čechách a jeho brána na hradě pražském* (Ročenka Kruhu pro Pěstování Dějin Umění za rok 1922, Praha 1923, s. 20); Birnbaum, Matějček, Schránil, Wirth *o. c.* s. 13—4. [4] Prokop *o. c.* s. 679; *Československá Vlastivěda* VIII: *Umění*, Praha 1935, s. 98.

15. Wieża kosciola w Bechyni w Czechach.

także przy budowach prowadzonych w swych dobrach morawskich. Ci górnowłoscy artyści pojawiają się na Morawach bardzo wcześnie, już około r. 1530, jak tego dowodem wzmianka z r. 1554, podająca, iż niejaki Antonio Albrisi ze wsi Belzora nad jeziorem Como od 25 już lat w sezonach letnich pracuje stale na Morawach, każdą zaś zimę spędza w ojczyźnie, gdzie posiada rodzinę i dom własny [1].

Najpiękniejsze czeskie i morawskie wieże omawianego przez nas typu, a to wieża kościoła w Daczycach i wieża zamku w Czeskim Krumłowie, są dziełem Włochów, z których jeden z całą pewnością jest Lugańczykiem, drugi zaś według wszelkiego prawdopodobieństwa z tamtych stron pochodzi. Wieżę w Daczycach wzniósł w latach 1586—90 Francesco Garovi z Bissone nad jeziorem Lugańskim, miejscowości rodzinnej Carla Maderny i Francesca Borrominiego [2], wieżę zaś w Czeskim Krumłowie w latach 1579—80 nadworny architekt panów z Hradca i Różemberku, Baldassare Majo da Vomio [3]. Lugańczykiem jest także archi-

[1] Leisching *o. c.* s. 19. [2] Prokop *o. c.* s. 701—2, fig. 1035 a; Thieme, Becker *o. c.* XIII (1920), s. 213. [3] Brechler *o. c.* s. 105; Chytil *o. c.* s. 47—8, 55.

16. Wieża zamku w Morawskim Krumłowie.

tekt nie istniejącej już dziś wieży ratuszowej w Libercu (1602—3), Marco Spazio z Lanzo, położonego w pięknej dolinie Val Intelvi między jeziorem Como i Lugano [1]. O pochodzeniu innych Włochów stawiających w Czechach wieże z galeriami, a to Vicenza Fuggerale (Vicenc Fuggeral), twórcy wieży w Czeskich Budziejowicach [2] i dwóch Burianów, kamieniarza i mularza, których dziełem Biała Wieża w Kral. Hradcu [3], nie da się nic bliższego powiedzieć.

Artyści włoscy przybywający do Czech i Moraw przynosili z sobą wprawdzie ustalone już wiadomości techniczne i stylowe, a także dużą biegłość w uprawianym zawodzie, dostosowywać się jednak musieli tutaj — podobnie zresztą jak w innych krajach — do miejscowych warunków, do gustu i tradycji, do klimatu i materiału budowlanego, do nawyknień i umiejętności miejscowego rzemieślnika, wreszcie do wymagań i potrzeb zamawiającego. Z tego wzajemnego skrzyżowania się kultur wytworzyły się w Czechach i na Morawach od-

[1] *Topographie* LI (1934), s. 250—1; Thieme, Becker *o. c.* XXXI (1937), s. 340. [2] *Soupis* VIII (1900), s. 22. [3] *Soupis* XIX (1904), s. 61.

miany stylu renesansowego, które są tak odrębne i charakterystyczne, że je nazwać można renesansem czeskim i morawskim [1]. Podobny proces obserwować możemy przy tworzeniu się interesującego nas typu wież, w którym zamiłowanie do pewnych motywów przywiezione przez budowniczych górnowłoskich i ich reminiscencje artystyczne, połączone z miejscową tradycją, stworzyły całość, której nie ma współcześnie ani na terenie Włoch, ani też przedtem na terenie krajów czesko-morawskich. Ze swej ojczyzny lombardzkiej przeszczepili architekci włoscy motyw renesansowej galerii opasującej jako zwieńczenie mury budowli, motyw bardzo charakterystyczny dla kopuł wczesnorenesansowych kościołów lombardzkich, związanych z Bramantem i jego szkołą — nawiązujący zresztą wyraźnie do miejscowych, romańskich jeszcze tradycji. Te zgrabne galerie, ożywiające mury okrągłych lub wielobocznych tamburów osłaniających na zewnątrz czasze tych kopuł, posiadają m. i. kościoły S. Maria della Croce koło Cremy 1490 — ok. 1500, S. Maria presso S. Celso w Mediolanie 1493, S. Maria koło Saronno ok. 1500, Madonna di Piazza w Busto-Arsizio 1518—23 [2]. Pewną rolę przy powstawaniu omawianego typu wież odegrać mogły także reminiscencje grupy wież kościelnych, występującej w Wenecji i na terenach podległych jej wpływom, której najwybitniejszym i najbardziej znanym przykładem jest wenecka Campanile di S. Marco [3]. W grupie tej dostrzegamy to samo skontrastowanie masywnego trzonu wieży z lekkim ażurowym zwieńczeniem, ażurowość najwyższej kondygnacji osiągnięta została jednak w inny zupełnie sposób niż u nas, a to przez przeprucie murów najwyższego piętra, przeznaczonego na pomieszczenie dzwonów, arkadowymi otworami, a nie przez opasanie go otwartymi galeriami. Architekci górnowłoscy, przybywający do Czech i Moraw w w. XVI, zastali tutaj typ wież z średniowiecznej epoki jeszcze pochodzący, który szczególnie nadawał się do wprowadzenia ulubionego w ich ojczystych stronach motywu. W gotyckiej architekturze czeskiej i morawskiej napotykamy bardzo często na wieże zwieńczone obej-

17. Wieża ratusza w Bernie na Morawach.
Fotoměřický Ústav v Praze.

[1] Chytil *o. c.* s. 49; Balšánek A., *Štíty a motivy attikové v české renaissanci*, Praha 1902, s. 15—6. [2] Willich H. u. Zucker O., *Baukunst der Renaissance in Italien* (Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam, s. 65, 155, 156, 159, 160, fig. 169, 175); Durm J., *Die Baukunst der Renaissance in Italien* (Handbuch der Architektur II, 5, Leipzig 1914, s. 876—7, fig. 836, 837, 839); Meyer A. G., *Oberitalienische Frührenaissance* II, Berlin 1900. [3] Willich, Zucker *o. c.* s. 130, fig. 136.

ściami, powstałymi przez cofnięcie murów piętra najwyższego, lub wysuniętymi na zewnątrz na krokształtnych. Takie obejścia dyktowane były względami bezpieczeństwa, niemniej jednak stanowiły silny akcent artystyczny, toteż przy kształtowaniu wież dużą do nich przywiązywano wagę. Obejścia były bądź otwarte, w formie balkonów, bądź posiadały nakrycie w postaci daszków wspartych na słupach, lub tylko do muru umocowanych. Przykładami takich wież na Morawach są wieże w Tisznowie (Tišnov), w Mezyrzycach Górnych (Mezíříčí Velké), w Znojmie (Znojmo) i w Slawonicach (Slavonice) [1], w Czechach Wysoka Brama w Rakowniku (Rakovník) z lat 1519—24 [2]. Typ renesansowych wież stworzony przez Włochów w oparciu się o miejscową tradycję oddziałał z kolei na budowniczych miejscowych. Pierwotna architrawowa galeria wieży katedry św. Wita w Pradze z lat 1560—2 wykonana została przez budowniczego Bonifacego Wolmuta i Jana Tirola [3], wieża kościelna w Bechyni przez Jana Schütza z Czeskich Budziejowic [4].

18. Wieża kościoła w Daczycach na Morawach.

Jednym z tych właśnie budowniczych włoskich, którzy na terenie Czech i Moraw szerzyli nowe formy architektoniczne, a zarazem wytwarzali czeskie i morawskie renesansu odmiany, był architekt wieży żywieckiej Giovanni Ricci. Do Opawy przybył on zapewne z sąsiednich Moraw, na Morawy zaś, jak się zdaje, z pogranicza włosko-szwajcarskiego. Za północnowłoskim pochodzeniem Ricciego przemawia z jednej strony wyraźne u niego dążenie do ozdobności, ujawniające się w dekoracji wieży, a jeszcze silniej w dwóch portalach prowadzących do nawy, z drugiej zaś pewne motywy tych portali i ich połączenia, na które natrafiamy właśnie u artystów z tamtych stron pochodzących. Mam na myśli w pierwszym rzędzie owe konsole tryglifowe, które we fryzie naszych portali zajęły miejsce właściwych tryglifów. Takie same podziały fryzu posiada np. portal tzw. Schweizertor w Burgu wiedeńskim, zaprojektowany w r. 1552 prawdopodobnie przez Lugańczyka Piotra Ferrabosco de Laino [5], portal w gmachu stanowym w Grazu z lat 1555—63, który jest dziełem Lugańczyka Dominika dell'Alio (de Lalio) [6], portal pałacu Carega-Cataldi w Genui z czasu ok. r. 1560—3 wykonany przez Giovanniego

[1] Prokop *o. c.* II, s. 478—9, fig. 694, 696, 698, 697. [2] *Dějepis výtvarného umění v Čechách* I: *Středověk*, Praha 1931, s. 167. [3] *Soupis, Metropolitní chram sv. Víta v Praze*, s. 92, fig. 8; obecna forma galerii pochodzi z czasów restauracji wieży po uszkodzeniu górnej jej części w czasie bombardowania pruskiego w r. 1770. Pierwotną postać pokazuje widok Hradczan na sztychu z r. 1743 (Pollak O., *Studien zur Geschichte der Architektur Prags 1520—1600* (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXIX, Wien 1910, s. 116). [4] *Soupis* V (1898), s. 4. [5] *Österreichische Kunsttopographie* XIV, Wien 1914, s. 105—6, fig. 74. [6] Prokop *o. c.* s. 664; reprod. *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild: Steiermark*, Wien 1890, fig. s. 315.

Battistę Castello zw. Bergamasco (ur. w Gandino koło Bergamo)[1], lub portal pałacu Spinola (della Preffettura) przy via All' Aequasola w Genui, będący dziełem Taddea Carlone (ur. w Rovio) z końca w. XVI[2]. Konsole takie dostrzegamy także na okazałym portalu ratusza w Lanckoronie (Lanškroun) w Czechach (1580—1), związanym z osobą Wratysława z Pernsteinu, zatrudniającego u siebie budowniczych lugańskich[3]. Wyraźny rys północnowłoski ujawnia się również w rustyce diamentowej pokrywającej pilastry obu portali. Ta odmiana rustyki pojawia się w renesansie górnowłoskim już w końcu w. XV i stosowaną bywa bądź na wielką skalę do dekoracji fasad pałacowych (Palazzo Bevilacqua w Bolonii, zaczęty 1481, lecz dopiero znacznie później skończony[4], Palazzo dei Diamanti w Ferrarze, zaczęty 1492, ukończony dopiero 1567[5]), bądź tylko do szczegółów architektonicznych (Palazzo Lercari-Parodi w Genui, zaczęty 1567)[6]. Ze sgraffitową imitacją tej rustyki spotykamy się często w architekturze pałacowej, mieszczańskiej i kościelnej w Czechach, gdzie stanowi ona — rzec można — jedną z najcharakterystyczniejszych cech tamtejszego renesansu[7]. Podobne jak w Żywcu, połączenie rustyki diamentowej z delikatnym ornamentem roślinnym dostrzega się w domu niegdyś dra Anczowskiego w Rynku lwowskim (około r. 1577), przypisywanym włoskiemu budowniczemu rodem z Szwajcarii, który we Lwowie nosił miano Piotra Krasowskiego[8]. Rustykę diamentową zastosował u nas nieco później (1601) nie wzmiankowany dotąd w li-

19. Wieża kościoła w Mikulowie na Morawach.

[1] Thieme, Becker *o. c.* VI (1912), s. 153; reprod. Reinhardt R., *Palastarchitektur von Oberitalien und Toscana, Genua*. Berlin 1886, s. 15, tabl. 69. [2] Thieme, Becker *o. c.* VI (1912), s. 9; reprod. Reinhardt *o. c.* s. 12—3, tabl. 60. [3] Sedlaček *o. c.* II (1883), fig. s. 106 i 113; Ottův *Slovník Naučný* XV, Praha 1900, s. 644; *Čechy*, XIII: *Východní Čechy*, Praha 1905, s. 27—8; Chytil *o. c.* s. 46. [4] Willich, Zucker *o. c.* s. 123, 124, fig. 132. [5] Tamże s. 125—6, 234—5, fig. 251. [6] Tamże s. 266, fig. 281. [7] Prokop *o. c.* s. 711; Hahr A., *Österuropeiska stildrag i nordisk renässansarkitektur* (Skrifter utgifna af K. Humanistiska Vetenskaps-Samfundet i Uppsala 18, 2, Uppsala 1915, s. IV); zob. także Novotný V., *Poznámky o českém renesančním sgrafitu* (Památky Archaeologické, Skupina Historicka XXXVII, Praha 1932, s. 38, 44). [8] Łoziński W., *Sztuka lwowska w XVI i XVII wieku*, Lwów 1898, s. 32—3, 37—8, fig. 13, 14. Łoziński zalicza Krasowskiego do Tesyńczyków, bez źródłowych jednak danych, jak to zauważa Mańkowski T. w swej rozprawie: *Pochodzenie osiadłych we Lwowie budowniczych włoskich* (odbitka z Księgi pa-

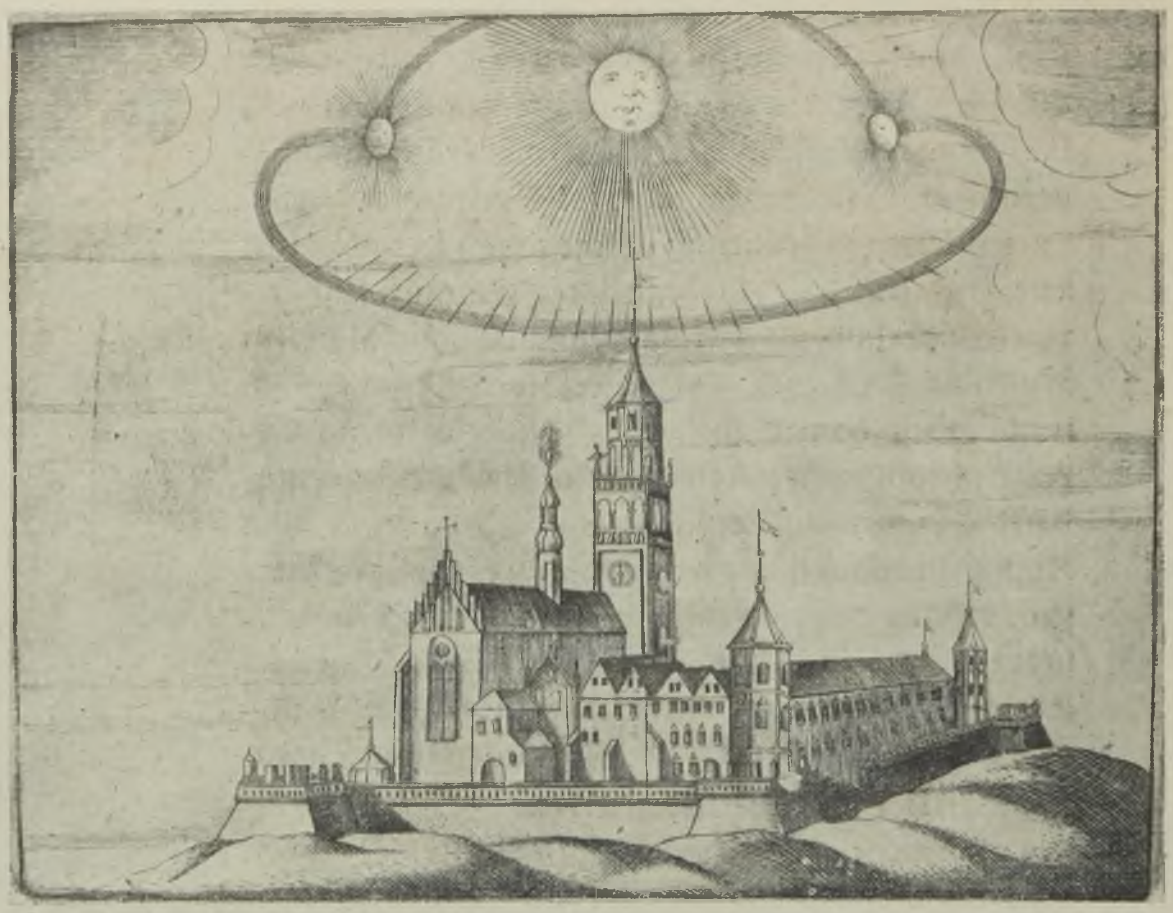
teraturze naukowej artysta północnowłoski Gasparo Fodige z Mesocco (Valle Mesolcina) w kaplicy grobowej Padniewskich przy kolegiacie w Pilicy[1], obramiając nią wnęki ożywiające ściany wnętrza tej kaplicy. Mimo pewnych analogii z zabytkami wznoszonymi przez artystów włoskich pochodzących z pogranicza włosko-szwajcarskiego, portale Ricciego nie mają charakteru eklektycznego i świadczą dodatnio o umiejętności i opanowaniu form przez tego artystę. Nie można jednak zapominać, że Ricci, podobnie jak większość Lugańczyków pracujących poza granicami kraju, nie był jakimś wybitniejszym artystą. Należy on raczej do szarej rzeszy rzemieślników, która z powodu silnej konkurencji pozbawiona zarobku i sławy na własnej ziemi, szukała ich w łatwiejszych bez porównania warunkach poza jej obrębem.

20. Wieża ratusza w Kłodzku na Śląsku.

Związek z renesansową architekturą morawską ujawnia na terenie Żywca drugi jeszcze zabytek, zachowany dziś niestety w nikłych tylko fragmentach. W piwnicy jednej z kamienic Rynku żywieckiego (nr 128) zachowało się kilka szczegółów architektonicznych i rzeźbiarskich, m. i. dwie hermy, z których jedna wyobraża postać męską, druga zaś postać kobiecą. Wysokość tych herm (około 1·78 m) wskazuje, iż flankowały one pierwotnie bramę tego domu. Z tak zastosowanym motywem herm spotykamy się bardzo często właśnie na terenie Moraw. Pojawiają się one tam jako płaskorzeźby, a częściej jeszcze jako pełne figury, zastępujące miejsce kolumn lub pilastrów. Po raz pierwszy motyw ten zastosował w renesansie morawskim mistrz włoski Jacopo Cuneo w portalu zamkowym w Prościejowicach (Prostějov — 1568), za nim zaś poszedł Ferrabosco di Laino w dekoracji drzwi zamku buczowickiego (1587) i inni; motyw ten stosuje zwłaszcza bardzo często znany architekt i rzeźbiarz włoski działa-

miątkowej ku czci Leona Pinińskiego, Lwów 1936, s. 5). W późniejszej pracy wysunął Mańkowski przypuszczenie, iż budowniczym tego domu jest Andrzej Podleśny (Maleczyński K., Mańkowski T., Pohorecki F. i Tyrowicz M., *Lwów i Ziemia Czerwieńska*, Lwów b. d., s. 111—2.).

[1] Na portalu tej kaplicy widnieje napis: Sum capella M[agnifi]ci D[omi]ni D[omi]ni Alberti Padniewii Castella[n]i Oswiecimen[sis] capit[anei] Dibowien[sis] etc. etc. Famatus Gasparus Fodige Mesocus murator meus est cuius sthema propter memoriam ... fores istas decorat Anno D[omini] 1601. Ks. J. Wiśniewski (*Historyczny opis kościołów, miast, zabytków i pamiątek w Olkuskiem*, 1933, s. 295) błędnie odczytał tę część napisu, która odnosi się do architekta kaplicy.



21. Kościół i klasztor paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie. Miedzioryt w dziele ks. Augustyna Kordeckiego: *Nova Gigantomachia*, 1657.

jący na Morawach, Jerzy Gialdi[1]. Autor żywieckiego portalu z hermami nie jest znany. Nie był nim w każdym razie budowniczy wieży żywieckiej, gdyż styl herm nie odpowiada stylowi dzieł Ricciego.

Dokonując przeglądu zabytków architektury renesansowej na obszarze Polski i sąsiadujących z nią od zachodu i południa krajów słowiańskich: Czech, Moraw, Słowacji i Śląska, dostrzegamy w nich szereg form wspólnych lub podobnych, których w owym czasie nie spotyka się w innych krajach europejskich lub przynajmniej nie w takich zespołach jak tutaj. Formy te są tak charakterystyczne i występują w takiej ilości i natężeniu, iż mówić można wobec nich o osobnej odmianie renesansu, pod względem oryginalności równorzędnej niemal z odmianami francuską, niderlandzką i niemiecką, choć ustępującej im pod względem poziomu artystycznego, potencjału twórczego i siły oddziaływania. Odmiana ta nie jest jednak jednolita na całym tym obszarze, lecz posiada kilka odcieni pokrywających się z terytoriami poszczególnych krajów słowiańskich, a wynikających z krzyżowania się na tych terenach odmiennych podniet i wzorów twórczości artystycznej. Obok polskiego odcienia renesansu istnieje więc odcień czeski, morawski, słowacki (zwłaszcza spiski) i śląski, a każdy z nich na

[1] Prokop *o. c.* s. 725, 729.

tyle wyrazisty, iż z łatwością zakwalifikować pozwala badany zabytek. Choć poszczególne odcienie tego renesansu od dawna już zwracały na siebie uwagę historyków sztuki zainteresowanych krajów, zagadnienie odrębności renesansu na całym tym terytorium poruszył dopiero pierwszy uczony szwedzki prof. A. Hahr w r. 1915[1]. Ten kierunek stylowy, który mając za punkt wyjścia Toskanię i północne Włochy ciągnie się przez Tyrol, Austrię, Węgry, Czechy, Morawy, Śląsk i Polskę, a wzbogacony starszymi, tradycyjnymi elementami dosięga wybrzeża Bałtyku i Szwecji, nazywa Hahr renesansem słowiańskim lub wschodnioeuropejskim. Jakkolwiek znamiona renesansu „słowiańskiego", a ściślej zachodniosłowiańskiego ze względu na obszar jaki zajmuje, nie zostały jeszcze przez naukę we wszystkich szczegółach sprecyzowane, można już jednak na podstawie dotychczasowych badań[2] i obserwacji podać przynajmniej najogólniejszą charakterystykę tego kierunku stylowego.

22. Wieża miejska w Sopron na Węgrzech.

Renesans zachodniosłowiański, wypływający niewątpliwie z pokrewnego w wymienionych krajach słowiańskich poczucia formy, inspirowany tymi samymi źródłami, tj. włoskimi (zwłaszcza północnowłoskimi) i niderlandzko-niemieckimi, nawiązujący przy tym bardzo silnie do tradycji miejscowych, nie stawia sobie jakichś naprawdę nowych i wielkich problemów architektonicznych, zarówno jeśli idzie o kompozycję przestrzeni jak i o rozwiązanie bryły i płaszczyzny. Nie znajdujemy w nim właściwych renesansowi włoskiemu dążności do organicznego rozczłonkowania budowli i harmonii proporcji. Ma on raczej charakter dekoracyjny, a przy braku najczęściej monumentalności i wewnętrznej głębi jest bardziej intymny, by użyć tu wyrażenia A. Balšánka odnośnie do renesansu czeskiego. Do jego cech znamiennych należy traktowanie bryły architektonicznej w sposób masywny i bardzo prosty. Ściany — jeśli idzie o dolne partie budowli — pozba-

[1] Hahr *o. c.* Do zagadnienia tego wrócił Hahr w r. 1940 w pracy *Drottning Katarina Jagellonica och vasarenässansen* (Skrifter utgivna av K. Humanistiska Vetenskaps-Samfundet i Uppsala 34, 1, Uppsala 1940); zob. też Husarski *o. c.* s. 9—10. [2] Zob. w tym względzie oprócz prac A. Hahra i W. Husarskiego, także prace A. Balšánka, K. Chytila, A. Prokopa, J. Hofmana (*Staré umění na Slovensku*, Praha 1930), W. Wagnera (*Dejiny výtvarného umenia na Slovensku*, Trnava 1930), W. Tatarkiewicza (*Nowożytna architektura w Polsce od renesansu do klasycyzmu*, Wiedza o Polsce: Sztuka polska, Warszawa b. d.), J. Zachwatowicza (*Zarys dziejów architektury polskiej*, Architektura polska, Warszawa 1937), D. Freya (*Schlesiens künstlerisches Antlitz*, Die Hohe Strasse, Breslau 1938) oraz *Československá Vlastivěda* VIII: *Umění*, Praha 1935.

wione najczęściej zupełnie podziałów architektonicznych, przeprute są niewielkimi stosunkowo otworami, rozmieszczonymi nie według reguł włoskich w równomiernych odstępach, lecz mniej lub więcej swobodnie, stosownie do rozplanowania wnętrza. Górą zamykają je ozdobne attyki złożone z arkaturowych fryzów i żywo okonturowanych grzebieni, lub szczyty dekoracyjne ożywione gzymsami, pilastrami, wnękami, esownicami i nasadnikami. Ściany attyk oraz wielkie płaszczyzny dolnych części budowli dają pole do rozwinięcia bogatej dekoracji sgraffitowej, naśladującej przede wszystkim rustykę diamentową lub zwierciadlaną, lecz występującej także w postaci figuralnej i roślinnej. Dekoracja rzeźbiarska fasad koncentruje się głównie na obramieniach portalowych, obramienia okienne są na ogół skromniej opracowane. W omawianej odmianie stylowej występują także nierzadko tzw. gzymsy lunetowe, bądź oddzielające od attyk i szczytów dolne części budowli, bądź też umieszczone bezpośrednio pod dachami. Dużo odchyleń, zwłaszcza od renesansu włoskiego, dostrzegamy w samych szczegółach architektonicznych i dekoracyjnych, dalekich nieraz od prawidłowości klasycznej, a wykazujących za to wiele reminiscencji epoki renesans poprzedzającej. Szczególnie często występują na interesującym nas obszarze dziedzińce arkadowe o piętrach otwartych arkadami we wszystkich kondygnacjach, które nie tylko stanowią pożądaną ozdobę zamków, lecz również bogatszych kamienic mieszczańskich. W tych ostatnich odpowiadają im na zewnątrz często arkadowe podcienia o formach ciężkich i przysadkowatych.

23. Brama miejska w Segesvár w Siedmiogrodzie.

Przy tworzeniu „słowiańskiej" odmiany renesansu współpracowały wszystkie wymienione narody słowiańskie, główną rolę jednak odgrywały w tym Czechy i Polska, w których powstały najbardziej odrębne i charakterystyczne motywy tego kierunku. Renesans śląski i renesans słowacki są już raczej stylami pochodnymi; w pierwszym krzyżują się m. i. wpływy polskie i czeskie, w drugim m. i. wpływy polskie i śląskie. Wyliczone wyżej elementy nie występują oczywiście z równym natężeniem na wszystkich interesujących nas terenach i nie na wszystkich pojawiają się one i zanikają równocześnie. Tak np. gzymsy lunetowe (zaczerpnięte z renesansu lombardzkiego), na obszarze Czech bardzo rozpowszechnione, na Mo-

rawach, Śląsku, Spiszu i w Polsce występują stosunkowo rzadziej (w Polsce np. w Kalwarii Zebrzydowskiej i w Szydłowcu)[1]. W epoce renesansu te stosunki ilościowe przedstawiały się niewątpliwie inaczej niż dzisiaj. Pewne światło rzucić tu mogą choćby tylko zabytki sgraffita. Ilość znanych do niedawna w Polsce zabytków tego rodzaju (około 30)[2] mogłaby nasuwać przypuszczenie, iż u nas technika ta mniej była stosowana niż w innych krajach słowiańskich. Przeczą temu wydobywane z ukrycia coraz to nowe wiadomości o nie istniejących już dzisiaj sgraffitach (np. na starym zamku żywieckim z r. 1569 lub na kościele bernardynów w Krakowie około r. 1680), jak i dokonywane w czasie różnych restauracji

24. Zamek prymasowski w Łowiczu. Część miedziorytu z dzieła Jerzego Brauna *Civitates orbis terrarum*, 1617.

odkrycia śladów dawnych sgraffitów (np. na domu dziekańskim przy ul. Kanoniczej w Krakowie lub zameczku w Dębnie 1586). Dużo materiału z tej dziedziny wydobywa inwentaryzacja zabytków sztuki, jak świadczy inwentarz powiatu żywieckiego, przynoszący interesujące dekoracje sgraffitowe ze Suchej z r. 1614 (fryz liściasto-kwiatowy) i z Łodygowic około r. 1630 (bonie wypełnione rautami). Duże płaszczyzny ścian, przeprute niewielkimi tylko otworami, sprzyjały niewątpliwie i w naszych budowlach rozwojowi dekoracji sgraffitowej. Przy powstaniu właściwej attyki renesansowej decydującą rolę odegrała Polska, z której motyw ten promieniuje na kraje sąsiednie bądź bezpośrednio, bądź za pośrednictwem Czech[3]. Szczyt

[1] Szablowski J., *Architektura Kalwarii Zebrzydowskiej 1600—1702* (Rocz. Krak. XXIV, 1933, s. 18—20).
[2] Buczkowski K., *O zabytkach sgraffita w Polsce* (odbitka z Przeglądu Powszechnego, Kraków 1933, s. 6, 14—9).
[3] Husarski *o. c.* s. 29, 49, 57.

dekoracyjny pojawił się naprzód w Czechach około połowy w. XVI (1546)[1], u nas zaś przyjął się dopiero w późniejszej fazie renesansu, na przełomie w. XVI i XVII, przybierając pewien swoisty charakter zwłaszcza na ziemi zamojsko-lubelskiej[2].

Za jeden z bardzo charakterystycznych, a do tego zupełnie odrębnych motywów tej odmiany stylowej uważam omówione w niniejszym studium wieże z galeriami, które przez swą rolę w sylwecie miast i miasteczek w ogólnym obrazie tego stylu spełniają funkcję niepoślednią. W przeciwieństwie do motywów attyki i szczytu dekoracyjnego, które są powszechnie stosowane na całym tym terytorium, wieże z galeriami skupiają się głównie w Czechach i na Morawach, w innych zaś krajach zachodniosłowiańskich występują już tylko sporadycznie. W Polsce, kraju raczej niskowieżowym, ten typ wież również nie należał do częstych, choć zapewne nie ograniczał się on do wymienionych przykładów w Żywcu i w Częstochowie. Wskazywać zdaje się na to dawny widok zamku arcybiskupów gnieźnieńskich w Łowiczu w dziele Jerzego Brauna *Civitates orbis terrarum* VI, Colonia 1617, nr 51 (fig. 24).

ROZDZIAŁ III

Stosunki Żywiecczyzny ze Śląskiem i pośrednictwo Opawy w przeszczepieniu czesko-morawskiego typu wież renesansowych. — Estetyczne walory wieży żywieckiej i jej znaczenie dla Żywiecczyzny. — Mecenat artystyczny Komorowskich.

Sprowadzenie do tak poważnego przedsięwzięcia, jakim była budowa wieży żywieckiej, architekta z Opawy, powołanie do robót ciesielskich przy tej wieży cieśli opawskiego Jana, powierzenie wykonania krzyża na hełmie złotnikowi cieszyńskiemu Marcinowi Innusowi, wszystko to świadczy nie tylko o istnieniu żywych stosunków artystycznych Żywiecczyzny ze Śląskiem, ale również wskazuje, iż w przeszczepieniu omawianego przez nas typu wież do Polski Śląsk odgrywał rolę pośrednika. Stosunki artystyczne Żywiecczyzny ze Śląskiem[3], zadzierżgnięte wcześnie, w czasie gdy Żywiecczyzna, jako część Ziemi Oświęcimskiej, do Śląska jeszcze należała (około 1179—1457)[4], utrzymują się przez następne stulecia nieprzerwanie i z równym nasileniem. Z miast śląskich: Bielska, Cieszyna, Frydka, Opawy i Wrocławia, a zapewne i z innych nie wymienionych w źródłach historycznych, dostawały się na Żywiecczyznę dzieła z zakresu rzeźby, malarstwa i przemysłu artystycznego, wykonane tam na zamówienie lub zakupione u tamtejszych artystów i rzemieślników przez panów dziedzicznych Żywca, mieszczan żywieckich i kler Żywiecczyzny. Stamtąd sprowadzani byli także na Żywiecczyznę artyści i rzemieślnicy dla wykonania różnych zadań artystycznych na miejscu. Szczególnie żywy kontakt utrzymywał Żywiec z miastem Opawą, jak to stwierdzają niejednokrotnie wzmianki archiwalne. Z Opawy sprowadzony został, jak widzieliśmy, twórca wieży żywieckiej Giovanni Ricci i wykonawca jej więźby cieśla (carpentarius) Jan. Organmistrz opawski Ignacy Rischack wykonał w latach 1713—4 na zamówienie Franciszka Wielopolskiego dla fary żywieckiej okazałe późnobarokowe organy, należące do cenniejszych zabytków z tej dziedziny w Polsce. Michał Lanek z Opawy współpracował w r. 1722 jako pomocnik z zięciem swym mediolańczykiem Krzysztofem Ferrari, powołanym z Kra-

[1] Balšánek *o. c.* s. 13; Pollak *o. c.* s. 105, 108, 118. [2] Tatarkiewicz *o. c.* s. 29. [3] Na stosunki Żywiecczyzny ze Śląskiem zwrócono dwukrotnie uwagę: Szablowski J., *Zabytki sztuki w Żywiecczyznie* (Ziemia XXVI, Warszawa 1936, s. 57—8) i Szczotka S., *Stosunki Żywiecczyzny ze Śląskiem od XVI wieku do upadku Rzeczypospolitej*, Katowice 1938, s. 36—50; obszerniej o tym: Szablowski J., *Artyści i rzemieślnicy pracujący dla Żywiecczyzny* (rpis gotowy do druku). [4] Szczotka *o. c.* s. 10, 14; Semkowicz W., *Historyczno-geograficzne podstawy Śląska* (Historia Śląska od najdawniejszych czasów do roku 1400, I, Kraków 1933, s. 52.)

kowa, przy przelewaniu trzech dzwonów dla fary żywieckiej i dzwonu dla kościółka drewnianego w Łękawicy[1]. W r. 1693 przelane zostały w Opawie dwa rozbite dzwony żywieckie i z początkiem grudnia tegoż roku do Żywca z powrotem przywiezione[2]. W Opawie przelano w r. 1693 także rozbity dzwon z kościoła parafialnego w Ślemieniu[3]. W r. 1712 zakupiono w tym mieście dla fary żywieckiej dwie sygnaturki, jedną ulaną w r. 1711, drugą w r. 1712[4]. O kontakcie artystycznym z Opawą w w. XIX informuje wzmianka w Liber memorabilium parafii żywieckiej, dotycząca pozyskania w r. 1842 dla fary żywieckiej obrazu wymalowanego w Opawie[5]. Udział Opawy w sprawach artystycznych Żywiecczyzny nie ograniczał się atoli do dostarczania jej artystów i rzemieślników, względnie gotowych dzieł sztuki. Leżąc przy końcu szlaku łączącego Żywiec z Morawami[6], Opawa pośredniczyła nieraz zapewne w przedostawaniu się na Żywiecczyznę tamtejszych form artystycznych. Dowód stanowi omówiona przez nas wieża żywiecka, pozostająca w jak najbliższym związku formalnym z wieżami morawskimi. Wpływy śląskie krzyżowały się w Żywiecczyźnie z wpływami innego, silnego i żywotnego, a niezbyt odległego środowiska artystycznego — Krakowa[7]. Zamówienia artystyczne i zakupy dokonywane w Krakowie nie były może tak częste, jak w bezpośrednim sąsiedztwie na Śląsku, dają się one jednak niejednokrotnie stwierdzić archiwalnie, podobnie jak sprowadzanie artystów z Krakowa na Żywiecczyznę. Nieraz przy jednym i tym samym dziele współpracowali artyści i rzemieślnicy krakowscy i śląscy. Taka współpraca miała miejsce np. — jak wspomniałem wyżej — w r. 1722 przy przelewaniu dzwonów dla fary żywieckiej i kościółka łękawickiego. Taką współpracę zauważamy także przy budowie wieży żywieckiej, przy której obok architekta opawskiego Ricciego spotykamy kamieniarza krakowskiego Macieja Świętka. Ten ostatni „kamienie tejże wieże ciosał, które wedle potrzeby należały", trzymając się jednak niewątpliwie ściśle projektów nakreślonych przez budowniczego. Świętek wykonywał roboty kamieniarskie przy wieży zapewne tylko w pierwszym okresie jej budowy, w latach 1582—3, w tym bowiem czasie łączyły go z fundatorem wieży Janem Spytkiem Komorowskim inne jeszcze zamówienia artystyczne dla fary żywieckiej. W r. 1583 wyszły spod jego dłuta — jak podaje *Dziejopis żywiecki* — cyborium, chrzcielnica oraz trzy nagrobki: Jana Spytka Komorowskiego, jego ojca Jana, kasztelana połanieckiego, i jego żony Anny Walaszkówny[8].

Niezwykła wysokość[9] i smukłość wieży żywieckiej, wieńcząca ją lekka kolumnowa galeria kontrastująca żywo z masywnym trzonem części dolnej, bogata dekoracja malarska ożywiająca górne partie ścian, zgrabny ażurowy hełm połyskujący złocistym krzyżem u szczytu — wszystko to składało się na wysoce piękną i szlachetną całość, która wywierać musiała duże wrażenie na widzu, nawet pod względem artystycznym nie wyrobionym. Nic więc dziwnego, iż wieża stanowiła przedmiot dumy mieszczan żywieckich i szczególnego

[1] A. K. II 278—9 (457—8). [2] A. K. I 282; Szczotka *o. c.* s. 36. [3] A. K. II 320 (503). [4] A. K. II 90 (321); Szczotka *o. c.* s. 36. [5] Liber memorabilium parochiae praeposituralis parochialis Zywecensis (rpis w Archiwum Parafialnym w Żywcu). [6] Szczotka S., *Z dziejów stosunków polsko-morawskich* (Gronie II, Żywiec 1939, s. 38). [7] Szablowski J., *Zabytki sztuki w Żywiecczyźnie*, s. 57—8; tenże, *Artyści i rzemieślnicy pracujący dla Żywiecczyzny 1550—1850* (rpis gotowy do druku); zob. także Szczotka S., *Żywczacy na Uniwersytecie Jagiellońskim w okresie od XV do XVIII w.* (Gronie II, Żywiec 1939, s. 53). [8] A. K. I 117; Szablowski J., *Zabytki sztuki w Żywiecczyźnie*, s. 53. [9] Najlepsze pojęcie o pierwotnej wysokości wieży żywieckiej daje porównanie jej z wyższą wieżą kościoła N. P. Marii w Krakowie. Wysokość wieży żywieckiej wynosiła 80·71 m, wysokość wieży Mariackiej od poziomu bruku aż do wierzchołka chorągiewki mierzy 80·44 m. Trzon murowany wieży żywieckiej jest o 7.99 m niższy od trzonu murowanego wieży Mariackiej (52·99 m), natomiast pierwotny hełm żywiecki był wyższy od Mariackiego (27·45 m) o 8·26 m. Pomiary wieży Mariackiej wzięto z pracy Zubrzyckiego J., *Wieża Mariacka czyli wyższa wieża kościoła N. P. Marii w Krakowie* (Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej II, Kraków 1906, s. 357).

ich sentymentu, czemu daje niejednokrotnie wyraz kronika Komonieckiego. I tak w wierszu *Do miast Księstwa Oświęcimskiego* kronikarz, wymieniając główne tytuły do sławy miast Oświęcimia, Zatora, Kęt, Wadowic i Żywca, za chlubę tego ostatniego uważa właśnie „wieżę znamienitą" [1]. Ubolewając nad wielkim jej zniszczeniem przez pożar w r. 1711, zestawia ją z wieżą babilońską, piramidami egipskimi i obeliskami rzymskimi, a nawet ponad nie wywyższa [2]. Wspominając zaś piękną, złotawą patynę pożarem zniszczonego hełmu, porównywa wieżę z „złotogłowym" posągiem Nabuchodonozora [3]. Choć forma i treść tych wypowiedzeń ujawnia typową dla epoki baroku napuszystość, przesadę i panegiryzm, to jednak u ich podstawy wyczuwamy wyraźnie szczery entuzjazm piszącego. To szczycenie się żywczaków pięknością wieży żywieckiej nie wyszło jej zresztą na dobre. Gdy bowiem w czasie wspomnianego pożaru jeden z ratujących ją mieszczan celem zlokalizowania ognia chciał podciąć i zrzucić górną, objętą płomieniami część hełmu, inni „dla oszpecenia wieże" stanowczo się temu sprzeciwili [4], co pociągnęło za sobą zarówno zniszczenie samej wieży, jak i ruinę całej świątyni. Kronika Komonieckiego informuje nas nie tylko o uczuciowym stosunku do wieży mieszczan żywieckich, a w pierwszym rzędzie ich sławetnego wójta-kronikarza, lecz także o podziwie, jaki budziła u cudzoziemców przejeżdżających przez Żywiec, i o rozgłosie, jakim cieszyła się poza granicami kraju [5]. Byłoby rzeczą interesującą odnalezienie w relacjach cudzoziemców potwierdzenia tych wzmianek kronikarskich. Choć pozbawiona w znacznej mierze swych pierwotnych walorów artystycznych, wieża żywiecka, odcinająca się ciepłą plamą barwną na tle sinawych pasm beskidzkich, i dziś zdala już przykuwa do siebie wzrok przybysza, który widzi w niej symbol dawnej świetności i zamożności miasta Żywca.

Ale obraz wieży żywieckiej nie byłby kompletny, gdybyśmy paru słów nie poświęcili jeszcze osobom jej fundatorów. Wszak oni nie tylko dali inicjatywę do budowy, nie tylko ponosili główne jej koszta, ale zadecydowali o wyborze architekta, a nawet — kierując się względami estetycznymi — wpłynęli na zmianę pierwszej jego koncepcji artystycznej. W w. XVI działają na terenie Żywiecczyzny dwa pokolenia Komorowskich, starsze z pierwszej połowy tego stulecia, reprezentowane przez braci Wawrzyńca, sekretarza królewskiego († 1550), i Jana, kasztelana połanieckiego († 1566), oraz młodsze z drugiej połowy wieku, którego przedstawicielami są synowie Jana: Jan Spytek, podczaszy królowej Katarzyny († 1586), i Krzysztof, kasztelan oświęcimski († 1608), po śmierci brata wyłączny dziedzic Żywca. Starsza generacja tkwi — o ile wnioskować można z nielicznych i fragmentarycznie zachowanych zabytków wykonanych z jej inicjatywy — pod względem upodobań artystycznych jeszcze w gotycyzmie. I nic dziwnego. W tym czasie nowy kierunek w sztuce, renesans, wprowadzony do Polski na początku w. XVI przez dwór królewski, uprawiany był i popierany niemal wyłącznie przez najwyższych dostojników świeckich i duchownych i nie zataczał szerszych kręgów w społeczeństwie szlacheckim. Następuje to dopiero w 2. połowie tego stulecia, w okresie rządów Zygmunta Augusta, głównie zaś za czasów Stefana Batorego i Zygmunta III. Wtedy ziemie nasze nie tylko zaludniają się budowlami renesansowymi, ale budowle te zaczynają się już dostosowywać do miejscowych zwyczajów i smaku, przez co zyskują wyraźnie odrębne, rodzime piętno. Idąc za przykładem króla oraz jego najbliższego otoczenia i za modą, skromniejsi wielmoże i szlachta zaczynają teraz wznosić sobie na wzór pałacu wawelskiego nowe rezydencje, względnie przebudowywać dawne w nowym stylu,

[1] A. K. I 10. [2] Wiersz na rysunku przedstawiającym widok fary przed pożarem w r. 1711 (fig. 10).
[3] A. K. II 77 (312). [4] A. K. II 71 (308), 73 (310). [5] A. K. II 73 (310), 77 (312).

a przy kościołach na wzór kaplicy Zygmuntowskiej kaplice grobowe, mające uwiecznić pamięć fundatorów[1]. Komorowscy należą do tych rodów szlacheckich, które stosunkowo wcześnie uprawiać zaczęły na terenie swych włości sztukę renesansową. Inicjatywę w tym kierunku dał może Krzysztof Komorowski, wychowaniec uniwersytetów w Lipsku i w Padwie, którego wyobraźnię i wrażliwość w dziedzinie sztuki, ukształtowaną już na dziełach włoskich, razić musiały średniowieczne kształty budowli żywieckich. Pod jego niewątpliwie wpływem przebudowuje w r. 1569 Jan Spytek Komorowski dawny gotycki zamek w Żywcu w stylu renesansowym, ozdabiając go arkadowym dziedzińcem kolumnowym, attykami i bogatą dekoracją sgraffitową. Zamek żywiecki to jedna z wcześniejszych rezydencji renesansowych w Polsce. W latach 1582—5 gotycka fara otrzymuje piękną ozdobę w postaci omówionej przez nas wieży, której kolumnowa galeria i smukły hełm w nowym już stylu są wykonane. Zakrojona pierwotnie na skromniejszą skalę, zostaje zmieniona w części górnej na żądanie Jana i Krzysztofa Komorowskich, którym pierwotne zakończenie nie odpowiadało pod względem estetycznym. W stylu renesansowym buduje później Krzysztof Komorowski swą kaplicę grobową (zaczętą 1596), która w zasadniczym kształcie wzoruje się na królewskiej kaplicy wawelskiej. Równocześnie z budową wieży wnętrze fary zapełniać się zaczyna nakładem Jana Spytka sprzętami i nagrobkami renesansowymi. O ile przy budowie wieży zatrudniono architekta włoskiego, to do prac rzeźbiarskich powołano kamieniarza polskiego. Niestety, prawie wszystkie te dzieła uległy zniszczeniu w czasie pożaru w r. 1711. Podobny los spotkał również dzieła malarstwa i przemysłu artystycznego wykonane na zamówienie tej drugiej generacji Komorowskich. Z dzieł architektonicznych prawie wszystkie zachowały się do dnia dzisiejszego, jednak tak przekształcone i tak skutkiem różnych klęsk elementarnych zmienione, że dziś zaledwie cień ich dawnej okazałości i świetności pozostał. To jednak, co ocalało, pozwala wyrobić sobie już pewne pojęcie, w jakiego rodzaju dziełach i w jakim stylu lubowali się dziedzice Żywiecczyzny, którzy zapewne nie dorównują w tym względzie mecenasom z najbliższego otoczenia królewskiego, niemniej jednak posiadają stosunek do sztuki nie tylko czysto „zewnętrzny". Nie może też ich zabraknąć w ogólnym obrazie kultury artystycznej w Polsce czasów Odrodzenia. Miejsce to zapewnia im obok innych dzieł także nasza wieża żywiecka.

Warszawa, marzec 1944.

ÉTUDES SUR LES RAPPORTS ARTISTIQUES POLONO-TCHEQUES À L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE ET SUR LA RENAISSANCE DES SLAVES OCCIDENTAUX

L'étude présente est l'examen de l'un des monuments architecturaux polonais en style Renaissance qui n'ont pas encore été étudiés à fond, à savoir la tour de l'église paroissiale à Żywiec (Beskides occidentaux). A côté de sa considérable hauteur, rarement vue en Pologne, pays des tours basses, hauteur qui fait aujourd'hui avec la flèche environ 65 m — primitivement environ 81 m —, on est frappé surtout par son singulier couronnement en forme d'une légère galerie en arcades qui contraste vivement avec la partie

[1] Komornicki S., *Kultura artystyczna w Polsce czasów odrodzenia* (odbitka z księgi pt. Kultura staropolska), Kraków 1931, s. 48; Pagaczewski J., *Jan Michałowicz z Urzędowa* (Rocz. Krak. XXVIII, 1937, s. 78).

inférieure, lourde et massive. Les arcades sont formées de colonnes ioniques cannelées, placées sur des socles ornementés, et reliées entre elles par des archivoltes demi-circulaires. Dans leur composition on a employé trois fois le principe de la section d'or.

La tour de Żywiec fut élevée en 1582—85 aux frais des propriétaires d'alors du pays de Żywiec, Jean Spytek et Christophe Komorowski, propagateurs enthousiastes de l'art de la Renaissance sur les confins sud-ouest de la Pologne. On avait fait venir d'Opave le constructeur, Giovanni Ricci, Italien provenant sans nul doute des confins italo-suisses, comme en témoigne, entre autre, le style des deux portails en style Renaissance dans la partie de la nef qui a été construite en même temps que la tour, en annexe à l'église paroissiale de Żywiec. Mathieu Świętek, maçon de Cracovie, et Jean, charpentier d'Opave, collaboraient avec Ricci à la construction de la tour.

La tour de Żywiec est liée, le plus étroitement possible, avec le groupe des tours du style Renaissance, particulièrement fréquentes sur le territoire de la Bohème et de la Moravie. De telles tours appartiennent p. ex. aux châteaux du Český et Moravský Krumlov, aux hôtels de ville à Dobruška et à Brno, aux églises de Dačice et de České Budějovice. Les plus belles d'entre elles sont l'oeuvre des constructeurs italiens, originaires des bords du lac Lugano et de la région environnante, parsemée de lacs et de vallées. Ces architectes ont fondu ensemble, dans le type qu'ils ont créé, deux motifs. Le premier, favorisé à l' époque de la Renaissance du XV-e et du commencement du XVI-e siècle en Lombardie et hérité de l'art roman lombard, consistait dans l'emploi de la galerie à colonnes et arcades qui couronnaient les murailles des édifices (S. Maria della Croce près de Crema, S. Maria delle Grazie à Milan). Le second, répandu en Bohème et en Moravie encore à l'époque gothique, consistait dans l'emploi des galeries, couvertes ou non, qui couronnaient les tours de ces pays (Tišnov, Znojmo, Rakovník). De la Bohème et de la Moravie ce type, beau et original, pénétra dans les pays voisins: à l'Autriche (p. ex. les chateaux Pottenbrunn et Rosenburg), dans la Slovaquie (p. ex. Rožniava), dans la Silésie (p. ex. Kłodzko, Bytom sur l'Oder), dans la Hongrie (Sopron) et dans la Pologne (Żywiec, Częstochowa). Le type de la tour examiné ici, créé en Bohème et en Moravie et qui se retrouve aussi dans les autres pays slaves de l'Occident, peut être considéré comme présentant un caractère singulier, en même temps qu'absolument différent, de la nuance slave-occidentale du style Renaissance, nuance qui se trouve sur les territoires de la Bohème, de la Pologne, de la Moravie, de la Slovaquie et de la Silésie. Il est vrai que le motif de galerie décrit ici n'est pas répandu à ce point que p. ex. ceux des attiques, des pignons décoratifs ou des sgraffita par lesquels cette nuance se distingue aussi, mais grâce au rôle qu'il joue dans l'aspect général des villes et des bourgs il remplie dans le tableau d'ensemble de ce style une fonction qui n'est pas à dédaigner.

wyk mgr A Lorentski

KRYSTYNA SINKO-POPIELOWA

ZAGINIONY NAGROBEK ŚW. JACKA W KRAKOWIE

Przypadek dał mi w ręce wyjątkowo dokładny opis zaginionego dzieła sztuki nagrobkowej z końca w. XVI, sporządzony w niewiele lat po jego odsłonięciu. Kiedy nagrobek zrekonstruowałam na podstawie tego opisu, drugi przypadek pozwolił mi odnaleźć rozrzucone i w inne dzieło sztuki złożone jego części i potwierdzić trafność mej rekonstrukcji. W ten dość osobliwy sposób odnalazł się zaginiony nagrobek, a zasób form krakowskiego renesansu wzbogacił się o wcale odmienny od reszty okaz.

Idzie tu o drugi z rzędu grobowiec św. Jacka w jego kaplicy w Krakowie, wnet po ustawieniu w r. 1583 zastąpiony trzecim z kolei. I pierwszy (z r. 1545) i trzeci (około r. 1629) przepadły bez śladu. Obecny jest czwartym, pochodzącym z czasu około r. 1700.

Interesujący nas nagrobek usunięto w r. 1626 z czysto praktycznych względów, gdy ciężarem swym zaczął zagrażać murom kaplicy, znajdującej się na pierwszym piętrze[1]. Sama kaplica wtedy ocalała. Uchodzi ona za bardzo cenny zabytek, ale nie doczekała się wyczerpującej monografii, ani nawet porządnych zdjęć fotograficznych. Niech mi więc będzie wolno dorzucić parę uwag do drukowanych o niej artykułów.

Dłuższą krytyczną wzmiankę poświęcił kaplicy Władysław Łuszczkiewicz[2]. Na podstawie traktatu o. Tomasza ze Syczowa (połowa w. XVI) *De inventione et bina translatione ossium beati Jacinti*[3] i dołączonego do traktatu ustępu o. Seweryna (zwanego też Krakowczykiem, Lubomlczykiem, Roksolańczykiem lub Hebrejczykiem) pisze on, że pierwszą kaplicę wybudowano św. Jackowi w r. 1545. Budowniczym był konwers Jan z Wrocławia. Ta kaplica jednak, jako zbyt szczupła, została całkowicie przebudowana staraniem o. Seweryna i poświęcona w r. 1583. Łuszczkiewicz przypuszcza, że może z dawnej konstrukcji została zachowana część murów przy dzisiejszym wejściu, gdyż o. Seweryn donosi, że wzniósł „fornicem ad columnam antrandum[4]. Mogły więc zostać tam jakieś groteski.

W pracy St. Tomkowicza o dominikańskich kaplicach[5] znajdujemy materiał, zebrany z okazji siedemsetnej rocznicy sprowadzenia oo. dominikanów do Krakowa. Autor cytuje dzieło Antoniego Grodzickiego *O żywocie, cudach i kanonizacji św. Jacka*, wydane w Krakowie w r. 1595[6], w którym znajduje się wiadomość, że kaplica została dokończona przy hojnym zasiłku króla,

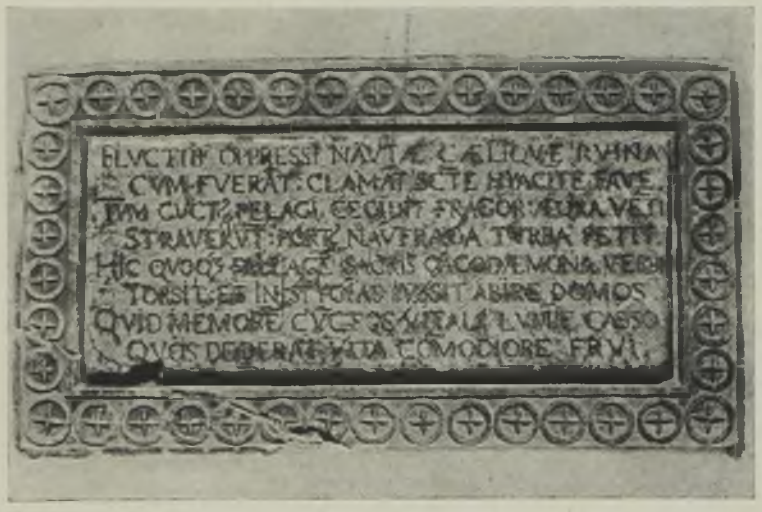
---

Praca niniejsza była przedstawiona na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki dnia 15 listopada 1945.

[1] Tomkowicz S., *Kaplice kościoła oo. dominikanów* (Rocz. Krak. XX, s. 84). [2] Łuszczkiewicz W., *Przyczynki do wiadomości o działalności artystów Włochów w w. XVI w Polsce* (Spraw. KHS IV, s. LXX). [3] Mon. Pol. hist. IV, s. 894 nn. [4] entrada = wejście. [5] Tomkowicz *o. c.* s. 81 nn. [6] Tamże s. 82.

Kapituły i wielmożów przez o. Tomasza ze Syczowa. Następnie podaje Tomkowicz, że według zachowanej tablicy kaplicę poświęcił w r. 1545 biskup Gamrat. Zna też Tomkowicz dzieło o. Seweryna wydane w Rzymie w r. 1594 pt. *De vita, miraculis et actis canonisationis S. Hyacinthi* i jakoby na jego podstawie pisze, że „naprzód w r. 1580 staraniem o. Seweryna stanął ozdobiony ołtarz, mieszczący trumnę św. Jacka i posąg tegoż z alabastru białego i różnobarwnego z licznymi kolumnami i posągami świętych, lecz wkrótce potem kaplica, jako zbyt szczupła, bo mierząca zaledwie trzy lub cztery łokcie, została znacznie powiększona. Poświęcenie nowej kaplicy nastąpiło w r. 1583". Wspomina również o ustępach, odnoszących się do kaplicy, wydanych w Monumenta Poloniae historica [1].

Z tych szesnastowiecznych fundacji według Tomkowicza nic prawie nie pozostało, gdyż schody przepadły w pożarze z r. 1850, a płaskorzeźby ścian kaplicy, figuralne i ornamentalne, pochodzą raczej z pierwszych lat w. XVII [2]. Niesiecki podaje bowiem, że drugą fundatorką była Zofia Stadnicka († 1616), która w Krakowie „św. Jackowi kaplicę wspaniale marmurem opatrowała" [3]. Z tej to wzmianki wysnuwa Tomkowicz wniosek, że Zofia Stadnicka ufundowała, i to już w w. XVII, kute w kamieniu dekoracyjne rzeźby kaplicy, uzasadniając to tym, że nie ma (i podobno nie było) marmurów pokrywających ściany. Widzimy je tylko w niektórych szczegółach architektonicznych [4]. W r. 1629 postanowiono (według kroniki klasztornej) usunąć ołtarz i powierzyć robotę braciom Castelli. Oni to wybudować też mieli schody marmurowe, prowadzące do kaplicy [5]. Żadna z tych prac nie doszła do naszych czasów.



1. Tablica z napisem, szczegół z nagrobka św. Jacka w kościele oo. dominikanów w Krakowie.

Fot. St. Kolowca, Kraków.

Do kaplicy św. Jacka wrócił Tomkowicz w *Zabytkach sztuki w Polsce* [6]. Podaje tam krótko jej historię i umieszcza opis. W tymże wydawnictwie znajduje się tekst wspomnianej tablicy pamiątkowej z r. 1595 [7] i opis (L. Lepszego) jeszcze jednego zabytku związanego z kaplicą, tzw. Matki Boskiej Jackowej [8]. Figurkę tę odkrył w klasztorze Julian Pagaczewski i datował, jako związaną z kaplicą, na rok jej konsekracji, 1583 [9].

Jeśli uważnie przestudiujemy cytowane przez Łuszczkiewicza i Tomkowicza źródła, będziemy mogli dorzucić jeszcze kilka szczegółów. Według Tomasza ze Syczowa [10] na budowę kaplicy, konsekrowanej w r. 1545 (erekcja 1543), i na

[1] Tomkowicz *o. c.* s. 82. [2] Tamże s. 84. [3] Niesiecki K., *Herbarz polski* VII, Lipsk 1848, s. 359. [4] Tomkowicz *o. c.* s. 84. [5] Tamże s. 84; Pagaczewski J., *Baltazar Fontana w Krakowie* (Rocz. Krak. XI, s. 32). [6] Lepszy L. i Tomkowicz S., *Kraków, kościół i klasztor oo. dominikanów* (Zabytki sztuki w Polsce I, Kraków 1924, s. 35 nn). [7] Tamże s. 24; reprod. *Pomniki Krakowa* M. i S. Cerchów z tekstem F. Kopery, II, Kraków—Warszawa 1904. [8] Lepszy i Tomkowicz *o. c.* s. 12—3, fig. 12. [9] Spraw. KHS VII, s. CCCXIII—CCCXIV fig. 19 i objaśnienie na s. CCCVII—CCCVIII, CCCXI). [10] Mon. Pol. hist. IV, s. 896—7.

ozdobienie samej kaplicy oraz nagrobka dał król Zygmunt 100 fl. Resztę dołożyli inni fundatorowie. Pomocnikiem zaś kierownika i architekta, konwersa Jana, był towarzysz jego sztuki, brat Protazy. W r. 1545 Piotr Gamrat poświęcił kaplicę i dwa ołtarze: większy, pod którym umieścił (oprócz innych relikwii) relikwie błogosławionego Wita, biskupa lubuskiego[1], i mniejszy z relikwiami błogosławionego Jacka. W tym ołtarzu ramię jego zostało osobno przymocowane pod kamieniem grobu.

Bardziej interesujące fakty zapisał o. Seweryn w swojej *Novae capellae et altarium erectio*. Przede wszystkim są tu dane do ustalenia ściślejszej chronologii: Seweryn zburzył dawną kaplicę w r. 1581, rozszerzył jej mury i sklepienia, zawiesił schody „super fores". Prace nad ołtarzem wykonywał później, w r. 1583. Użył do niego alabastru. W niższej części, gdzie się odprawia msza („inferius, in loco, ubi consecraretur Corpus Christi sacrosanctum"), umieścił relikwie błogosławionego Jacka w trumnie cynowej, włożonej w alabastrową („in theca stannea et in alabastrina"), ramię zaś osobno włożył do ołowianej trumienki w wyższej części ołtarza, pod figurą świętego, w tej samej tumbie, gdzie są napisy z modlitwą w dystychach elegijnych, i tam przymocował do głowy i nóg figury. Po zbudowaniu ołtarz został poświęcony. Na końcu umieszcza Seweryn tekst wierszy, wyrytych na alabastrowych tablicach[2].

2. Aniołek z czaszką, szczegół z nagrobka św. Jacka w kościele oo. dominikanów w Krakowie.
Fot. St. Kołowca, Kraków.

Inne wiadomości wydrukował Seweryn w książeczce z r. 1594, w rozdziale „De novae capellae et novi altaris Beati Hyacinthi erectione"[3]. Szeroko tam opisuje, jak prowincjał o. Melchior Mosticensis po powrocie z Rzymu (1580) postanowił ku większej czci św. Jacka rozszerzyć jego kaplicę. Ponieważ jednak starość przeszkadzała mu w wykonaniu tego zamiaru, po dojrzałej rozwadze i długich namysłach sprowadził z Gdańska o. Seweryna (najpierw do Przemyśla), nadał mu m. in. tytuł magistra i polecił prowadzenie prac w Krakowie. Przy pomocy

[1] Ów bł. Wit, uczeń św. Jacka, był pierwszym biskupem litewskim. [2] Mon. Pol. hist. IV, s. 900—3.
[3] Tamże s. 256—60.

3. Stalle w kościele św. Idziego w Krakowie, strona północna.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

pobożnych osób zabrał się Seweryn niezwłocznie do dzieła, najpierw do kaplicy, potem do ołtarza. Ołtarz z alabastru białego i ciemnego „zmieszanego w pięknej rozmaitości" miał dwanaście alabastrowych kolumn, trzy sklepienia, osiem tablic z pięknymi ozdobami i rozmaite wizerunki świętych. Na ośmiu tablicach wyryte były wiersze. Książeczka przeora Antoniego Grodzickiego nie dorzuca nowych szczegółów. I tu są podane teksty wierszy i ta-

4. Stalle w kościele św. Idziego w Krakowie, strona południowa.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

blic (z polskim wierszowanym tłumaczeniem) [1]. Jedna z tych tablic zachowała się do dziś dnia i jest obecnie wmurowana nad schodami prowadzącymi do kaplicy (fig. 1). Czytamy na niej cytowany w tekstach Sewerynowych wiersz, zaczynający się od słów „Fluctibus oppressi..." [2].

[1] Grodzicki A., *O żywocie, cudach i kanonizacji św. Jacka*, Kraków 1595, s. 318 nn., s. 238 nn. [2] Tekst jej, ale bez związku z ołtarzem, podają Lepszy i Tomkowicz *o. c.* s. 25; reprod. w *Pomnikach Krakowa* III; tamże na s. 285 zaznacza Kopera, że jest to jedna z wielu tablic, świadczących o cudach św. Jacka.

5. Zwieńczenie północnej strony stall w kościele św. Idziego w Krakowie.
Fot. St. Kolowca, Kraków

Imię o. Seweryna, i jako tego, który przyczynił się swymi zabiegami do kanonizacji, i jako konstruktora ołtarza, wyryte jest na tablicy, umieszczonej po kanonizacji św. Jacka. Opis ołtarza jest tu wyraźniejszy: „In eiusdem altari[s] superiore parte sub imagine sancti Hyacinthi alabastrina, supine posita, ossa Beati Viti confessoris ... una cum ossibus Sancti Hyacinthi sublevata". A więc postać świętego, wykuta w alabastrze, leży „supine" (na wznak) w wyższej części ołtarza.

Daty tekstów Seweryna nie zgadzają się, jak widzieliśmy, z danymi podanymi przez Tomkowicza, bo nasz „Hebreus" najpierw rozszerzył kaplicę (1581), a dopiero potem ustawił w niej ołtarz, poświęcony w r. 1583.

Natomiast rację miał Tomkowicz w datowaniu dekoracji kaplicy na w. XVII. Jego uwagi potwierdza Kronika konsyliów konwentu krakowskiego z lat 1616—84. Mianowicie czytamy tam pod datą 13 stycznia 1618, że wielka dobrodziejka klasztoru, Zofia Stadnicka, dała krakowskiemu konwentowi „pro constructione capellae S. Hyacinthi" 6500 fl.[1]. Widocznie podczas tych prac robiono coś koło nagrobka św. Jacka, skoro dominikanie poznańscy proszą wtedy o część relikwii świętego, „ocasione translationis ossium S. Hyacinthi"[2].

Kosztowne prace nie posuwały się w zadawalający sposób. Dnia 27 czerwca 1618 zwołali ojcowie komisję rzeczoznawców, złożoną z architektów, rzeźbiarzy i malarzy pracu-

[1] Kronika konsyliów konwentu krakowskiego z lat 1616—84, k. 18, 20, 25. [2] Tamże k. 22 pod datą 16 stycznia 1618.

jących przy kaplicy, żeby orzekli, czy kaplica jest na prawdę odpowiednio wykończona [1]. Przyznali, że nie, ponieważ na samo pokrycie potrzeba było 1500 fl., zaś na „bramy", malowidła i inne liczne i niezbędne rzeczy nie 1500, ale 5000 fl.

Suma 1000 fl. na ozdobę kaplicy wpływa w r. 1619 [2]. Pieniądze na dach napływają w r. 1627 [3]. Aż wreszcie, wśród tych wszystkich przeróbek, cała kaplica grozi zawaleniem. Przyczyny doszukują się ojcowie w zbyt ciężkim nagrobku i 24 stycznia 1629 postanawiają go usunąć. Nowy ma być „mniejszy, wytworniejszy i piękniejszy" [4]. Jak już wiemy z pracy Tomkowicza, zamówienie dostali bracia Castelli. Nie odpowiadało smakowi wczesnego baroku dzieło zabiegów o. Seweryna. A było to dzieło jedyne w swoim rodzaju.

Wygląd nagrobka Sewerynowego poznajemy z nie wyzyskanego i nie publikowanego dotąd opisu z r. 1596, pióra Jana Pawła Mucante. Giovanni Paolo Mucante był mistrzem ceremonii kardynała Henryka Gaetano, wysłanego do Polski w charakterze legata. Jako jego towarzysz notował wszystkie ważniejsze wydarzenia, opisywał co osobliwsze obyczaje, wspominał o ciekawych zabytkach. Najdłuższy wśród opisów dzieł sztuki poświęcił naszemu ołtarzowi [5]. Zaczyna się on na k. 41, kończy na k. 44 v. Podaję go w dosłownym brzmieniu.

Giovedi a di XI. [6], il S. Card. andò a dir messa nella chiesa della Sma. Trinità dove stanno li frati di S. Domenico, et è chiesa assai grande, bella et capace, et bene offitiata da detti frati, che ogni festa vi si predica con grandissimo concorso di populo; massime per la devotione che hanno al corpo di S. Giacinto, che stà in detta chiesa in una cappella à man dritta (*sic*) del ingresso in luogo alto al paro delle stanze del convento. Et per andare à detta cappella dalla parte della chiesa si ascende per una scala di 20 gradi, dove è un piano per le persone che vogliono fare oratione, et udire ivi le messe, et poi ai ascendono altri sette scalini, et vi è un bellissimo Altare con una bellissima sepoltura sopra, simile (come dicono) à quella di S. Domenico in Bologna.

Et si può tutto l'Altare girare intorno intorno, et la sepultura non impedisce la superficie del Altare della parte dinanzi dove si celebra, ma si alza in alto, et è fatta parte di marmo Alabastrino, parte di marmo mischio che tira al negro, et ha due cieli, il primo sostenuto da sei colonne di marmo nero, et sotto vi è una conca sopra la quale sta una figura stesa nel habito di fratre di S. Domenico, che dicono rappresenta il beato Vito, il cui corpo sta in detta conca; overo (se si deve credere alla Inscrittione fatta del P. Severino) rappresenta quella di S. Giacinto, se

---

[1] Kronika konsyliów konwentu krakowskiego z lat 1616—4, k. 29. [2] Tamże k. 34. [3] Tamże k. 79 v. [4] Tamże f. 90 v. Jeszcze w tym roku asygnuje się pieniądze na dach kaplicy. Nie będziemy się tu zajmować dalszymi losami budowy pomnika przez braci Castellich, na którą zaczynają napływać pieniądze w r. 1630: „mille flor. pro renovando (= odnowienie, odbudowanie, postawienie na nowo) sepulchro S. Hyacinthi" (tamże k. 104). W zakres tej pracy nie wchodzą również pozycje z Kroniki odnoszące się do malarskich prac Dolabelli, opracowanych zresztą przez Skrudlika. [5] Bibl. Czart. rpis 2134: Itinerario overo relationi informandi diario di tutte le cose occorse spetialmente in materia di Ceremonie, tanto nel viaggio, come in Cracovia et in Varsovia all'Ilmo et R-mo Henrico Cardinal Gaetano legatto Apostolico al Ser-mo Re et Regno di Polonia... descritto da Gio: Paulo Mucante Maestro di Ceremonie della Capella ...da S. B-ne in Polonia a servire... Cardinal Legatto (1596—7). Jest to jedna z kopii szesnastowiecznych pracy Mucantego. — Niemcewicz w swym *Zbiorze pamiętników o dawnej Polsce* II, Warszawa 1822, s. 133 nn. podaje, że rękopis przywiózł z Włoch do Polski gen. Dąbrowski. Z tego „wilanowskiego" rękopisu przetłumaczył Niemcewicz długie wyjątki i dał obszerne streszczenie, nic jednak nie wspominając o naszym opisie. — Rękopis taki znał też Ciampi (*Bibliografia critica delle antiche correspondenze*, Firenze 1834); podaje on tytuł naszego Itinerario, s. 349 nn., 89, skrócony nieco, i odpisy niektórych ustępów, znajdujących się na k. 69, 77, 88, 112 i 158, nie opublikował jednak interesującego nas tu opisu. Bardzo niedokładne streszczenie relacji znajdujemy u Smolarskiego M., *Dawna Polska w opisach podróżników*, Lwów 1936. Wreszcie zajęła się rękopisem Pieradzka K. w pracy *Kraków w relacjach cudzoziemców X—XVII wieku* (Rocz. Krak. XXVIII, s. 205—10) na podstawie kopii z rękopisu Archiwum Watykańskiego, Arm. Miscell. I 82, znajdującej się w PAU, Kom. Hist. teka rzymska nr 118, ale i tu nie ma nawet wzmianki o tym tak długim i ciekawym opisie. Dla ścisłości podaję na koniec wiadomość, że rękopisem Bibl. Czart. zajął się Prell H., Tharandter Forstliches Jhb. 91, 1, 3; mianowicie zainteresowały go uwagi Mucantego o turze. [6] di Iuglio, co podane jest nieco wyżej.

bene il suo corpo non sta dentro alla conca quella, ma sotto l'Altare. Et intorno intorno a detto sepulcro vi sono diverse figure di rilievo del medesimo marmo bianco alabastrino, cioè dalla banda dinanzi ve ne sono quattro: una di S. Giacinto, et tre rappresentano le trè virtù Theologiche et dall'banda di dietro altre quattro che rappresentano le 4 virtù Cardinali. Sopra più alto vi è un altro cielo sostenuto da altre sei colonne simili ma piu piccole, et sotto vi è l'Imagine del Beato Giacinto, alabastrina, con quattro figure dalla banda dinanzi di alcuni santi et sante della Religione di S. Domenico, et il cielo di sopra è poi lavorato con oro et certi rosoni, et sopra vi è un altra coperta in foggia di cupula con una croce in mezzo, et 4 Angeli con certe altre figurine intorno che non si discerne bene per l'altezza quello che rappresentano. Dalla banda dinanzi verso l'Altare dove si celebra sotto la conca dove è il corpo del questo beato Vito dal una parte et l'altra, cioè nel corno destro et sinistro del Altare, vi sono alcuni versi latini scritti à lettere maiuscule rosse intagliate in marmo bianco, cioè dalla parte destra di sopra nel luogo piu alto si leggono l'infrascritti versi:

Confessor Hyacinte tuam, benedicte, catervam
Orbatam, votis adiuva supplicibus.
Pondere peccati premimur, preciose petentum
Persolvas petimus pacta parata preces.
Desere nec flentem precibus tu sancte catervam
Cui Deus aeternos contulit esse dies.

Dalla parte sinistra pur di sopra al medesimo filo, o drittura, si leggono questi altri, cioè:

Sancte vir immenso maior virtutibus orbe,
Coelicolum sanctis adnumerate choris,
Aspice nos, precibusque tuos defende Polonos,
Ne Stygii fiant preda cruenta ducis.
Da, tua curramus celeri vestigia passu,
Ut Regni simus pars quotacumqua Dei.

Et dalla parte destra sotto li primi si leggono questi altri, cioè:

Ossa sub his aris Hyancinti sacra beati
Condita sunt multos quae latuere dies.
Rege Sigismundo, et Gamrato Presule Divum
Munere sunt miro, forte reperta loco.
Corruscans variis Divum virtutibus Urbem,
Auxiliis istam refecit ille suis,
Quem Populus Crachum caelesti munere fultus
Devote sacra religione colit.

Et dalla parte sinistra alla medesima drittura si leggono questi altri, cioè:

Gregorius totum sanctis dum corrigit orbem
Legibus ac CHRISTI dulcia iussa suadet,
Et Stephanus claras dum Regni suscipit arces
Sauromatum, superans Mosctwica tela virum,
Quingentos decies octo post mille fluentes
Tresque annos felix Regia sceptra tenet,
Haec celebris Hyacinto conditur ara beato
Cuius nunc iterum hic inclyta gleba iacet.

Dietro al Altare dove è una stanza che riesce nel convento, et di dove si vede meglio la manifattura et adornamento del sepolcro, similamente sotto la medesima conca di marmo disopra et di sotto, dal una parte et dal altra, si leggono altri versi nel medesimo modo a lettere maiuscule intagliate, in altro simile marmo bianco, cioè dalla banda destra di sopra sono l'infrascritti versi cioè:

Splendida ne mirere hospes monumenta laborum,
Artificum largam nec venerare manum:
Tradere nam voluit tabulis mansura per aevum
Marmoreis sancti tot pia facta viri.
Scilicet eximius fratrum isto ex ordine Doctor
Condidit hoc pulcrum nunc Severinus opus.

Et dalla banda sinistra di sopra alla medesima drittura sono questi versi:

Nobilis at magna Catherina Wapowska benigno
Aere iuvit partem, rite sequuta Patres,
Atque alii multi quos terra Polona quietos
Dives alit, laeti dona dedere sua,
Floreat ut sancti totum diffusa per orbem
Fama viri precibus, qui iuvat usque piis.

Sotto li predetti versi dal una parte, et dal altra, ve ne sono octo altri versi per banda, che contegono i miracoli di S. Giacinto et dalla destra sono l'infrascritti, cioè:

Fluctibus opressi nautae, caeliquae ruina
Cum fuerant, clamant: Sancte Hyacinte fave!
Tunc cunctus pelagi cecidit fragor, aequora venti
Straverunt, portus naufraga turba petit.
Hic quoque fallacem sacris cacodemona verbis.
Torsit et Stygias iussit abire domos.
Quid memorem cunctos vitali lumine cassos,
Queis dederat vita commodiore frui.

Dalla sinistra si leggono questi altri cioè:

Huic cedunt rapido tumentia flumina vado
Et firmat gelidas pendulus Inster aquas.
Hic pressas segetes et sata cadentia culmo
Orando relevat tristiaque arva fovet.
Quot cecos visu, quot claudos gressibus, et quot
Quot febres, quot sanguinolentia vulnera dicto
Ac meritis sanat, quis numerare queat.

In detto Altare sta il corpo del sopradetto glorioso S. Giacinto, et sopra vi è anco il corpo del beato Vito dove l'anno 1595, per opera del P. Severino, il quale procurò fosse fatto l'ornamento et spesa della detta cappella et sepultura sono stati transferiti et collocati, come si cava dalla infrascritta Inscrittione, che nella parte di destra avanti l'altare in una pietra di marmo rosso attaccata al muro a lettere maiuscule si legge et dice cosi:

D. O. M.

Sanctus Hyacintus de familia Odrovansz, ordinis Sti Dominici per totum septentrionem precipue in Regno Poloniae fundator, Vir sanctitate, miraculorumque opera celeberrimus, Anno salutis MCCLVII die 15. Augusti vita functus, Sub Leone autem X. Pontifice Maximo et Sigismundo primo Poloniae Rege Anno Dni 1524 Romae sacra apotheosi inchoata, et per multos Pontifices agitata, tandem per R. P. fratrem Magistrum Severinum conventus Cracoviensis Patrem, apud Sixtum V., Urbanum VII., Gregorium XIIII., Innocentium IX. et Clementem VIII. Pontifices Maximos quam diligentissime sexenio procurata, et Anno 1594, die 17. Aprilis à Serenissimo D. N. Clemente VIII. instantibus supradicto P. Magistro Severino, et Illmo. D. Stanislao Manski Palatino Lencicien. tunc Serenissimi Sigismundi tertii Poloniae et Svetiae Regis apud Sanctam Sedem Apostolicam Oratore, suae canonizationis decreto solemniter accepto totius ecclesiae catholicae applausu, non sine magno miraculorum concursu in catalogum sanctorum adscriptus est; cuius ossa sacratissima in hoc Altari suo nomini per Magistrum Severinum constructo et di-

cato, stannea et alabastrina teca inclusa, in pace requiescunt. In eiusdem Altaris superiori parte, sub imagine Sti Hyacinti alabastrina supine posita, ossa beati Vitti confessoris Episcopi Lubecen. ex eodem ordine assumpti, quae ex loco sepulturae à Petro de Gamratis Arciepiscopo Gnesnen., nec non Episcopo Cracovien. una cum ossibus Sti Hyacinti sublevata et separatim in Altari sanctae Crucis recondita fuere. Anno autem Dni 1595 die quinta Aprilis procurante eodem P. Magistro Severino per Illum et Rmum Principem DD. Georgium Radziwil Episcopum Cracovien. et S. R. E. Cardinalem, Presentibus Rmis DD. Bernardo Maczieiowski Luceorien., et Stanislao Voluczki Camenecen. Episcopis, et Reverendi Capituli Cracovien. Praelatis, nec non plurimorum Senatorii et equestri ordinis honoratissimis personis, et Populorum assistentia. In locum unde bracchium Sti Hyacinti reliquiario argenteo condendum acceptum est, honorificentissime in teca stannea sigillis communita deposita Christi fidelium pia devotione veneratus, ad maiorem Dei gloriam sanctorumque gloriam ex voto posuit.

Ho voluto registrar qui l'Inscritione, et versi che sono nel Altare et sepolcro di quel glorioso santo, perche essendo egli stato canonizato in Roma, da N. S. CLEMENTE Papa VIII. à tempi nostri si sappia da quelli, che non sono stati in Polonia, et che leggeranno queste mie memorie o Diarii, con quanto honore et riverenza siano le sue ossa et sante Reliquie venerate et conservate in quel Regno. Et sia à quelli, che non lo sanno, manifesta l'opera industria, et fatica, che ha fatto il P. Severino non solo in andar et tornar piu volte da Pollonia à Roma per la canonizatione di detto santo, ma anche in fargli fare un altare cosi bello. Et se bene ha ciò fatto non del suo, ma con l'elemosine che gli son state date da molti gentilhuomini et gentildonne devote di quel santo, et si può colletare, che il tutto egli attribuisca à se stesso, come et nelli versi, et nella Inscritione sopradetta si legge. Se bene ad alcuni è passo troppo quello che in detta Incritione si attribuisce, nella quale perche voglia inserire che ad instantia sua principalemente sia stata fatta detta canonizatione, senza far mentione delle Instanze fatte piu volte dal Re, et da tutti gli ordini del Regno, et da tutta la Religione Domenicana. In quello altare di S. Giacinto il Sig. Card. legato celebrò la messa il sopradetto giorno XI. di Iuglio[1].

[1] We czwartek dnia 11 lipca kardynał poszedł odprawić mszę w kościele św. Trójcy, gdzie się znajdują zakonnicy św. Dominika i gdzie jest kościół dosyć wielki, piękny i pojemny, dobrze obsługiwany przez wymienionych zakonników, gdyż w każde święto mówią oni kazania do licznie zgromadzonego ludu. Przede wszystkim odznaczają się oni nabożeństwem do ciała św. Jacka, które spoczywa w owym kościele w kaplicy po prawej (!) ręce od wejścia, w miejscu wzniesionym do wysokości cel klasztornych. Aby wejść do owej kaplicy ze strony kościoła, wstępuje się do góry po 20 schodach, gdzie jest piętro dla osób, chcących się pomodlić i wysłuchać tam mszy; potem się wchodzi po dalszych 7 schodach i tam jest bardzo piękny ołtarz z przepięknym grobowcem ponad nim, grobowcem podobnym (jak mówią) do grobowca św. Dominika w Bolonii.

Cały ołtarz można obejść dookoła, a grobowiec nie zasłania z przodu powierzchni ołtarza tam, gdzie się odprawia nabożeństwo, lecz wznosi się przed nim. Zrobiony on jest częścią z marmuru alabastrowego, częścią z marmuru mieszanego, wpadającego w kolor czarny, i ma dwa sklepienia („cieli"), pierwsze podtrzymywane przez sześć kolumn z czarnego marmuru, a pod nim jest trumna („conca"), na której leży postać wyciągnięta w habicie brata dominikańskiego. Mówią, że przedstawia ona błogosławionego Wita, którego ciało znajduje się w tej trumnie; albo jeżeli się ma dać wiarę napisowi, zrobionemu przez ojca Seweryna, przedstawia św. Jacka, chociaż jego ciało nie spoczywa w tej trumnie, lecz pod ołtarzem. Dookoła tego grobowca znajdują się rozmaite figury płaskorzeźbione w tym samym białym marmurze alabastrowym, mianowicie z przodu jest ich cztery, jedna św. Jacka, a trzy przedstawiają trzy cnoty teologiczne; na fryzie tylnym są cztery inne figury, przedstawiające cztery cnoty kardynalne. Wyżej ponad tym jest drugie sklepienie („cielo"), podtrzymywane przez sześć innych kolumn, podobnych do tamtych, lecz mniejszych, a pod tym sklepieniem jest wyobrażenie błogosławionego Jacka z alabastru i cztery figury z przedniej strony kilku świętych mężów i niewiast z zakonu św. Dominika, a strop ponad tym jest ozdobiony złotem i rodzajem rozet, a ponad tym, jest drugie nakrycie w kształcie kopuły z krzyżem na środku i 4 anioły z pewnymi innymi figurkami dookoła, ale co one przedstawiają, tego nie można dobrze odróżnić z powodu wysokiego umieszczenia. Z przedniej strony, zwróconej do ołtarza, na którym się odprawia nabożeństwo, pod trumną z ciałem bł. Wita, z obu boków, tj. na prawym i lewym rogu ołtarza, jest kilka wierszy łacińskich, pisanych czerwoną majuskułą, wciętą w biały marmur, a mianowicie: (tu przytacza cztery epigramy).

Na tyle ołtarza, gdzie jest cela przylegająca do konwentu, skąd się lepiej widzi dzieło rąk („manifattura") i przyozdobienie grobu; podobnie pod tą samą trumną marmurową, i tu u dołu z obu stron czyta się inne wiersze w ten sam sposób wyryte majuskułą, w podobnym białym marmurze, mianowicie z prawej strony u góry są następujące wiersze: (tu przytacza dalsze cztery epigramy).

Tyle mówią teksty. Z kolei wypada spytać, za Tomkowiczem, co pozostało z tych szesnastowiecznych fundacji.

Nie wiemy, jak wyglądała Sewerynowa kaplica. Niestety, opis Mucantego daje o jej ozdobach tylko krótką wzmiankę: „... altare ... per opera del P. Severino, il quale procurò fosse fatto l'ornamento et spesa della detta cappella et sepultura".

Cała konstrukcja kaplicy fundacji Zofii Stadnickiej i groteskowa dekoracja pilastrów i architektonicznych obramień wzorowana jest — jak już zauważył Julian Pagaczewski [1] — na kaplicy Zygmuntowskiej. Wystarczy tu dać na przykład choćby obramienia lunetowych okien z motywami delfinów i groteski pilastrów z postaciami ludzkimi i zwierzęcymi, z motywami roślin i waz. Groteski te, jako naśladownictwo, nie pozwalają określić indywidualności twórcy. Ich motywy są bardzo rozpowszechnione w krakowskim środowisku i znajdują się na bardzo różnych zabytkach. Gdyby nie jednolitość architektury kaplicy, miałoby się ochotę wmieszać w nie części kaplicy z czasów Zygmunta I, albo nawet Batorego. Do dawniejszej fundacji zdają się natomiast należeć dwa fragmenty, wmurowane obecnie w klasztorne krużganki. Są to płaskie konsole, wykute z kamienia. Fryz jednej z nich zdobi niesłychanie delikatna roślinna groteska, traktowana wieloplanowo. Na drugiej wykuta tkanina tworzy feston.

Od grotesek odbiegają płaskorzeźby z postaciami alegorycznymi, wykute z pińczowskiego kamienia, umieszczone nad podłogą kaplicy, między pilastrami. Na większych płytach widnieją Fides, Spes, Caritas, dalej Prudentia, Temperantia (ta zamiast dwu naczyń trzyma tylko jedno naczynie i pęk owoców) i Iustitia. Wszystkie przedstawione są jako siedzące szlachetne, młode kobiety, z dobrze modelowanym, smukłym ciałem i delikatnymi rysami twarzy. Ruch ich jest stylizowany, szaty rozwiane, kompozycja dobrze wypełnia pola. Należą do manierystycznego kierunku krakowskiej rzeźby z końca w. XVI. Z tymi kompozycjami łączy się przedstawiona na jednym z mniejszych reliefów stojąca Fortitudo. Natomiast jej odpowiednik, postać z palmą i bukiecikiem kwiatów, wykazuje znacznie gorsze dłuto. Jej atrybut palma wskazuje na Czystość.

Może te Cnoty pochodzą z lat około 1595, bo tak samo jak one odbiega od stylu grotesek z tego roku pochodząca tablica ze wspomnianym napisem [2]. Widzimy tu charakterystyczne dla wielu krakowskich zabytków zawijane *(Rollwerk)* obramienie, zwieńczenie nakryte akantem, woluty z charakterystycznymi motywami łuski i cienkie listki, zwinięte w trąbkę. Całość należy do lekko flamizujących pomników, które wywieść można z zasięgu wpływów pomników Michałowicza [3]. Płyta Jackowa ściślej wiąże się z grupą reprezentowaną przez nagrobek Adama Górskiego († 1595) — podobieństwo to zauważył już Kopera [4] — i nagrobek Bogusława Krzeckiego († 1593), też w dominikańskich krużgankach [5]. Nie jest zresztą wykluczone, że wtedy również dano pod prostokątnymi oknami kaplicy grube „roll-

W wymienionym ołtarzu znajduje się ciało wyżej wspomnianego sławnego św. Jacka, a nad nim ciało bł. Wita w r. 1595 za staraniem ojca Seweryna, który kazał wykonać wymienione ozdoby i zebrał fundusze, z wymienionej kaplicy, i grobowca przeniesione i umieszczone, jak się przekonuje z podanego poniżej napisu w majuskule, który po prawej stronie przed ołtarzem w czerwonym marmurze jest umieszczony w murze, a brzmi w ten sposób: (tu napis zaczynający się od słów „D. O. M. Sanctus Hyacintus de familia Odrovansz...").

Zaznaczyć tu trzeba, że relikwie św. Jacka umieścił Seweryn w nowym nagrobku już w r. 1583. W r. 1595, już po kanonizacji, nastąpiło jakieś nowe obejrzenie i przemieszczenie relikwii.

[1] Pagaczewski J., *Baltazar Fontana w Krakowie* (Rocz. Krak. XI, s. 32). [2] Reprod. *Pomniki Krakowa* II. [3] Zwłaszcza z nagrobkiem Gabriela z Szadka, który z Michałowiczem związał Pagaczewski J., *Jan Michałowicz z Urzędowa* (Rocz. Krak. XXVIII, s. 71). [4] *Pomniki Krakowa* II, s. 232—3. [5] Reprod. tamże.

6. Caritas, figurka alabastrowa w stallach kościoła św. Idziego w Krakowie. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

werki". Te wszystkie ozdoby pochodziłyby więc z czasów poprzedzających groteskową dekorację Zofii Stadnickiej.

Ołtarz-nagrobek poznaliśmy dość dokładnie z podanych wyżej tekstów. Stał on wolno w środku kaplicy („si può tutto l'Altare girare intorno intorno"). Składał się z czterech zasadniczych części. Podstawę tworzyła część ołtarzowa. Wewnątrz niej złożone były relikwie św. Jacka „in theca alabastrina", jak pisze Seweryn. Nad tym właściwym ołtarzem wznosiła się część nagrobkowa ustawiona w ten sposób, żeby „no impedisse la superficie del altare dalla parte dinanzi dove si celebra". Niższe jej piętro ujęte było w sześć kolumn „di marmo nero", podtrzymujących jakieś sklepienie czy strop („cielo"). Ich liczba wskazuje na to, że po jednej kolumnie wypadać musiało na osi dłuższych boków nagrobka. W tej części była umieszczona alabastrowa trumna („conca") z leżącą na wierzchu na wznak postacią w dominikańskim habicie („una figura stesa nel habito di frate di San Domenico"). W tej trumnie umieścił Seweryn relikwiarz z ramieniem św. Jacka, przymocowując do go głowy i nóg świętego, i relikwie bł. Wita; czytamy to na marmurowej tablicy z r. 1595. Postać w habicie to św. Jacek, co poznajemy wyraźnie z tekstu Seweryna. Mucante, który wiedział tylko o relikwiach bł. Wita, dedukuje to dopiero na podstawie wierszy Seweryna. Gdzież były one umieszczone? Seweryn wspomina o nich „in ipsa tumba", gdzie było ramię św. Jacka. Mucante, którego opis jest zdumiewająco dokładny, wspomina, że są one „sotto la conca dove è il corpo del questo beato Vito". Natomiast dookoła trumny z leżącą postacią widział „diverse figure di rilievo nel medesimo marmo bianco alabastrino", cztery z przodu i cztery z tyłu. Z przodu przedstawiały one trzy cnoty teologiczne i św. Jacka, z tyłu cztery cnoty kardynalne. Wobec tego

7. Spes, figurka alabastrowa w stallach kościoła św. Idziego w Krakowie. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

8. Prudentia, figura alabastrowa w stallach kościoła św. Idziego w Krakowie. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

można napisy umieścić jedynie na wysokim cokole sarkofagu. Mucante z charakterystyczną drobiazgowością daje ich opis. Pisane były czerwonymi majuskułami, wyrytymi na białym marmurze. Ustawiono je po cztery z każdej strony nagrobka, ułożone po dwie pary, jedna tablica nad drugą.

To było główne piętro kompozycji. Nad nim wznosiło się jeszcze jedno, o takich samych sześciu kolumnach, tylko mniejszych, podtrzymujących strop kasetonowy z rozetami złoconymi („il cielo ... lavorato con oro et certi rosoni"). Pod stropem widział Mucante wyobrażenie św. Jacka, alabastrowe, z czterema figurkami świętych zakonu dominikańskiego ustawionymi z przodu.

Jak te figury mogły być umieszczone? Wiemy, że i tu na środkowej osi piętra wypadała kolumna. Gdyby św. Jacek przedstawiony był jako stojący, musiałby stać w środku kompozycji, a więc zasłaniałaby go kolumna. Nie jest prawdopodobne, żeby po raz drugi położono go na trumnie. Tu mógł być pokazany tylko jako żywy, w apoteozie. Zostaje więc jedynie poza klęcząca, przed oparciem klęcznika, przed krzyżem, lub u stóp świętej figury. Wtedy widzielibyśmy go po jednej stronie kolumny, po drugiej zaś stronie — oparcie klęcznika. Cztery figury świętych, które jak wiemy stały z przodu, a więc przed Jackiem mogły być umieszczone po dwie w każdej międzykolumnowej przerwie, i to poniżej postaci świętego, żeby go nie zasłaniać i nie robić mu konkurencji.

9. Temperantia, figurka alabastrowa w stallach kościoła św. Idziego w Krakowie. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

Wreszcie to wszystko wieńczyło nakrycie w kształcie kopuły („in foggia di cupula") z krzyżem na środku, czterema aniołami i rozmaitymi figurkami dookoła „che non si discerne bene per l'altezza quello che rappresentano".

10. Katarzyna Wapowska, fundatorka nagrobka św. Jacka i św. Piotr, Męczennik, figurki alabastrowe w stallach kościoła św. Idziego w Krakowie.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

Mucante stwierdza ogromne zasługi Seweryna tak przy kanonizacji świętego Jacka, jak przy wzniesieniu ołtarza „cosi bello", ale zaznacza, że także i inni przyczynili się do tego zabiegami i jałmużnami, wbrew samochwalczym tekstom Sewerynowym.

Cóż się stało z tym pięknym dziełem, wychwalanym przez widzów i zachwalanym, przez kierownika robót? Nie można sobie wyobrazić, żeby dominikanie po prostu wyrzucili po rozbiórce jego składowe części.

W samym kościele św. Trójcy odnajdujemy kilka składników. Przede wszystkim, jak już wiemy, jedną z tablic z lekko żółtawego marmuru z wierszem (fig. 1). Ma ona rozmiary 48·5 cm na 90 cm. Jej bordiura składa się z motywu kółek z wpisanymi krzyżykami. Środkowa część z napisem jest bardzo wypukła.

Mucante nie wymienia wśród rzeźbionych postaci „Jackowej Madonny", która jednak też musi pochodzić z naszego grobowca. Z opisanym materiałem rzeźb zgadza się jej alabastrowy wątek. Figurka (wys. 61 cm) przedstawia siedzącą Madonnę z Dzieciątkiem na ręce. Rysy twarzy przypominają raczej mieszczańską matkę niż uduchowioną Madonnę. Modelunek jest dobry i miękki, nagie ciało Dzieciątka starannie wydobyte. Fałdy, które wykazują wierną obserwację natury, nie mają wewnętrznej logiki, wynikającej z ruchu ciała. Spływają w miękkich, dość przypadkowych zmięciach. Po usunięciu naszego ołtarza straciła dawną ławeczkę. Wtedy też, w w. XVII, dodano obecny fotel. Na ten wiek datuje go Pagaczewski [1]. Znalazła jednak honorowe miejsce i na najpóźniejszym, Fontanowskim nagrobku, gdzie była aż do r. 1870 [2]. Dziś widzimy ją na ołtarzyku w nawie kościoła. Przypadkowo ustawione koło niej dwa stojące alabastrowe aniołki z klepsydrą i trupią czaszką (fig. 2), traktowane raczej naturalistycznie, mogły też należeć do licznych figur ołtarza. Ornamenty tablicy nie wiążą się z krakowską rzeźbą renesansową. To samo trzeba powiedzieć o Madonnie, którą zresztą Lepszy wiąże z rzeźbą północną [3].

Nie przepadły i inne części nagrobka, choć znajdują się zupełnie gdzie indziej. Ich składem stał się — kościółek św. Idziego.

Patronat nad tym kościółkiem oddał dominikanom Feliks Czerski już w r. 1567. Akt został zatwierdzony w r. 1588, ale wtedy widzimy tam jeszcze innych współpatronów: najpierw opata sieciechowskiego, potem krakowską Akademię. Wreszcie w r. 1595 cała prebenda dostała się dominikanom [4].

11. Św. Jacek, figurka alabastrowa w stallach kościoła św. Idziego w Krakowie.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

Wizytacja z r. 1590 podniosła opłakany stan kościółka. Teraz mieli go dominikanie doprowadzić do porządku [5]. Zabrali się do tego gorliwie, bo podnieśli mury prezbiterium, przedłużyli nawę główną, wymienili zarysowaną ścianę frontową i sklepienie nawy głównej [6]. Wreszcie—jak czytamy w pracy Hendla i Kopery—„wewnątrz dano nowe stalle (fig. 3, 4, 5), które przeniesiono tu najwidoczniej z jednej z kaplic kościoła oo. dominikanów" [7].

Sądząc z dużego zakresu prac budowlanych, zaczętych najwcześniej po r. 1595, przypuszczamy, że można było urządzać wnętrze dopiero po pewnym okresie czasu. Kiedy się to stało — odpowiedzą nam same stalle.

[1] Spraw. KHS VII, s. CCCVII, fig. 19. [2] Tamże s. CCCVII. [3] Lepszy i Tomkowicz *o. c.* s. 13, fig. 12. [4] Hendel Z. i Kopera F., *Kościół św. Idziego w Krakowie* (Bibl. Krak. 29, Kraków 1905, s. 16—7). [5] Tamże s. 19. [6] Tamże s. 19—20. [7] Tamże s. 20.

Wszyscy dotychczasowi badacze podkreślali ich niejednolitość, ich widoczną niekonstruktywność [1]. Na pierwszy rzut oka widać, że gzymsy i fryzy są poskładane, kolumienki lżejsze dźwigają za ciężkie belkowanie, szczyty są zwieńczone prawdziwymi marmurowymi, rzeźbionymi blokami, nad którymi są umieszczone rozcięte łuki (fig. 5). Piaskowcowe nisze i inne części architektoniczne i dekoracyjne z tego materiału odbiegają stylistycznie od części kutych w marmurze i modelowanych w alabastrze, nie mówiąc już o figurkach alabastrowych lub kutych w kamieniu pińczowskim (które nb. przenoszono z miejsca na miejsce: gdzie indziej stały w czasie zdjęć Zubrzyckiego, gdzie indziej dzisiaj). Zupełnie też różnią się między sobą. To samo trzeba powiedzieć i o portalach. Dwie kolumny identyczne z kolumnami stall zostały użyte do portalu po prawej stronie kościoła. Portalik prowadzący do zakrystii ozdobiony został różnorodnymi częściami kamiennymi. Nawet drugi portal, z lewej strony korpusu kościelnego, choć wykuty w jednorodnym wątku, wykazuje rozmaite części składowe. Ta cała zbieranina została jednak bardzo zręcznie połączona i imponuje sprytem „konstruktora" czy raczej kompilatora. Najwidoczniej kazano mu zużyć niepotrzebne już w kościele dominikanów rozmaite resztki rozebranych zabytków.

Znajdujemy wśród nich znajomych z kaplicy św. Jacka. Przede wszystkim zwracają uwagę dwie tablice wmurowane po bokach prezbiterium, które mają jednakowe wymiary z tablicą z nagrobka św. Jacka: 90 × 48·5 cm. Ta identyczność wskazuje na przynależność do tej samej kompozycji. Są pewne różnice. Tablice u św. Idziego są kute w alabastrze. Ich bordiury są ciemniejsze od samych żółtawych tablic. Pokrywa je ornament składający się z kółek (jak u dominikanów), ale nie wpisano w nie krzyżyków, tylko płaskie, czterolistne rozetki. Same tablice są mało wypukłe: widocznie zeszlifowano je, żeby usunąć napisy. Wszystko to jednak nie przeczy temu samemu pochodzeniu i przeznaczeniu. Wiemy, jak dbano w okresie renesansu o urozmaicenie podobnych motywów [2].

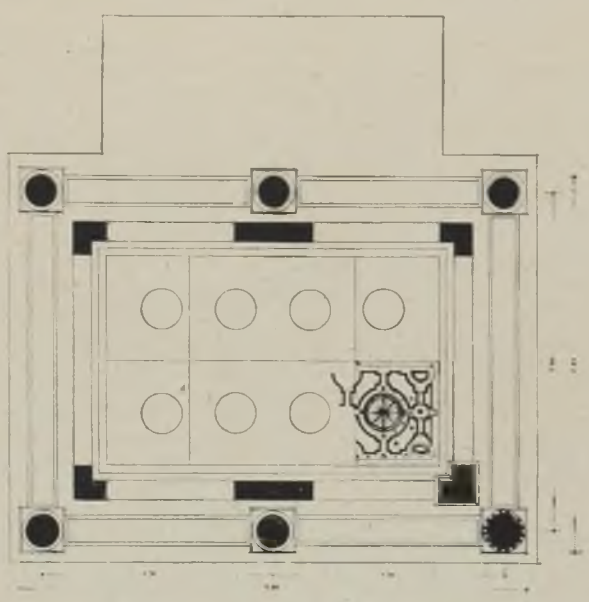
Tablice wiążą się jak najściślej z architektonicznymi częściami stall. W tym samym stylu utrzymane są płaskie, jak w blasze wycinane ornamenty, pokrywające dolne części czarnych marmurowych kolumn, z motywem krzyżyków-gwiazdek (poszczególne krzyżyki są identyczne z ornamentem dominikańskiej tablicy), ornamenty roślinne na rozpiętych łukach nad stallami, na płaskich pilastrach użytych jako dekoracja stall i portalików prowadzących do zakrystii i rodzaju sieni (z części pilastrów utworzono też rodzaj impostów na szczycie stall), różnych wielkości wycinki z rozetami nad łukiem portaliku, wreszcie tablice zdobiące stylobaty kolumn. Ten sam smak artystyczny nakazał ozdobić bloki stanowiące dziś nadproża portalików płaskimi, jak w blasze ciętymi motywami (na ich dolnej powierzchni były dawniej umocowane rozetki) i pokryć ornamentem (porozcinane dziś) płyty w dolnej przedniej części stall. Tu motywy „blaszane" czy „drewniane" wzbogacone są środkowymi rozetami, kutymi w białym alabastrze (każda z nich jest inna w szczegółach), i małymi gwiazdkami. Rozety zdobiły też niegdyś biały alabastrowy fryz nad małymi kolumienkami. Na fryzie, który się znalazł pod nimi, widzimy tryglify (ich narożniki służą za jakieś imposty na szczycie stall) i „blaszane" kartusze. Wreszcie trzeba wspomnieć o motywie fali na fryzie pod najwyższą częścią stall. Wszystko wykute jest w marmurze i w alabastrze.

---

[1] Hendel S., *Die Kirche des St. Aegidius in Krakau* (Mitteilungen d. k. k. Central-Kommission, 1896, s. 16, z tablicami); Hendel Z., *O kościele św. Idziego w Krakowie i jego kamiennych stallach* (Spraw. KHS V, s. CXXVI); Hendel i Kopera *o. c.* s. 20 z tabl. i rys.; Łoziński W., *Sztuka lwowska*, Lwów 1898, s. 113; jedynie Zubrzycki J., *Skarb architektury* IV, Kraków 1913—16, w objaśnieniu do tabl. 368 zalicza je całe do wczesnego renesansu. [2] Taki sam motyw mają nie związane z naszym nagrobkiem płyty z tzw. krzyża św. Tomasza z Akwinu u dominikanów. Reprod. *Pomniki Krakowa* III.

Styl dekoracji i rozmiary tablic wiążą stalle z naszym nagrobkiem. Opis wyciąga z nich istotne architektoniczne elementy. Oto patrzymy na owe dwanaście kolumn z czarnego marmuru: sześć większych (cztery w stallach, dwie w portalu) i sześć mniejszych (w stallach). One wiążą logicznie z nagrobkiem i gzymsy stall; zachowane zaś łuki, wycinki i pilastry wskazują, że główna część nagrobka (z dużymi kolumnami) była „zdublowana" wewnętrzną konstrukcją, gdzie na pilastrach i łukach leżało właściwe „cielo" nagrobka. Wymiary pozwalają umieścić tu jako podniebie wspomniane płyty z „blaszanym" ornamentem, gwiazdami i rozetami. Bezpośrednio na dużych kolumnach mógł leżeć jedynie cięższy gzyms z tryglifami fryzu i architrawem z „blaszanymi" ornamentami na części przedniej i rozetkami od spodu. Jeszcze jeden motyw można związać z ornamentacją geometryczną stall: fragment marmurowej płyty wmurowanej w nawie kościółka, ozdobiony geometrycznymi, dużymi, płaskimi kołami.

Takie dedukcje historyka sztuki muszą jednak być poparte ścisłymi pomiarami i rysunkami architekta. Podjął się tego zadania inż. arch. Stefan Świszczowski. I oto z zachowanych elementów wzniósł na nowo jedyną możliwą, logiczną konstrukcję architektoniczną (fig. 12—16). Opis jego pracy podaję w dodatku do niniejszej rozprawy.



12. Nagrobek św. Jacka w kościele oo. dominikanów w Krakowie, rzut poziomy.
Rekonstrukcja Stefana Świszczowskiego.

Stalle przechowały i figuralną część nagrobka. Jako punkt wyjścia posłużyła tu Madonna Jackowa, dotąd zupełnie odosobniona w krakowskiej rzeźbie renesansowej. Teraz znajduje rodzeństwo w alabastrowych figurkach, umieszczonych jak wypadło na stallach. Widzimy tu więc cztery stojące postacie kobiece, których atrybuty względnie gest wskazują, że są to Caritas (fig. 6), Spes (fig. 7), Prudentia (fig. 8)[1] i Temperantia (fig. 9). Rysy ich zaokrąglonych twarzy przypominają „mieszczańską Madonnę". Fałdy, choć starannie traktowane, nie wynikają logicznie z ruchu i kształtu ciała. Są tu te i tak samo jak u Madonny miękkie i niezdecydowane. Tym czterem figurkom odpowiada i materiałem, stylem i rozmiarami postać stojąca dominikanina. Ta sama ręka wyrzeźbiła też cztery większe alabastrowe figurki, przedstawiające św. Katarzynę Sjeneńską (w cierniowej koronie, z księgą w ręku), postać dominikanina trzymającego kościół (zapewne św. Dominika) i dwie figurki mężczyzn w dominikańskich habitach. Ponieważ nie mają wyraźnych atrybutów (w rękach trzymają księgi), a liczba dominikańskich świętych w okresie kanonizacji św. Jacka nie była duża, można jedynie przypuścić, że przedstawiać mogły któregoś z pozostałych świętych: Tomasza z Akwinu, Wincentego Fereriusza albo mniej znanego Antonina. Piotra z Werony odnajdujemy aż dwa razy wśród klęczących alabastrowych figurek, identycznych w opracowaniu, a różniących się tylko szczegółami ubioru i pod względem wymiarów, zgodnych natomiast stylistycznie

[1] Przypomina ona raczej Kleopatrę z obnażonymi piersiami.

wyżej opisanymi. O tym, że jest to właśnie św. Piotr z Werony, świadczy przecięta czaszka. Identyczna prawie z wymiarami mniejszej postaci św. Piotra (fig. 10) jest alabastrowa figurka klęczącej matrony w renesansowym stroju (fig. 10).

13. Nagrobek św. Jacka w kościele oo. dominikanów w Krakowie, elewacja przednia.
Rekonstrukcja Stefana Świszczowskiego.

Dawniej w stallach umieszczona była jeszcze jedna figurka alabastrowa, wysokości 40 cm, przedstawiająca klęczącego mężczyznę w hiszpańskim stroju, z wysokim kapeluszem u stóp. Do r. 1939 rzeźba znajdowała się w Muzeum U. J. W czasie wojny przepadła niestety bez śladu. Jedynie w inwentarzu (nr 8454) zachował się rysunek i notatka [1].

W szczytach stall umieszczono alabastrowe rzeźby, przedstawiające patronów Polski: św. Stanisława i św. Wojciecha. W ten sposób mamy przed sobą niebo nie tylko dominikańskie, lecz i ogólnopolskie. Należy przypuścić, że do jednej należały kompozycji. Wreszcie trzeba wspomnieć o zbliżonych do Cnót aniołkach, dwu stojących i dwu klęczących. Klęczące podtrzymują na głowach imposty, na których obecnie nic nie spoczywa.

Wiele z tych rzeźb znamy z opisu Mucantego. Przede wszystkim Cnoty. Mamy przed sobą na przedniej części alabastrowej tumby Caritas (fig. 6), Spes (fig. 7) i wypełniającego wolne czwarte miejsce św. Jacka. Brak tylko Fides. Z tylnych figurek zachowały się Prudentia (fig. 8) i Temperantia (fig. 9). Mucante określa je jako wykonane w płaskorzeźbie („di rilievo"). Jeśli jednak stały blisko ściany tła, mogły wyglądać na bardzo wypukłe reliefy.

Czterej dominikańscy święci ze szczytu stall to święci stojący w wyższej części grobowca. Gdyby nie zaznaczenie Mucantego, że stoją z przodu, miałoby się ochotę umieścić ich z czterech rogów, nad dużymi kolumnami [2]. Aniołków z kopuły wolno nam szukać między stojącymi aniołkami stall i aniołkami obok Madonny Jackowej. Św. Stanisław i św. Wojciech mogli należeć do nierozpoznawalnych z powodu wysokości przez Mucantego figurek kopuły. Trudniejsza jest sprawa z innymi nie opisanymi figurkami, związanymi jednak niewątpliwie stylistycznie z resztą

[1] Zob. *Katalog wystawy zabytków z epoki Jana Kochanowskiego*, Kraków 1884, nr 62.

[2] Tak wyrysował ich inż. Świszczowski w swej perspektywicznej rekonstrukcji, jako jedną z alternatyw (fig. 15).

rzeźb. Przede wszystkim gdzie była umieszczona Madonna Jackowa? Mogła chyba tylko stać przed modlącym się na klęczkach św. Jackiem (fig. 11), zamiast krzyża. Aniołki zaś z impostami mogły tworzyć narożniki środkowej tumby z Cnotami. Na impostach spoczywałby górny gzyms tumby.

Klęcząca figurka damy (fig. 10) to chyba wymieniona we wierszu fundatorka, Katarzyna Wapowska. Jej miejsce to górna kondygnacja, za klęczącym św. Jackiem. Dlaczego jednak ma ona odpowiednik właśnie w św. Piotrze z Werony? I dlaczego ten przedstawiony jest dwukrotnie? Może dublet pochodzi z wykonania jakiegoś projektu mniejszego, zarzuconego na rzecz większego? Może to kopia wykonana do nagrobka Castellich? Za klęczącym Jackiem mogła być umieszczona cała gromadka orędowników i orantów. Mógł do nich należeć i klęczący młodzieniec w hiszpańskim stroju.

Nie zachowała się niestety najważniejsza rzeźba pomnika: leżąca postać świętego Jacka. W stallach znajduje się jednak motyw, który może był z nią związany. Są to owe rzeźbione bloki z czarnego marmuru, stanowiące dziś przedziwny gzyms koronujący (fig. 3—5). Mogły to być dwa boki sarkofagu (fig. 16), bo taki sam motyw znamy choćby z piaskowcowego pomniczka nieznanej damy w krużgankach oo. dominikanów w Krakowie[1]. Nasuwa się więc przypuszczenie, że na takiej trumnie mógł leżeć bezpośrednio i nasz święty. Alabastrowa część z Cnotami umieszczona by wtedy była pod trumną. Jak jednak w takim razie tłumaczyć umieszczenie ramienia św. Jacka bezpośrednio pod leżącą postacią, w alabastrowej trumnie? Poza tym na bocznych częściach stall zachowały się jeszcze dwa fragmenty sarkofagowe, identyczne, z wyjątkiem braku listeczków pod gzymsem. Czy stanowiły one boki naszej trumny (wtedy brak listków tłumaczyć by trzeba jakąś fuszerką), czy należałyby razem z zachowaną trumną do jakiejś innej kompozycji o dwu sarkofagach? I tego nie da się

14. Nagrobek św. Jacka w kościele oo. dominikanów w Krakowie, elewacja boczna.
Rekonstrukcja Stefana Świszczowskiego.

[1] *Pomniki Krakowa* II.

rozstrzygnąć. Dlatego podajemy dwa projekty rekonstrukcji, bez czarnej marmurowej trumny (fig. 13 — 15) i właśnie z nią (fig. 16)

Czy taka okazała konstrukcja ma analogie we współczesnych zabytkach? Mucante wspomina o rzekomym podobieństwie („come dicono") nagrobka z grobem św. Dominika w Bołonii. Podobieństwo to mogło jedynie polegać na ozdobieniu rzeźbą białej tumby (w Bolonii relief jest bardzo wypukły), na motywie czterech stojących z przodu świętych, na dużej liczbie rzeźbionych figurek i może na podobieństwie „kopuły" nagrobka krakowskiego do przykrycia i zwieńczenia grobu św. Dominika. W ten też sposób rekonstruujemy brakującą część. Konstrukcji jednak całości musimy szukać nie w Italii.

Stojące wolno mauzolea, kolumnowe lub pilastrowe, z leżącym zmarłym czy zmarłymi pod sklepieniem baldachimu, z klęczącymi postaciami na szczycie baldachimu (choć bez zdwojenia konstrukcji wyższym kolumnowym piętrem) spotykamy w nagrobkowej rzeźbie francusko-niderlandzkej. Kolebką ich jest Francja, z pierwowzorem, którym jest grobowiec Ludwika XII [1]. Ten typ odnajdujemy w znanym z rysunków nagrobku kardynała Duprat w Sens († 1535) [2] z różnobarwnego wątku, z czterema kolumnami, dalej w pomniku Franciszka I i Henryka II [3]. Nagrobki w Saint-Denis znał Cornelis Floris, kiedy tworzył nagrobek Krystiana III w Roeskilde w Danii, który znów był pierwowzorem halowych nagrobków krajów północnych [4]. Jest to wolno stojące mauzoleum z baldachimem wspartym na sześciu kolumnach zewnętrznych i pilastrach z łukami, dublującymi od wewnątrz kolumny. To samo widzimy na krakowskim pomniku. Pod baldachimem leży na wznak zmarły, na baldachimie klęczy. I tu, jak w nagrobkach francuskich, nie ma drugiego piętra kolumnowego. Ulubiony przez Florisa wątek pomnika w Roeskilde, ciemne marmury architektonicznych części, dochodzące do czerni, i białe rzeźby, przypominają grobowiec św. Jacka.

Niderlandzki jest więc zasadniczy schemat dominikańskiego grobowca, Florisowski jest wielobarwny wątek. Różnice wypłynęły najwidoczniej z chęci naśladowania Bolonii i jakichś miejscowych tradycji. Flamandzki jest też charakter płaskich, jak z drzewa czy blachy wycinanych ornamentów. Nie włoska i nie krakowska jest alabastrowa rzeźba figuralna.

Na bloku czarnego marmuru z „blacharskim" ornamentem umieszczonym obecnie przy stallach, a pochodzącym z architrawu Jackowego nagrobka, jest wyryte pochodzenie rzeźbiarza: Leopoliensis (LEQPOLIEN FABRE CONSTRV). To samo mówi napis na zaginionej klęczącej postaci młodzieńca (IN FAB. LEOP.). Potwierdzają to analogie stylistyczne: kolumny większe o białych toskańskch kapitelach z rozetkami i o dolnej części otoczonej jakby siecią z wpisanymi gwiazdkami odnajdujemy w pomnikach Sieniawskich w Brzeżanach: Jana (po r. 1584) i w znaczonym monogramem H. H. pomniku Mikołaja i Hieronima (około 1582). Jest tam też na fryzie motyw fali, nb. bardzo pospolity, a na architrawie ornament „ślusarski". Wątek marmurowo-alabastrowy także wiąże te wszystkie zabytki. Łoziński [5] przypisał brzeżańskie pomniki Henrykowi Horstowi.

Mniejsze kolumienki nagrobka Mikołaja i Hieronima, choć żłobkowane, przypominają nasze mniejsze kolumienki jońskim porządkiem kapiteli. I tu charakter rzeźb dekoracyjnych jest flamandzki.

---

[1] Michel A., *Histoire de l'art* IV, 2, Paris 1911, s. 633 fig. 421. [2] Tamże s. 645 fig. 428. [3] Tamże s. 667 fig. 443 i s. 675 fig. 450. [4] Tamże V, 1, Paris 1912, s. 186 fig. 126. Thieme U. u. Becker F., *Allg. Lexikon d. bildenden Künstler* XII, Leipzig 1916 s. 122. [5] Łoziński *o. c.* s. 120, 122, fig. 60. Łoziński *o. c.* s. 113 wysuwa hipotezę, że stalle u św. Idziego są dziełem lwowianina Czapki (Hutte). Widzimy jednak ich podobieństwo do prac Horsta.

Także rzeźby figuralne naszego pomnika można by związać ze Lwowem. Lwowską rzeźbą renesansową zajmuje się w tej chwili dr Tadeusz Mańkowski, tu więc poprzestanę na krótkim stwierdzeniu: charakter nagrobka św. Jacka jest flamandzki, Florisowski,

15. Nagrobek św. Jacka w kościele oo. dominikanów w Krakowie.
Rekonstrukcja Stefana Świszczowskiego.

motywy jego przeszły przez środowisko lwowskie i są ponadto wzbogacone jakimiś reminiscencjami z grobu św. Dominika w Bolonii.

Dlaczego jednak o. Seweryn kazał ustawić właśnie taki flamandzki nagrobek, który w dodatku jako całość nie ma u nas analogii? Da się to łatwo wytłumaczyć, jeśli przypomnimy sobie jego wynurzenia: do Krakowa został sprowadzony z Gdańska. Gdańsk, jak wiemy, był razem z innymi hanzeatyckimi miastami jakby ekspozyturą sztuki Niderlandów. Ponadto właśnie tam w latach osiemdziesiątych w. XVI zaczęła się wielka flamandzka immigra-

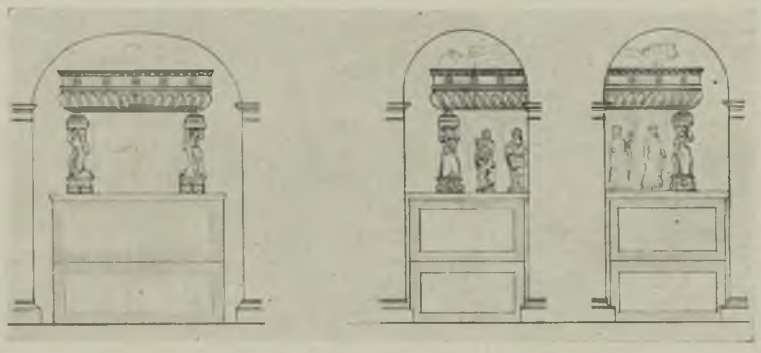
cja[1]. Seweryn musiał więc znać, jeśli już nie samych artystów, to przynajmniej modne rytowane wzory, musiał też słyszeć o artystycznych nowinkach. Miał też chyba kwalifikacje znawcy sztuki, skoro był specjalnie sprowadzony przez prowincjała do prowadzenia prac w Krakowie. Według jego też wskazówek musiał model wykonać lwowski flamizujący artysta. Wiemy przecież, choćby z prac Mańkowskiego, jak ważną rolę w powstaniu dzieła sztuki odgrywał kierownik „fabryki", fundator i mecenas. Do samochwalstw więc o. Seweryna musimy dorzucić jeszcze jedną, bezstronną już pochwałę. Był on niewątpliwie jednym z propagatorów sztuki niderlandzkiej w Polsce, i to sztuki wysokiej naprawdę klasy.

DODATEK

STEFAN ŚWISZCZOWSKI

REKONSTRUKCJA NAGROBKA ŚW. JACKA

Wiemy, że części dawnego pomnika św. Jacka utopione są w dzisiejszych stallach w kościele św. Idziego. Jak je złożyć i jakie określają one wymiary dla grobowca? Sprawa kolumn jest jasna. Również trzeba przypuścić, że dwa fryzy, choć na pozór różne, ale charakterem wykonania, dekoracją i materiałem zgodne z resztą, pochodzą z tego samego pomnika. Pierwszy — to fryz z tryglifami i metopami, stanowiący dziś podstawę małych kolumn; drugi — to fryz ponad tymi kolumnami, wypełniony kwadratowymi rozetami. Fryz pierwszy stanowił niewątpliwie fryz belkowania dużych kolumn. Zachowały się też z niego narożniki tryglifowe, stanowiące dziś podstawę figurek na szczycie stall i przynależny architraw z wycinanym jak z blachy ornamentem i śladami rozet u spodu. Jeśli powtórzymy czterokrotnie odstęp motywów fryzu z tryglifami, otrzymamy rozstaw kolumn: 1·76 m (fig. 12). Rozstaw ten zgadza się zarówno z odtworzeniem stropu nad niższą częścią pomnika (motyw powtarza się tu w dwu rzędach czterokrotnie), jak i z wielkością tablic z napisami o wymiarach 0·90 × 0·485 m, które musiały się mieścić w wewnętrznej arkadzie i stanowiły cokół tumby. Wymiar arkad wewnętrznych jest również określony zachowanymi pilastrami i trójkątami przyarkadowymi. Trójkąty są różnej wielkości, ale ich materiał i technika wykonania bez wątpienia wskazują na przynależność do tej samej kompozycji. Jeden z nich, o wymiarach 0·25 × 0·25 m, pochodzi z dłuższego boku pomnika, drugi nie symetryczny, o wymiarach 0·28 × 0·38 m, należy do boku krótszego.



16. Nagrobek św. Jacka w kościele oo. dominikanów w Krakowie, sarkofag, alternatywa II.
Rekonstrukcja Stefana Świszczowskiego.

Gdzie znajdował się fryz drugi? W odtworzeniu zastosowałem go do cokołu drugiego piętra kolumnowego (fig. 13, 14), a nie do fryzu nad kolumienkami, bo są one zbyt słabe, żeby udźwignąć taką ciężką kamienną konstrukcję. Natomiast nadaje się tam lżejszy fryz z motywem fali. Wnioskować też wolno, że kopuła wykonana była z drzewa. Że cokół kolumn wyż-

[1] Dehio G., *Geschichte der deutschen Kunst* III, Berlin 1926, s. 217.

szego piętra musiał być ozdobny, dowodzi fakt ustawienia na całym piętrze dużej ilości posążków, co by nie harmonizowało z surowymi płaszczyznami architektonicznymi. Do dekoracji części najniższej, ołtarzowej, użyłem motywu geometrycznego, wmurowanego dziś w ścianę nawy kościoła św. Idziego.

Wymiar krótszego boku pomnika ustaliłem, przyjmując powtarzanie się motywu podniebia głównej kondygnacji po stronie krótszej dwa razy, po dłuższej cztery razy. Jeśli to wyrysujemy, okaże się, że boczny rozstaw kolumn wynosił około 2·6 m, co odpowiada dokładnie szerokości sześciu metop i sześciu tryglifów. Zgadza się też z wymiarami zachowanych, niestety tylko fragmentarycznie, arkad nad stallami. Czworoboczną kopułkę odtworzyłem dowolnie, nie ma bowiem odnośnie do niej żadnych danych, poza lakoniczną wzmianką Mucantego.

W jednej z alternatyw ustawiłem cztery wielkie figury dominikańskich świętych ponad narożnymi kolumnami (fig. 15). Choć tekst wyraźnie mówi o ich ustawieniu z przodu nagrobka, byłoby to po pierwsze błędem kompozycyjnym, po drugie figury zasłaniałyby wtedy środkową grupę adoracji, po trzecie byłoby dziwne, gdyby tak ważne i reprezentacyjne, miejsce zajmowały wazony, przy wielkim bogactwie, żeby nie powiedzieć przeładowaniu nagrobka rzeźbiarską dekoracją.

Najbardziej wątpliwą częścią mojej rekonstrukcji jest, obok kopuły, jej podstawa. Nie ma o niej żadnej wyraźnej wzmianki w opisie, a motyw, jaki jest wmurowany w ścianę północną kościoła św. Idziego, a którego użyłem do rekonstrukcji, mógł pochodzić z jakiegoś innego zabytku. Ponieważ starałem się o ile możliwości najmniej wkładać nieuzasadnionej fantazji, wrysowałem go w cokół, stosując tylko jeden motyw w formie możliwie najprostszej.

Ponad fryzem stall znajduje się gzyms z motywem przypominającym wole oczy, z pasem zdobnym w rozetki i ze zwieńczeniem z listków (fig. 3—5). Gzyms ten mógł stanowić spód trumny z leżącą figurą św. Jacka (jak w alternatywie rekonstrukcji części środkowej, fig. 16), albo też mógł być użyty w belkowaniu głównej części nagrobka (jak go wrysowałem w perspektywicznej rekonstrukcji, fig. 15).

Pomnik był na prawdę pierwszorzędnym dziełem sztuki i gdyby istniał, byłby zapewne wymieniany jako jedna z pereł polskiego renesansu. Rozdzielony między stalle i portale kościoła św. Idziego, jeszcze wywiera duże wrażenie. Jest tyle jego części zachowanych, że byłoby możliwe zrekonstruować go i ustawić w jakim zabytkowym wnętrzu, choćby nawet w kościele św. Idziego, co stanowiłoby niewątpliwie wielką atrakcję. Same zaś stalle kościółka można by ponownie złożyć z pozostałych fragmentów architektonicznych i rzeźbiarskich, nie wchodzących w skład pomnika.

LE TOMBEAU DISPARU DE SAINT HYACINTHE À L'ÉGLISE DES DOMINICAINS DE CRACOVIE

Lors de la canonisation du saint Hyacinthe les dominicains de Cracovie lui élevèrent en 1545 une chapelle et un tombeau auprès de leur église. Ensuite, en 1581—83, ils élargirent considérablement la chapelle en y installant un nouveau tombeau. Mais cette oeuvre ne leur paraissait pas encore assez représentative, ils ornèrent donc en 1618 la chapelle de nouvelles décorations et y mirent, après l'année 1629, un tombeau pour la troisième fois. Le tombeau présent, fait par Balthazar Fontana, vient de l'époque vers 1700.

L'étude présente concerne le tombeau de 1583 qui semblait être disparu sans laisser de trace. Cependant un examen rigoureux des documents imprimés — à savoir les traités: de Thomas de Syczów, du père Sévérin, qui dirigeait la construction de la chapelle et du tombeau, et du prieur Grodzicki — documents

connus, mais dont les investigateurs précédents ont tiré parti à un degré trop restreint, ainsi que, et surtout, l'examen de la description du tombeau de Jean-Paul Mucante datée de 1596, extrêmement détaillée et qui n'a pas encore été publiée, permettent de reproduire l'image d'un tombeau isolé, sculpté en marbre noir et en albâtre. Le monument se composait de quatre parties principales: l'autel et au-dessus, l'étage principal soutenu de six colonnes, où, sur un socle orné de huit tableaux couverts d'inscriptions latines rimées (fig. 1), se trouvait un sarcophage en albâtre, entouré de sculptures représentant les vertus cardinales et théologiques ainsi que la figure de saint Hyacinthe; la statue de ce dernier reposait aussi sur le sarcophage. Au-dessus de cet étage s'élevait un autre étage soutenu de colonnes, semblables aux précédentes, mais plus petites, sous un plafond à caissons, au-dessous duquel saint Hyacinthe était figuré encore une fois, probablement à genoux avec d'autres saints et saintes de l'ordre dominicain. La coupole qui couronnait le monument entier, était ornée d'une croix et de différentes figures.

Les parties architectoniques et sculpturales du tombeau démonté de saint Hyacinthe ont été retrouvées par l'auteur dans l'église de Saint-Gilles et dans l'église dominicaine à Cracovie. Les stalles (fig. 3—5) ainsi que les parties de portails de l'église de Saint-Gilles sont composés des éléments du tombeau de saint Hyacinthe (on y trouve aussi des éléments sculptés provenant d'autres compositions et d'autres matériaux). Outre les colonnes et l'entablement correspondants on trouve des pilastres qui proviennent incontestablement du même ensemble et des éléments d'arcs qui laissent supposer que la partie principale à colonnes du tombeau était doublée de l'intérieur par des arcades. Les stalles sont ornées par les figures en albâtre représentant: les saints de l'ordre dominicain, les vertus théologiques et cardinales (fig. 6—9) et les petits anges. Ces figures nous sont connues de la descripiton de Mucante. Dans les mêmes stalles se trouvent des figures du même style qui représentent une dame à genoux, saint Pierre de Vérone (fig. 10) et les figures de saint Adalbert et saint Stanislas représentés debout. La figurine d'un jeune homme à genoux en costume espagnol qui provenait aussi de ces stalles, et qui jusqu'en 1939 faisait partie des collections de l'Université Jagellone, est malheureusement disparue pendant la dernière guerre. Bien que la description de Mucante n'en parle pas, il nous est permis d'admettre que ces figures agenouillées étaient primitivement placées derrière la figure agenouillée de saint Hyacinthe (fig. 11) dans l'étage supérieur de son tombeau. De telles représentations des personnages en prière étaient alors fort répandues. Les saints Adalbert et Stanislas pouvaient facilement appartenir aux nombreuses figurines omises dans la description de Mucante.

Dans l'église dominicaine se trouvent: la figure de Notre-Dame dite „de Hyacinthe", dont le style la rattache aux figurines de Saint-Gilles, et qui pouvait être l'objet de l'adoration de saint Hyacinthe, deux petits anges (fig. 2) qui ornaient la coupole, et un tableau avec une inscription latine rimée (fig. 1).

Grâce à la reconstruction du tombeau (fig. 12—16) par l'architecte Stefan Świszczowski on est en état de se rendre bien compte de la composition du tombeau de saint Hyacinthe.

Les parties particulières du tombeau se rattachent à l'art de la Renaissance pratiqué à Lwów, et représenté surtout par les tombeaux de Brzeżany, attribués au sculpteur Henri Horst. Le fait que le tombeau de Saint Hyacinthe vient des ateliers de Lwów est confirmé par les inscriptions sur la partie de l'architrave des stalles conservées dans l'église de Saint-Gilles, ainsi que sur la figurine du jeune homme transportée jadis au Musée de l'Université de Cracovie.

Malheureusement, les deux principales figures, celles de saint Hyacinthe, n'ont pas été conservées, de même que la coupole du tombeau. Il est permis de supposer que cette dernière était en bois. Mucante mentionne la prétendue ressemblance du tombeau de Cracovie à celui de saint Dominique à Bologne. Mais cette ressemblence ne saurait par concerner que, tout au plus, la manière de mettre les sculptures sur les parois latérales du sarcophage et la grande quantité de figures sculptées, dont le monument était orné et enfin peut-être encore la forme rectangulaire de la coupole. Ainsi donc l'ing. St. Świszczowski imite dans sa reconstruction du tombeau de saint Hyacinthe la coupole du tombeau de Bologne.

Nous retrouvons dans les tombeaux français de l'époque de la Renaissance le prototype du monument de saint Hyacinthe avec son schème du mausolée isolé, à colonnes et arcades, la figure du mort étendue sous un baldaquin monumental, sa figure représentée encore une fois à genoux sous la coupole. Ce schème était répandu dans les pays du Nord de l'Europe grâce au tombeau de Roeskilde, oeuvre de Cornelis Floris. C'est à ce monument que notre tombeau ressemble le plus, entre autres aussi par l'emploi des matériaux de couleurs. Mais il diffère du groupe franco-flammand par son deuxième étage à colonnes et par sa coupole. Malgré tous les emprunts c'est une oeuvre originale, transformée par le goût polonais.

ADAM BOCHNAK

KOŚCIÓŁ ŚŚ. PIOTRA I PAWŁA W KRAKOWIE I JEGO RZYMSKI PIERWOWZÓR ORAZ ARCHITEKT KRÓLEWSKI JAN TREVANO

Jakkolwiek kościół św. Piotra [1] w Krakowie doczekał się specjalnej monografii fachowego historyka sztuki, ogłoszonej drukiem przed niespełna czterdziestu laty [2], i chociaż jej autor powrócił w parę lat później do tego samego tematu w cennej rozprawie o barokowych kościołach Krakowa [3], to jednak historia powstania tej pierwszej w Polsce budowli barokowej i sprawa genezy jej form architektonicznych nie jest jeszcze w zupełności wyświetlona. Zadaniem niniejszej pracy jest wskazanie tych niejasnych jeszcze punktów w dotychczasowych opracowaniach i w miarę możności ich wyjaśnienie. Przy sposobności poruszę niektóre zagadnienia łączące się z kościołem św. Piotra przez osobę architekta, który zadecydował o dzisiejszej postaci tej świątyni.

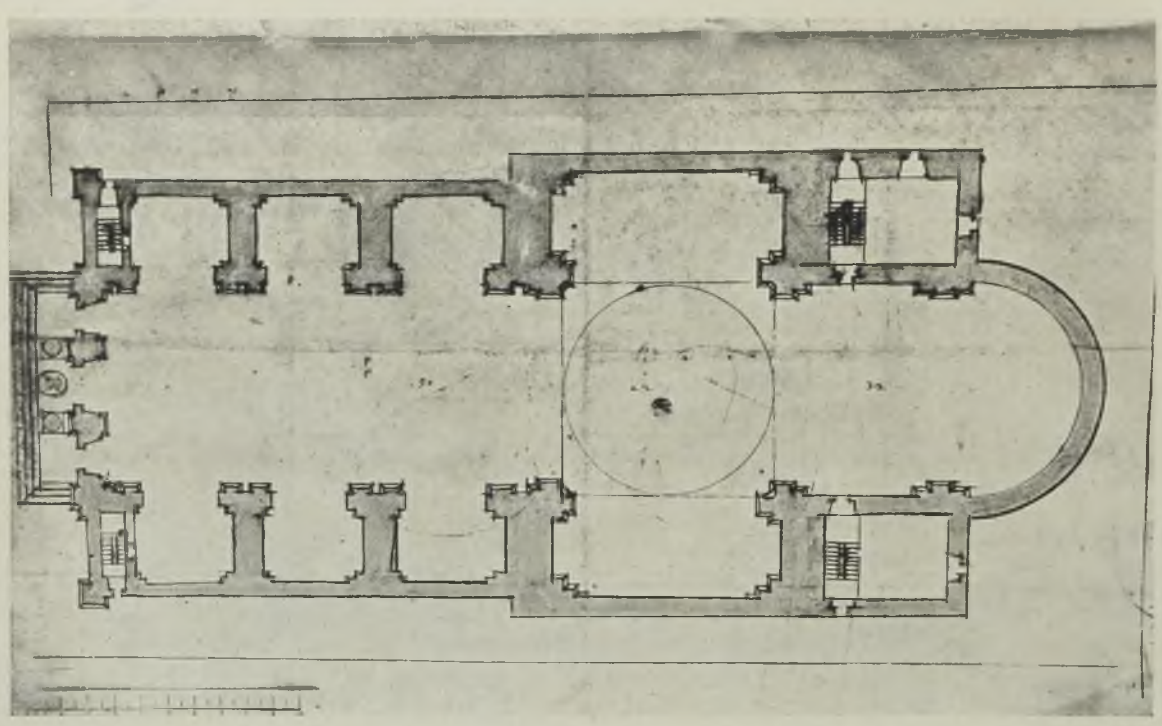
I. HISTORIA BUDOWY KOŚCIOŁA ŚW. PIOTRA W KRAKOWIE

Kościół św. Piotra zawdzięcza Kraków jezuitom, zakonowi założonemu w Hiszpanii przez św. Ignacego Loyolę, a zatwierdzonemu przez papieża Pawła III w r. 1540. Powstanie tego zakonu wiąże się z kontrreformacją, wielkim prądem religijnym, mającym na celu przywrócenie jedności w chrześcijaństwie zachodnim, zerwanej przez wystąpienie Lutra i jego następców. Nad reformą Kościoła katolickiego obraduje w latach 1545—68 sobór trydencki, stara się uratować dla katolicyzmu jeżeli nie wszystkich dawniejszych wyznawców, to przynajmniej gorliwszych i bardziej wartościowych. Przyjęcie względnie odrzucenie nowo sformułowanego wyznania wiary, *credo* soboru trydenckiego, rozstrzyga o przynależności do Kościoła katolickiego, względnie o wystąpieniu z niego. Granica między Kościołem powszechnym a zwalczającymi go — i siebie nawzajem — wyznaniami odszczepieńczymi, dotychczas nie zawsze wyraźna, staje się teraz jasna i precyzyjna.

Dużą rolę w dziele reformy kościelnej odegrał biskup warmijski Stanisław Hozjusz, zaszczycony godnością kardynalską i funkcją przewodniczącego jednej z sesyj soboru try-

Praca niniejsza była przedstawiona na posiedzeniu Wydziału Filologicznego Polskiej Akademii Umiejętności dnia 14 kwietnia 1947.

[1] Kościół, o którym mowa, nosi wezwanie śś. Piotra i Pawła, co uwzględniłem w tytule niniejszej pracy. W tekście nazywam go w skróceniu kościołem św. Piotra, zgodnie ze zwyczajem krakowskim. [2] Klein F., *Kościół śś. Piotra i Pawła w Krakowie* (Rocz. Krak. XII, 1910, s. 23—57). [3] Klein F., *Barokowe kościoły Krakowa* (Rocz. Krak. XV, 1913, s. 115—6 i 132—3).



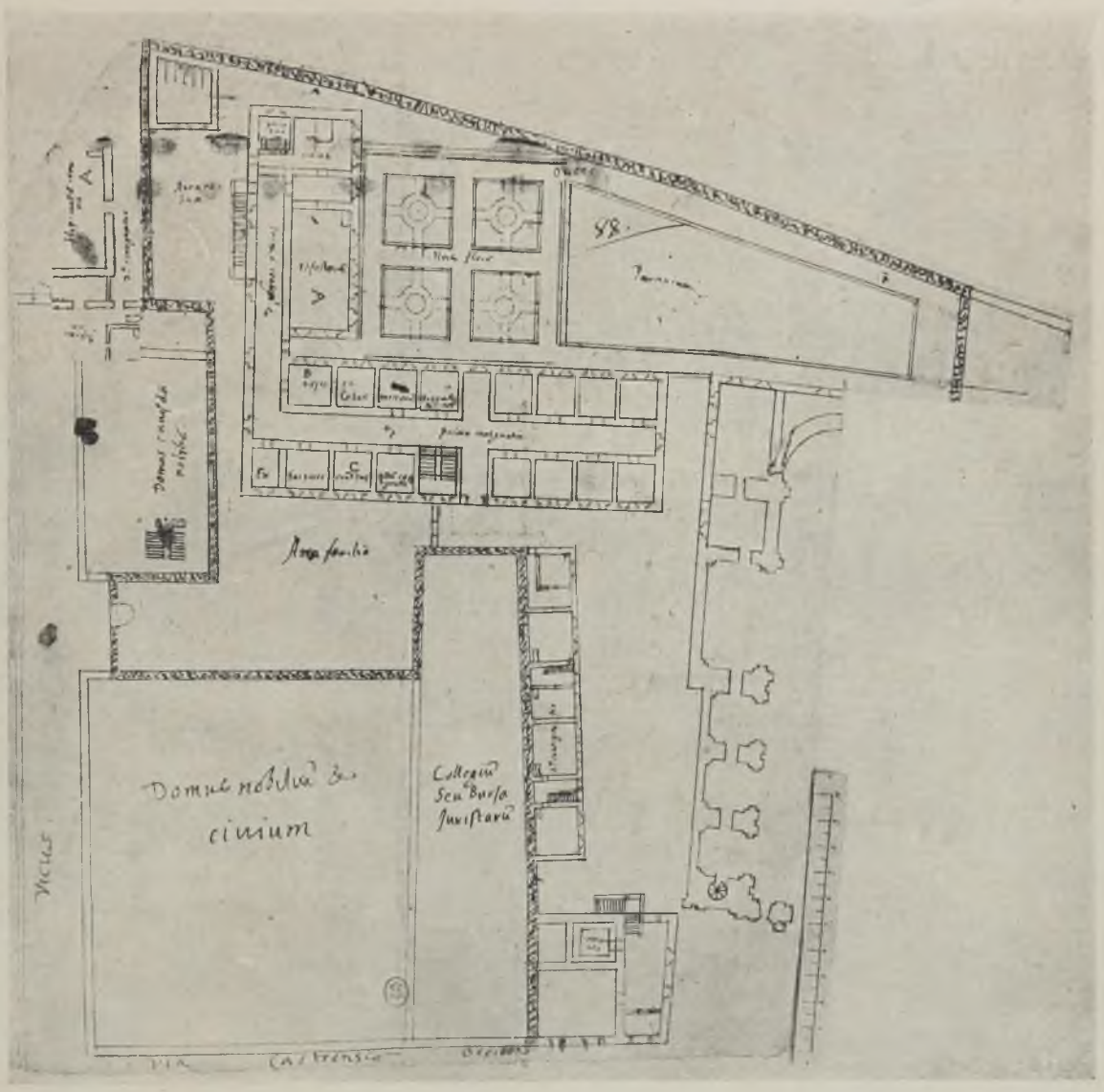
1. Modellum templi futuri Cracoviensis Soc. Jesu 29 Novembris 1596.
Paryż, Biblioteka Narodowa.

denckiego, a następnie prezes Kolegium Propagandy Wiary. On to sprawił, że Polska oficjalna po silnych wahaniach stanęła ostatecznie w obozie katolickim. Zygmunt August, który poprzednio zdradzał skłonności nowinkarskie, na sejmie w Parczewie dnia 7 sierpnia 1564 przyjął z rąk Hozjusza księgę ustaw trydenckich bez żadnych zastrzeżeń. Kler polski przyjął ją urzędowo dopiero w r. 1577, ponieważ niektóre postanowienia soborowe, np. takie, by beneficjariusz mieszkał tam, gdzie ma beneficjum, tj. by nie ograniczał się do pobierania dochodów i nie wysługiwał się w pełnieniu obowiązków zastępcą, lub że nie wolno w jednych ręku łączyć kilku beneficjów, godziły właśnie w jego dotychczasową praktykę[1].

Równocześnie ze skłonieniem króla do opowiedzenia się za postanowieniami soboru trydenckiego, więc w r. 1564, sprowadził Hozjusz do swej diecezji nową organizację zakonną, jezuitów, i osadził ich w Brunsberdze. Członkowie Towarzystwa Jezusowego, składający oprócz ślubów zakonnych także ślub bezwzględnego posłuszeństwa papieżowi, odegrali w epoce kontrreformacji olbrzymią rolę: oni to głównie nawracali odpadłych od jedności kościelnej i utwierdzali w wierze tych, co się zachwiali. Cieszyli się też niezwykłym poparciem sfer katolickich, z drugiej jednak strony towarzyszyła im nienawiść obozu protestanckiego.

Do Krakowa przybyli jezuici w r. 1582 i dnia 5 lutego 1583 objęli w posiadanie kościół św. Barbary, urządzając w sąsiadujących z nim zabudowaniach dom profesów, równocześnie zaś założyli nowicjat przy kościele śś. Macieja i Mateusza, stojącym u wylotu ulicy Żydowskiej, tj. na rogu dzisiejszej ulicy św. Tomasza i placu Szczepańskiego, a nadto osiedlili się przy pobliskim kościele św. Szczepana, który zatrzymali w swym posiadaniu do r.

[1] Konopczyński W., *Dzieje Polski nowożytnej* I, Warszawa—Kraków 1936, s. 113—4.

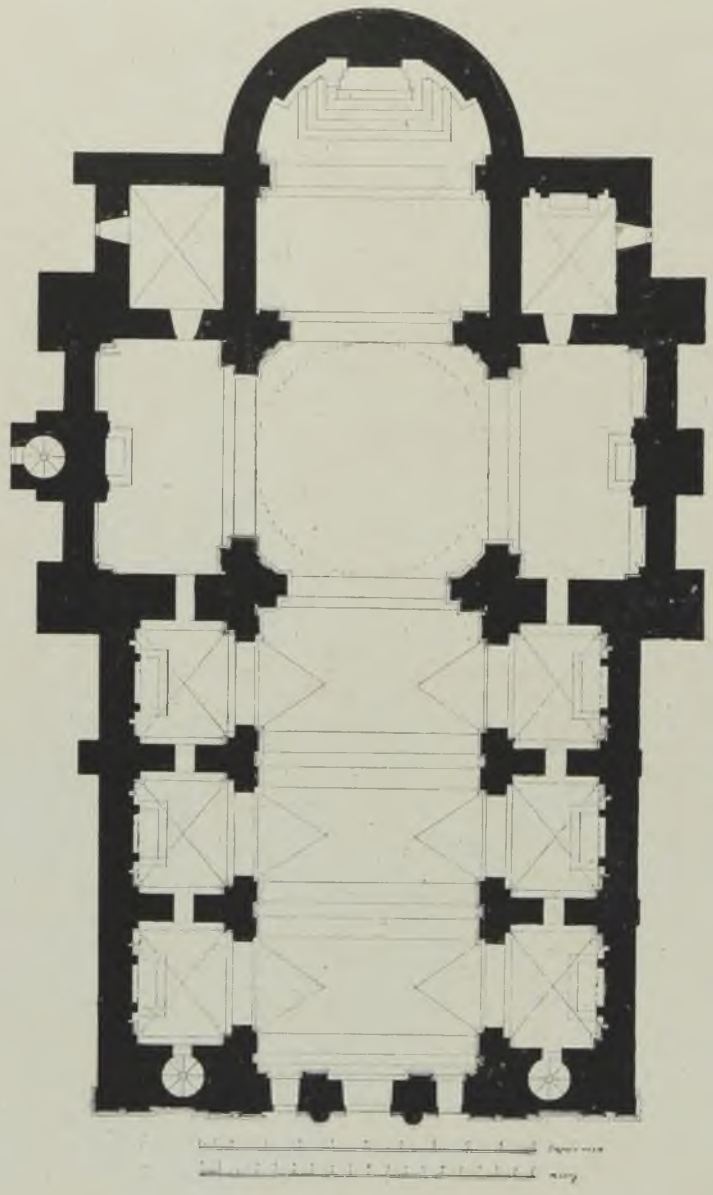


2. Idea Domus Professae Cracoviae facta et relicta a P. Gurson dum in Hispaniam proficisceretur. Paryż, Biblioteka Narodowa.

1732[1]. Nie poprzestali jednak na tych trzech gotyckich świątyniach, lecz niebawem zaczęli myśleć o nowej siedzibie przy nowym zupełnie kościele, w którym by się dało rozwinąć propagandę religijną na wielką skalę. Wszystko to świadczy o wielkiej ekspansywności nowego zgromadzenia zakonnego, a zarazem o poparciu ze strony czynników decydujących.

Już w latach 1593—4 rozważają jezuici na zgromadzeniach prowincjonalnych w Pułtusku sprawę budowy nowej siedziby w Krakowie[2]. Doprowadzeniem do skutku tych ambit-

[1] Pruszcz P. H., *Kleynoty stołecznego miasta Krakowa albo kościoły y co w nich iest widzenia godnego y znacznego*, Kraków 1745, s. 57, 37, 36; Załęski S., *Jezuici w Polsce* IV, Kraków 1905, s. 283, 459. [2] Załęski *o. c.* s. 743.



3. Rzut poziomy kościoła św. Piotra w Krakowie, stan obecny.
Podług zdjęcia F. Pokutyńskiego.

nych planów zajął się ks. Garcia Alabiano, od r. 1578 profesor, od roku zaś 1585 drugi po Piotrze Skardze rektor Akademii Wileńskiej, który jako spowiednik biskupa wileńskiego Jerzego Radziwiłła przeniósł się do Krakowa po objęciu przezeń krakowskiej stolicy biskupiej w r. 1592. Alabiano został w Krakowie prepozytem domu profesów przy kościele św. Barbary. Za jego to radą zwrócili się jezuici do biskupa Radziwiłła z prośbą o przyjęcie obowiązków fundatora nowego kościoła [1]. Mimo pierwotnej zgody Radziwiłł starał się wycofać z tej sprawy, wobec czego trzeba było szukać innego dobroczyńcy: delegacja jezuitów w osobach Piotra Skargi i Bernarda Golińskiego, spowiednika królewskiego, zwróciła się z tą propozycją do Zygmunta III. Po namyśle król w dniu 17 października 1595 obiecał kościół i kolegium ufundować, o czym Skarga na zlecenie królewskie zawiadomił w dwa dni później generała zakonu, księcia Klaudiusza Aquaviwę, zapowiadając zarazem, że przełożony domu profesów przy kościele św. Barbary ks. Alabiano prześle do Rzymu plany budowli, wykonane przez włoskiego jezuitę Józefa Britiusa i przez siebie, z prośbą o zatwierdzenie, zmianę lub zarządzenie wykonania innych [2]. Dla uniknięcia nieporozumień przytaczam oryginalny tekst łaciński: »Habetur iam hic forma structurae secundum loci illius dispositionem confecta a M. Iosepho et Rev. P. Garcias, quam Vestrae Reverendae Paternitati, puto, mittet

[1] Garcia Alabiano, Hiszpan, urodzony w Taracona w r. 1549, wstąpił do zakonu jezuitów w r. 1567. Z Polski wyjechał po 22-letnim pobycie w r. 1599, udając się z kardynałem Radziwiłłem do Rzymu na jubileusz. Po śmierci kardynała, zaszłej w Rzymie w czasie uroczystości jubileuszowych, Alabiano wrócił do Hiszpanii, gdzie objął stanowisko rektora w Saragosie. Tam zmarł w r. 1624. Był to jeden z najwybitniejszych cudzoziemskich jezuitów działających w Polsce w w. XVI. Zob. Bednarski S., *Alabiano Garcia* (Polski słownik biograficzny I, Kraków 1935, s. 40). [2] List Piotra Skargi do generała zakonu Klaudiusza Aquaviwy ogłosił *in extenso* i w fotograficznej reprodukcji Klein F., *Kościół śś. Piotra i Pawła w Krakowie*, s. 51, 40 fig. 26.

4. Fasada kościoła św. Piotra w Krakowie.
Fot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

P. Garcias, ut approbetur, vel emendetur, vel alia nova firmetur«, dotychczas fałszywie tłumaczony [1]. Wynika zatem z listu Skargi do Aquaviwy, że ks. Garcia Alabiano był także

[1] Klein *o. c.* s. 36 tak ten tekst tłumaczy: »Niech ma już taką formę budowy, zastosowaną do położenia miejsca, zrobioną przez M(agistra) Józefa, którą, jak sądzę, pośle o. Garcias Waszej Przewielebności, aby ją zatwierdził, poprawił, lub inną nową kazał zrobić«. Poprawny przekład mógłby brzmieć tak: »Mamy już tu plan budowli, wykonany odpowiednio do położenia tej parceli przez magistra Józefa i wielebnego o. Garciasa, który Waszej Ojcowskiej Wielebności prześle, jak sądzę, o. Garcia celem zatwierdzenia, poprawienia, lub sporządzenia nowego«. Ks. Jan Poplatek T. J. zechce przyjąć

architektem lub przynajmniej po dyletancku zajmował się architekturą i że on obok Britiusa jest współautorem pierwszych planów kościoła św. Piotra. Szczegół to nowy, dotychczas zarówno w historii budowy krakowskiej świątyni jezuitów jak i w żywocie Alabiana nie zauważony.

Za królewskie pieniądze zakupili jezuici od kasztelana Ocieskiego, od Marcina Stadnickiego i do klarysek grunta przy ulicy Grodzkiej [1], a miejsce to spodobało się bardzo królowi, który — jak pisze Skarga — spoglądając na nie ze swego zamku, snuł w myśli projekty budowli. »Locus ille placet multum ipsius Maiestati et ex sua arce illum saepius prospectans, varias in mente aedificationis disponit formas« [2]. W jesieni 1596 zwieziono materiał budowalny, a 23 czerwca roku następnego kardynał Radziwiłł uroczyście położył kamień węgielny pod nową budowlę. Przy tej sposobności wybito w srebrze i złocie medal z następującym, bardzo już barokowym napisem. Wokół popiersia królewskiego czytamy: SIGISMVNDVS · III · POL[ONIAE] · ET SVEC[IAE] · REX POTENT[ISSIMVS] · AN[NO] · REG[NI] · POL[ONIAE] · X · SVEC[IAE] · IV; po drugiej zaś AD DEI OPT[IMI] MAXI[IMI] GLORIAM SOCIETATI IESV M · D · XCVII. DEVS REGI TRIBVIT REGNV[M] REX DEO STATVIT TEMPLVM. SIC DEVS IN COELIS HONORAT REGEM, SIC REX IN TERRIS HONORAT DEV[M] [3].

Kierownictwo budowy objął ów Józef Britius [4], który wraz z Alabianem wykonał projekt, wspomniany w liście Skargi do generała zakonu. Urodzony w Massa Maritima w r. 1538, wstąpił w r. 1560 do zakonu jezuitów, w r. 1590 przebywał w Weronie, zdaje się w związku z robotami budowlanymi w tamtejszym klasztorze. W latach 1591—5 budował według własnych planów kościół i klasztor jezuitów w Jarosławiu, skąd w r. 1595 przybył do Krakowa na stanowisko kierownika zamierzonej budowy kościoła św. Piotra. Budowę tę prowadził do r. 1599, mieszkając w kolegium św. Barbary, po czym przeniósł się do Niemiec, następnie do Włoch i w r. 1604 zmarł w Rzymie [5]. Następcą jego został w Krakowie również jezuita, Jan Maria Bernardoni [6]; urodzony w r. 1540 lub 1541 w Como, wstąpił do zakonu około r. 1563, w r. 1573 był zatrudniony przy budowie kolegium jezuickiego w Neapolu, następnie czynny na Sardynii. Do Polski przysłany został około r. 1582 celem budowy nowych kolegiów i kościołów jezuickich. Pracował przy budowie kolegium i kościoła w Kaliszu (1588—95) i w Nieświeżu (1582—99), odbudował kościół brygidek w Gdańsku. Ostatnim jego dziełem jest pierwotny kościół bernardynów w Kalwarii Zebrzydowskiej. Obydwaj widocznie nie byli zbyt tęgimi architektami, skoro pierwszy porobił błędy w obliczeniu wytrzymałości fundamentów kościoła krakowskiego, a drugi ich przez lat sześć nie zauważył. Wyszły one na jaw dopiero w chwili, gdy już zaczęto mury nakrywać dachem. Musiano mury rozbierać, fundamenty wzmacniać i pogłębiać, a wśród tych robót Bernardoni zmarł w r. 1605. Pochowany u św. Barbary w Krakowie [7].

Nasuwa się pytanie, podług jakich planów budowali kościół św. Piotra Britius i Bernardoni: czy podług tych, które wykonał Britius wspólnie z Alabianem, a które Alabiano w r. 1595 przesłał generałowi Aquaviwie do Rzymu celem zatwierdzenia, poprawienia, względnie

uprzejme podziękowanie za zwrócenie mi uwagi na okoliczność, że »P. Garcias«, wymieniony w liście Skargi do Aquaviwy, to ks. Garcia Alabiano.

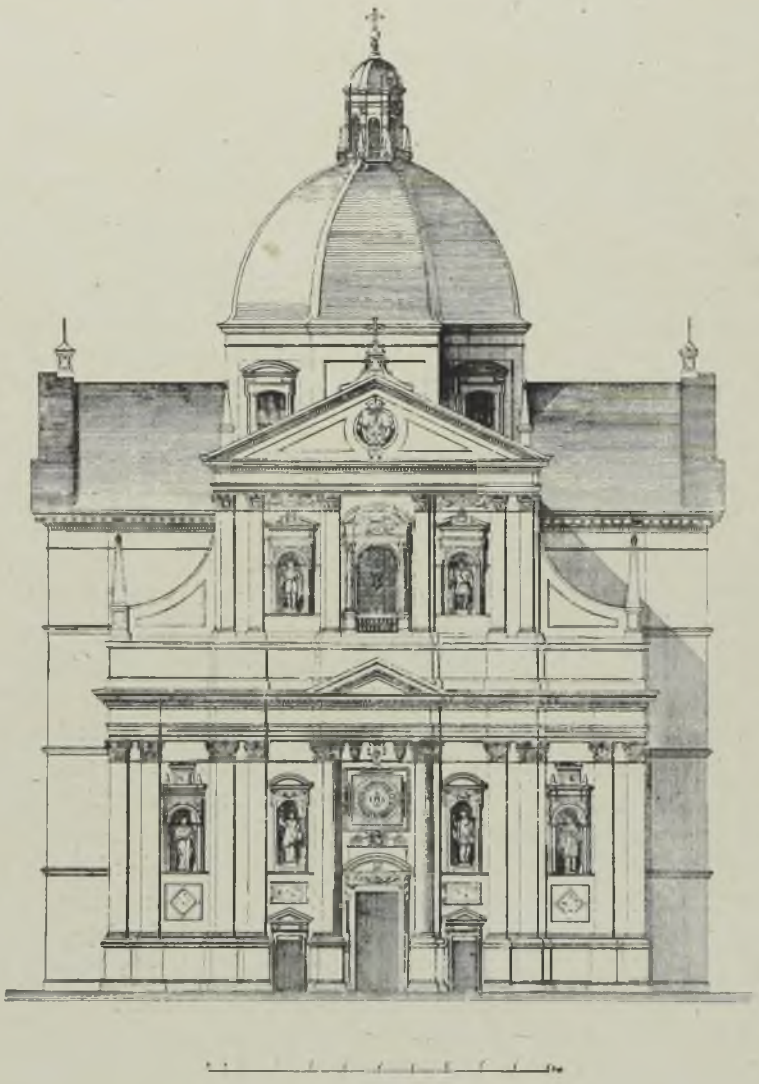
[1] Wielewicki J., *Dziennik spraw domu zakonnego oo. jezuitów przy kościele św. Barbary w Krakowie* (Scriptores rerum Polonicarum IV, Kraków 1881, s. 266—7). [2] List Piotra Skargi do generała zakonu Klaudiusza Aquaviwy, *l. c.* [3] Wielewicki *o. c.* s. 266—7; reprodukcję medalu podaje Klein, *Kościół śś. Piotra i Pawła w Krakowie*, s. 37 fig. 23. [4] Wielewicki *o. c.* s. 268. [5] Klein *o. c.* s. 45. [6] Wielewicki *o. c.* s. 268. [7] Klein *o. c.* s. 45—6; Bednarski S., *Bernardoni Jan Maria* (Polski słownik biograficzny II, Kraków 1936, s. 461—2); zob. też Załęski *o. c.* s. 749—50.

wykonania nowych, tj. czy je generał zatwierdził, czy też może kazał sporządzić nowe. W Bibliotece Narodowej w Paryżu (Hd 4 a [II] nr 90 — Acta Societatis Jesu, Historia Sociatatis 152, II 1, 90) zachował się rzut poziomy kościoła (fig. 1), opatrzony podpisem: »Modellum templi futuri Cracoviensis Soc. Jesu 29 Novembris 1596«. Data, o rok z górą późniejsza od listu Skargi do Aquaviwy, wyklucza możliwość, by to był plan Britiusa i Alabiana. Przeciw tej możliwości przemawia i zupełna niezgodność tego planu z planem Britiusowego kościoła jezuitów w Jarosławiu, bo gdy tam mamy budowlę niezdecydowaną, w kształcie krzyża raczej greckiego, z kopulastymi sklepieniami na dwóch kaplicach odgrywającgch rolę naw bocznych i z ciężkim sklepieniem krzyżowym na przecięciu się nawy głównej z poprzeczną, to plan z r. 1596 jest zupełnie nowoczesny, wyraźnie rzymski, opiera się bowiem o plan kościoła del Gesù, głównej świątyni jezuitów w Wiecznym Mieście. Nie mógł też plan z r. 1596 wyjść spod ręki Bernarnardoniego, który pracował w Nieświeżu już od r. 1582, bo kościół nieświeski jest tylko nieudolnym i bynajmniej nie wiernym naśladownictwem kościoła del Gesù, a druga w Polsce jezuicka budowla tego architekta, kościół kaliski, bez transeptu i bez kopuły, w ogóle nic nie ma wspólnego z rzymską świątynią jezuitów. Nie pozostaje zatem nic innego, jak plan z r. 1596 uznać za wykonany w Rzymie.

Nie jest to jednak jedyny plan kościoła św. Piotra, pochodzący z czasu jego budowy. I drugi (fig. 2) znajduje się w Bibliotece Narodowej w Paryżu (Hd 4 a [II] nr 88 — Acta Societatis Jesu, Historia Societatis 152, II 1, 88). Opatrzony jest napisem: »Idea Domus Professae Cracoviae facta et relicta a P. Gurson dum in Hispania[m] proficisceretur« oraz na odwrociu: »Domus Professa Societ. Jesu«[1]. A zatem jakiś bliżej nie znany jezuita, o. Gurson, projektował krakowski dom profesów, uwzględniając na tym planie północną połowę rzutu kościoła św. Piotra. Zachodzi pytanie, jaki jest ściślejszy czas powstania nie datowanego planu o. Gursona. Zanim przystąpię do rozważenia tego pytania, zajmę się jeszcze dalszymi etapami budowy kościoła po śmierci Bernardoniego, więc po r. 1605.

Ks. Stanisław Załęski T. J., znany historyk jezuitów w Polsce, pisze, nie podając jednak źródła tej wiadomości, że trzecim z kolei budowniczym kościoła św. Piotra, więc następcą Bernardoniego, był »Paweł Baudarth, jezuita z Antwerpii«[2]. Jest to znany architekt, istotnie z Antwerpii pochodzący, twórca większości kaplic w Kalwarii Zebrzydowskiej, nie jezuita jednak, lecz człowiek świecki[3]. Żadnych śladów jego roboty w naszym kościele nie da się wykazać, w szczególności nie ma tu flamizmu, który tak wyraźnie rzuca się w oczy w wybudowanych przez niego kaplicach kalwaryjskich. Kościół św. Piotra ma formy i motywy czysto włoskie, w szczególności rzymskie — z jedynym, bardzo nikłym wyjątkiem, którym jest ornament okuciowy typu północnego, widniejący na kluczu podpartym trzema kroplami w tympanonie głównego portalu fasady. Stanowczo to za mało do snucia jakichkolwiek wniosków o współdziałaniu architekta nie włoskiego, bo i Włosi u nas nie stronili od posługiwania się motywami zdobniczymi pochodzenia nie włoskiego, w szczególności niderlandzkiego. Przy-

[1] Oba plany, z r. 1596 i o. Gursona, opublikował jeszcze w r. 1910 Klein *o. c.* s. 30 fig. 16 i s. 33 fig. 19 z mylnym objaśnieniem, że znajdują się one w Archiwum Jezuitów w Rzymie. Już nawet na reprodukcjach w pracy Kleina widać — wyraźnie zwłaszcza na planie o. Gursona — dawną pieczątkę paryskiej Biblioteki Narodowej, złożoną z liter B. R. (= Bibliothèque Royale) pod koroną, w owalu. Omyłkę Kleina sprostowała Jarosławiecka M., *Materiały do budowli jezuickich w Polsce, znajdujące się w Bibliothèque Nationale w Paryżu* (Prace KHS V, s. XII b, posiedzenie z dnia 11 grudnia 1930). — Ks. Jan Poplatek T. J. zechce przyjąć serdeczne podziękowanie za udzielenie mi do reprodukcji fotografii obu tych planów. Fotografie te znajdują się w posiadaniu oo. jezuitów w Krakowie, w bogatych materiałach do budowli jezuickich w Polsce, zebranych przed r. 1939 przez nieodżałowanej pamięci ks. Stanisława Bednarskiego T. J., zamordowanego w obozie koncentracyjnym w Dachau dnia 6 lipca 1942. [2] Załęski *o. c.* s. 751. [3] Szablowski J., *Architektura Kalwarii Zebrzydowskiej 1600—1702* (Rocz. Krak. XXIV, 1933, s. 66 odsyłacz 5).



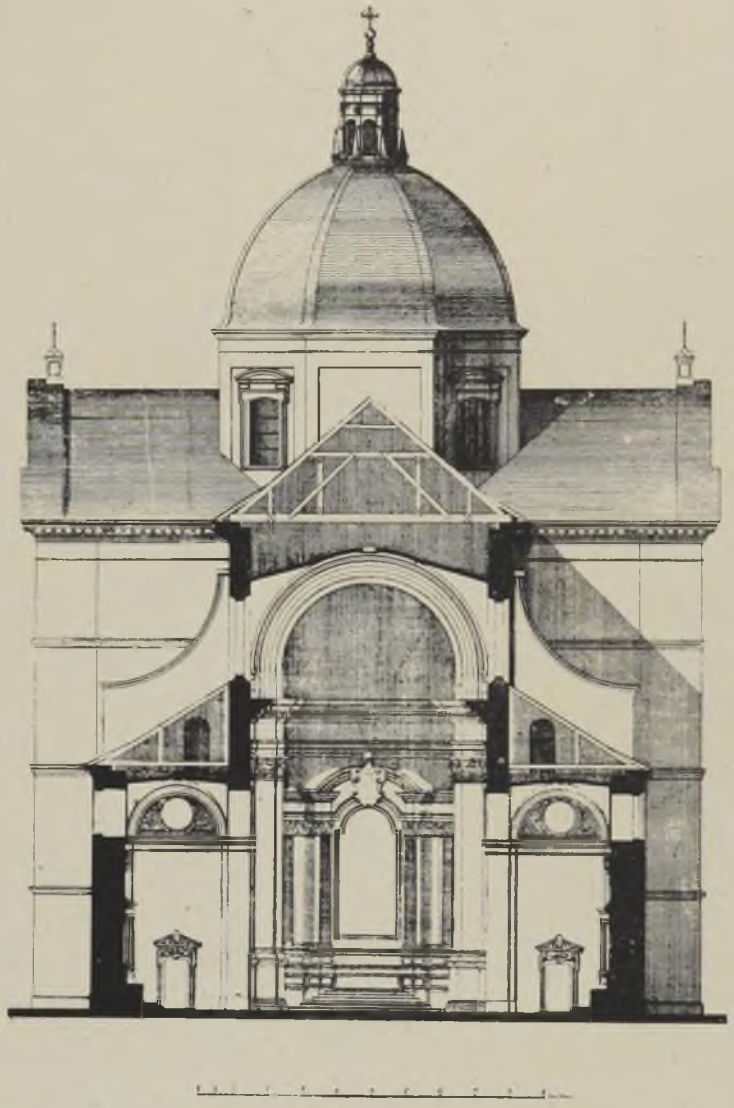
5. Elewacja zachodnia kościoła św. Piotra w Krakowie.
Podług zdjęcia F. Pokutyńskiego.

kładem Hieronim Canavesi, który trzony kolumn nagrobka Stanisława i Katarzyny Orlików u dominikanów w Krakowie pokrył właśnie ornamentem okuciowym[1]. Jeżeli udział Baudartha w budowie kościoła św. Piotra nie polega, tak jak nazwanie go jezuitą, na bałamuctwie, mogącym mieć źródło w tym, że w Kalwarii poprzednikiem Baudartha był Jan Maria Bernardoni, drugi z kolei budowniczy kościoła św. Piotra, lub w fakcie, że Baudarth istotnie pracował dla jezuitów krakowskich, a mianowicie wykonywał dla nich srebrne naczynia [2], i dzięki tymże jezuitom dostał się, zrazu w charakterze złotnika, na dwór Mikołaja Zebrzydowskiego, fundatora Kalwarii [3], to chyba mógłby on przeprowadzić u św. Piotra jakieś roboty czysto techniczne, może w związku z wzmacnianiem fundamentów, nie wpływając zupełnie na stronę artystyczną. Jego ewentualny udział w budowie naszego kościoła nie mógł być długotrwały, wprost przeciwnie, musiał być epizodyczny, bo skoro w ciągu robót zaszła jakaś przerwa, wyraźnie wspomniana w dokumencie znalezionym w bani na kopule (...»hanc molem splendidam... anno reparatae Salutis 1597 die 23 Iunii coeptam, post interruptam aliquoties operam, ,tandem anno... 1619... in tantam altitudinem feliciter eretam...«), to przerwa ta mogła nastąpić najpewniej po śmierci Bernardoniego, w okresie poprawiania błędów Britiusa, więc w r. 1605. Nie mogła ona trwać długo, bo już w dniu 29 czerwca 1608 odbyło się w kościele św. Piotra pierwsze publiczne nabożeństwo [4], w roku zaś 1609 zasklepiono kopułę. W dziesięć lat później, w r. 1619, zatknięto na szczycie kopuły krzyż pozłacany, umieszczając w bani pod nim wspomniany dokument, świadczący o ukończeniu budowy i podający nazwisko ówczesnego kierownika robót [5].

[1] Sinko K., *Hieronim Canavesi* (Rocz. Krak. XXVII, 1936, s. 133 fig. 1). [2] Historia Calvariae... collecta anno Domini 1613, s. 36 (rpis w Archiwum Klasztoru Bernardynów w Kalwarii Zebrzydowskiej); Szablowski *o. c.* s. 66. [3] Tamże. [4] Załęski *o. c.* s. 754. [5] Tekst dokumentu znalezionego w bani na szczycie kopuły podaje Klein *o. c.* s. 52.

Był nim Lombardczyk Jan Trevano z Lugano, architekt królewski, czynny w Krakowie w latach 1603—43 [1]. Roboty około wyposażenia wnętrza trwały jeszcze długo: dopiero w r. 1635 umieszczono obraz w głównym ołtarzu[2].

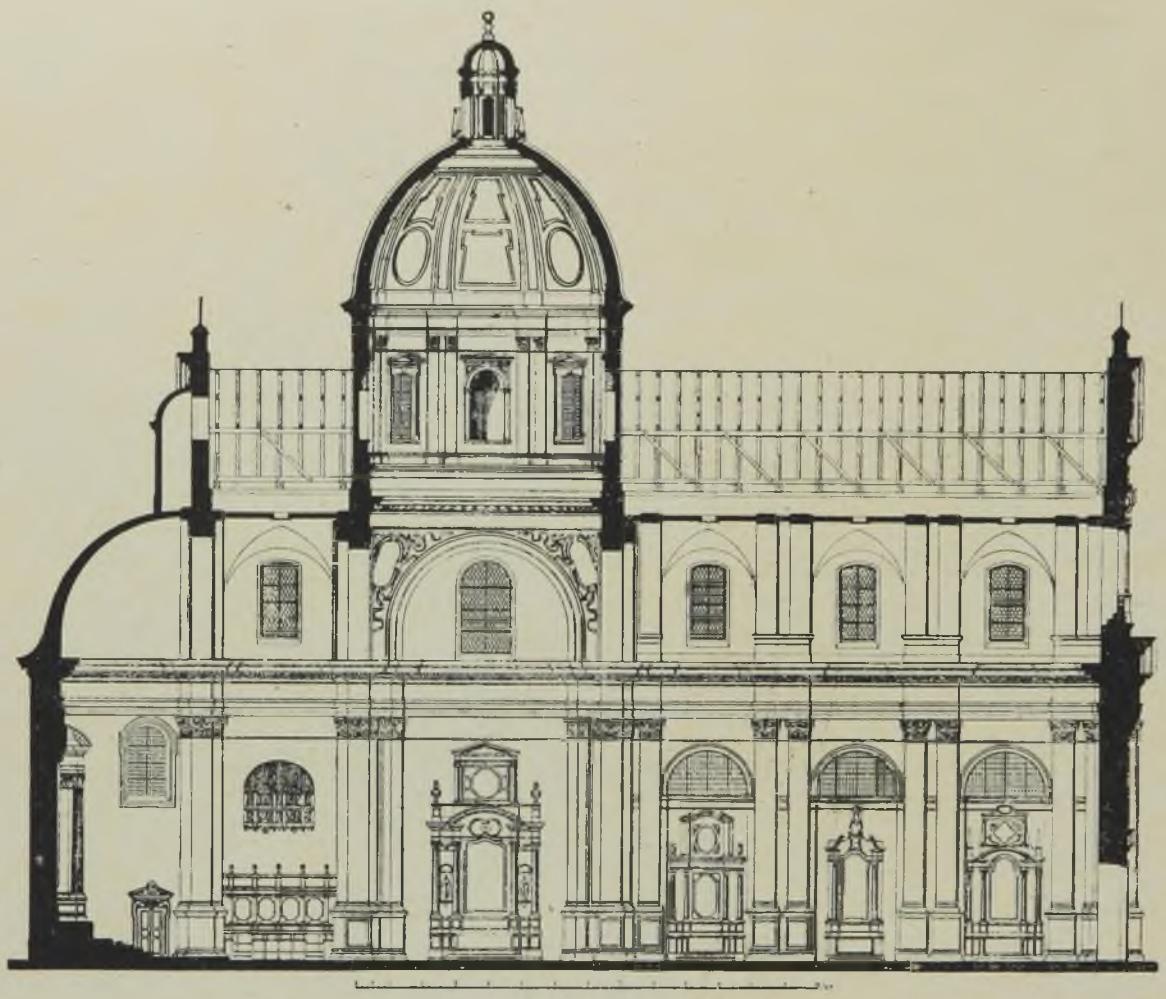
W okresie między r. 1605 a 1609 wyczuwa się wyraźnie przyśpieszenie tempa robót budowlanych. Przypisać je trzeba nowemu kierownikowi budowy, Janowi Trevano. Był to architekt wybitny, spośród pracujących w Krakowie w czasach Zygmunta III bodaj najwybitniejszy. Nie można się dziwić, że jezuici, po niefortunnych doświadczeniach z dwoma kolejno własnymi budowniczymi zakonnymi, Britiusem i Bernardonim, zaangażowali do budowy swego głównego kościoła, wznoszonego w dodatku kosztem króla, architekta nadwornego.



6. Przekrój poprzeczny kościoła św. Piotra w Krakowie.
Podług zdjęcia F. Pokutyńskiego.

Nasuwa się teraz pytanie, jaki był udział Trevana w budowie kościoła św. Piotra: czy tylko wykonawczy, czy też i dalej idący, twórczy. Ponieważ kościół św. Piotra jest budowlą opartą — jak niebawem zobaczymy — o najświeższy wzór rzymski, który w r. 1597, w chwili rozpoczęcia budowy przez Britiusa jeszcze oddziaływać nie mógł, ponieważ dalej na czas około r. 1605 przypada przerwa w robotach budowlanych i rozbiórka tego, co do tego czasu wykonano, przeto nie komu innemu, lecz właśnie Trevanowi, jako architektowi świeżo z Włoch przybyłemu, przypisać się musi w każdym razie tak ważne czynniki, jakimi są elewacje (fig. 5—7), a tym samym proporcje wnętrza, kopuła i fasada (fig. 4), którą z natury rzeczy wznosi się pod koniec budowy. Pozostawałaby do rozstrzygnięcia kwestia, czy i dzisiejszy rzut poziomy (fig. 3) odnieść należy do Trevana, czy też może budował on na starych, tylko wzmocnionych fundamentach, więc na tym samym rzucie, na którym budowali jego poprzednicy, Britius i Bernardoni. Rozstrzygnię-

[1] Tomkowicz S., *Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII wieku*, Lwów 1912, s. 128—34; Kieszkowski W., *Zamek królewski w Łobzowie* (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury IV, Warszawa 1935/36, s. 19 i 24 odsyłacz 42).
[2] Załęski *o. c.* s. 778.



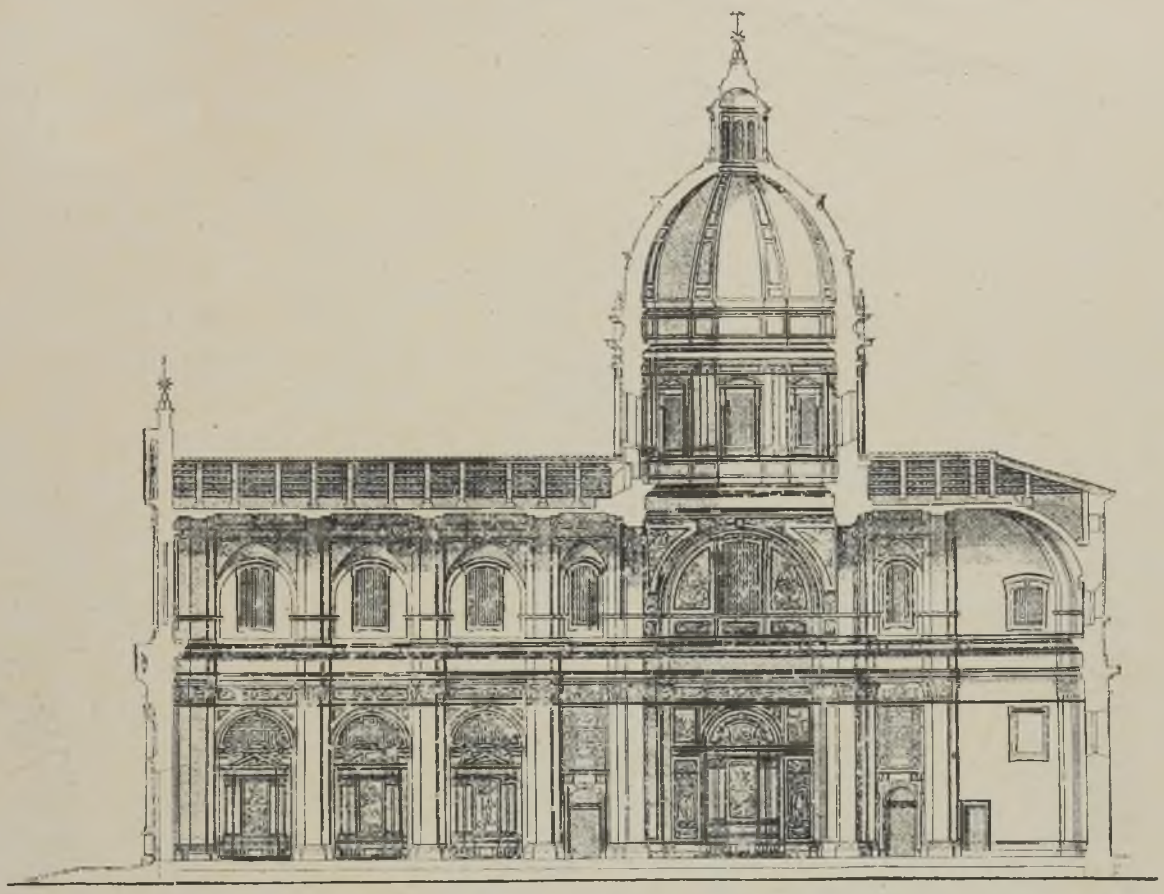
7. Przekroj podłużny kościoła św. Piotra w Krakowie.
Podług zdjęcia F. Pokutyńskiego.

cie mogłaby przynieść odpowiedź na postawione poprzednio pytanie: jaka jest ścisła data powstania planu Gursona? Spróbujmy ją ustalić.

Terminem *ad quem* powstania planu o. Gursona, w którym nacisk położono nie tyle na kościół, uwzględniony niemal dosłownie na marginesie, ile na dom profesów, co zarazem znalazło wyraz w zatytułowaniu tego planu: »Idea Domus Professae Cracoviae...«, jest rok 1606. Wtedy to zaczęto porzucać myśl pomieszczenia przy kościele św. Piotra domu profesów, a w r. 1617 urządzono tu kolegium ze szkołami[1]. Rozpoczęcie budowy kościoła w r. 1597 daje drugą graniczną datę dla planu Gursona, termin *post quem*. Gdzież go zatem umieścić w ramach lat 1597—1606?

W budowie kościoła św. Piotra wyróżniliśmy dwa okresy: Britiusa i Bernardoniego, obejmujący lata 1597—1605, zakończony niepowodzeniem, oraz Trevana, przypadający na lata 1605—19, uwieńczony sukcesem. Przyjmując dla planu Gursona okres pierwszy, więc

[1] Załęski *o. c.* s. 755.



8. Przekrój podłużny kościoła S. Andrea della Valle w Rzymie.

lata 1597—1605, miałoby się w jego ramach dwie dalsze alternatywy: albo rok 1597, ściślej pierwszą jego połowę, od nadejścia z Rzymu planu sporządzonego pod egidą generała Aquaviwy, a noszącego datę 29 listopada 1596, do 23 czerwca 1597, w którym położono kamień węgielny, rozpoczynając tym samym budowę, albo lata 1597—1605 bez ściślejszego wskazywania tego czy innego roku w tych szerszych granicach. Obie alternatywy w granicach okresu Britiusa i Bernardoniego uważam za nie nadające się do przyjęcia, obie bowiem nakazywałyby przyjąć zarazem, że w ciągu pierwszych miesięcy r. 1597, więc bezpośrednio po nadejściu z Rzymu planu z r. 1596, krakowscy jezuici polecili sporządzić plan nowy, który w pierwszym wypadku byłby planem Gursona, w drugim jakiegoś nie wiadomego i trudnego do wskazania architekta. Pomijając już krótkość czasu, dopuściliby się rażącego nieposłuszeństwa wobec wyraźnej woli generała Aquaviwy, który, odrzuciwszy plan Alabiana i Britiusa, kazał sporządzić i do wykonania zalecił plan nowy. A przecież posłuszeństwo wobec najwyższej władzy zakonnej było pierwszym ich obowiązkiem. Dobrze, ale dzisiejszego kościoła św. Piotra nie wybudowano podług »modellum templi futuri« z r. 1596. Wszak w budowli wykonanej (fig. 3) kaplice między sobą i z ramionami transeptu łączą się za pomocą wąskich przejść, podczas gdy na planie z r. 1596 (fig. 1) są izolowane, fasadę wykonaną dzielą pilastry parzyste, na planie zaś z r. 1596 pojedyncze, i, co najistotniejsze, kościół wykonany jest bardziej krępy i zwarty od projektowanego. Zaszły więc w planie budowy dość zasadnicze zmiany.

9. Przekrój podłużny kościoła del Gesù w Rzymie.

Jeżeli kiedy, to po śmierci Bernardoniego, w okresie poprawiania nie zauważonych przez niego błędów Britiusa, mogła nadejść koniunktura do zaniechania dalszej budowy według planu z r. 1596. Krakowscy ojcowie mieli wszelkie powody do tego, by zrazić się do tego planu. Ale równocześnie musieli się zrazić i do własnych, zakonnych architektów, którzy — jak doświadczenie wykazało — nie stali na wysokości zadania, tak że nie podobna przypuścić, by po ujemnych próbach z Britiusem i Bernardonim mogli mieć jeszcze ochotę ryzykować budowę podług planu o. Gursona. Inna rzecz z Trevanem. Ten miał za sobą niedawne przybycie z Włoch oraz autorytet architekta królewskiego. Wykluczyć zatem należy możliwość powstania planu o. Gursona w r. 1605 przed objęciem kierownictwa przez Trevana i możliwość szczęśliwego współzawodnictwa Gursona z Trevanem. Krakowscy jezuici z pewnością złożyli całość sprawy w ręce Trevana, a i dzisiejszy historyk sztuki postąpi niewątpliwie najrozsądniej, gdy nie będzie rozdzielał rzutu poziomego od elewacji, lecz cały kościół uzna za wybudowany przez Trevana podług jego własnych planów, sporządzonych przezeń z chwilą objęcia kierownictwa budowy. Tym samym zarys północnej połowy kościoła na planie Gursona trzeba uznać za niezbyt może dokładną podobiznę kościoła dopiero co zaprojektowanego przez Trevana, a plan za pochodzący z lat 1605—6.

Powyższe rozważania, może nieco przydługie, doprowadziły do hipotetycznego przyjęcia, że »modellum templi futuri« z r. 1596 to projekt, podług którego Britius i Bernardoni prowadzili budowę w latach 1597—1605, że »idea Domus Professae« Gursona pochodzi z lat 1605—6, w każdym razie z czasu już po objęciu kierownictwa budowy przez Trevana, że nie można jej uważać odnośnie do kościoła za jeden z jego projektów, wreszcie że twórcą kościoła św. Piotra w dzisiejszej jego postaci, łącznie z rzutem poziomym, jest wyłącznie Jan Trevano. Jest to oczywiście tylko hipotetyczne rozwiązanie zagadnienia, w dzisiejszym jednak stanie źródeł i wiadomości poza hipotezę wyjść nie można.

II. STOSUNEK KOŚCIOŁA ŚW. PIOTRA W KRAKOWIE DO WSPÓŁCZESNEJ MU ARCHITEKTURY RZYMSKIEJ

Bardzo wymowne jest porównanie kościoła św. Piotra z nieco wcześniejszymi i współczesnymi kościołami rzymskimi, zwłaszcza z główną świątynią jezuitów pod wezwaniem Pana Jezusa (Gesù, 1568—84) i kościołem S. Andrea della Valle (1591—1625). Kościół krakowski wraz ze wspomnianymi rzymskimi i długim szeregiem innych należy do typu stworzonego przez Vignolę w kościele del Gesù. Wytworzenie się tego typu to wynik kompromisu, jakim się zakończyła walka formy podłużnej, tradycją średniowieczną uświęconej, z formą centralną, będącą wyrazem aspiracji artystycznych rozwiniętego renesansu, walka, która odzwierciedliła się w kolejnych etapach długotrwałej budowy kościoła św. Piotra na Watykanie.

Zasadniczą, przeważającą formą kościoła na Zachodzie jest w średniowieczu forma podłużna, wyraźnie kierunkowa, takimi bowiem były bazyliki starochrześcijańskie, w których się liturgia rzymska wytworzyła i do których kształtu się przystosowała. Forma centralna nie jest wprawdzie zupełnie obcą średniowiecznemu budownictwu kościelnemu na Zachodzie. że wspomnę takie kościoły jak S. Vitale w Rawennie, będący w gruncie rzeczy zabytkiem architektury bizantyńskiej na terenie Włoch, jak S. Lorenzo w Mediolanie, tum Karola Wielkiego w Akwizgranie, Saint-Yved w Braisne, kościół N. P. Marii w Trewirze, do pewnego stopnia kościół św. Gereona w Kolonii, kościół na Karlově (Karlshof) w Pradze. Na ogół jednak forma ta stosowana była do budowli o specjalnym przeznaczeniu, jak baptysteria i kaplice grobowe. Na Wschodzie, gdzie nie brak i budowli podłużnych, zwyciężyła raczej forma centralna.

Stosunki zmieniają się w epoce renesansu, i to już nawet w w. XV. Rośnie w Italii kult antyku, zwłaszcza rzymskiego, i jego tak ważnego zabytku, jak Panteon Agryppy, wchodzić zaczynają w użycie budowle centralne, z drugiej zaś strony może i artyści bizantyńscy, przybywający do Włoch zrazu w związku z rokowaniami o unię a następnie emigrujący z ojczyzny w następstwie upadku Konstantynopola, szerzą znajomość tej formy, podobnie jak uczeni bizantyńscy rozpowszechniają znajomość języka greckiego i greckiej literatury. Już Brunelleschi rozpoczyna w r. 1434 budowę ośmiobocznego kościoła S. Maria degli Angeli we Florencji [1], że pominę wcześniejszą o lat cztery centralizującą, ale nie ściśle centralną jego kaplicę Pazzich przy Santa Croce [2]. Bardzo znamienną dla epoki budowlą jest dzisiejszy chór kościoła SS. Annunziata we Florencji, ufundowany w r. 1451 przez Ludwika Gonzagę z Mantui, wodza wojsk florenckich, na pomieszczenie jego trofeów wojennych, a w przyszłości i jego grobu. Centralną tę budowlę zaprojektował Leo Battista Alberti, wzorując się na świątyni

[1] Burckhardt J., *Geschichte der Renaissance in Italien* 4. Aufl. (Burckhardt J. u. Lübke W., Geschichte der neueren Baukunst I, Stuttgart 1904, s. 123 fig. 78). [2] Tamże s. 122 fig. 75.

10. Wnętrze kościoła św. Piotra w Krakowie, widziane od strony wielkiego ołtarza.
Fot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

Minerva Medica w Rzymie [1]. Forma centralna silnie się zagnieżdża pod koniec w. XV w Lombardii — zapewne nie bez wpływu mediolańskiego kościoła św. Wawrzyńca. Obok zakrystii kościoła S. Maria presso S. Satiro w Mediolanie [2] i chóru tamtejszego kościoła S. Maria delle Grazie [3], dzieł Bramantego, powstają takie budowle, jak S. Maria della Croce koło Cremy (Giovanni Battagio i Giovanni Antonio Montanaro, 1490—1500) [4], S. Maria Incoronata

[1] Willich H. u. Zucker P., *Die Baukunst der Renaissance in Italien* (Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam, s. 85 fig. 89). [2] Tamże s. 152 fig. 165. [3] Tamże s. 155 fig. 168. [4] Tamże s. 160 fig. 176.

11. Wnętrze kościoła del Gesù w Rzymie.

Fot. Alinari.

w Lodi (Giovanni Battagio oraz Dolcebuono i Lazzaro Palazzo, 1488—94) [1] i inne. Bramante, przybywszy na przełomie w. XV i XVI do Rzymu, buduje słynne Tempietto przy S. Pietro in Montorio na planie idealnie centralnym, bo kolistym, mające w dodatku stać wedle pierwotnego projektu na kolistym podworcu [2], i na zlecenie papieża Juliusza II rozpoczyna w r. 1505 budowę kościoła watykańskiego. Znakomity architekt i darzący go pełnym zaufaniem

[1] Willich H. u. Zucker P. *o. c.* s. 157 fig. 171. [2] Burckhardt *o. c.* s. 129 fig. 91.

12. Wnętrze kościoła św. Piotra w Krakowie, widziane od wejścia.

Fot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

despotyczny papież — *papa il terribile* — bez większych trudności zdołali pokonać opozycję w kolegium kardynalskim, opowiadającą się za zachowaniem starej, czcigodnej bazyliki Konstantynowej, która przetrwała już prawie dwanaście wieków, a następnie przechylić szalę na rzecz budowli centralnej na planie krzyża greckiego z kopułą na przecięciu ramion[1]. Zwolennicy formy podłużnej, nawiązującej do tradycji dawnej bazyliki, zostali pokonani,

[1] Burckhardt *o. c.* s. 130 fig. 92.

13. Wnętrze kościoła S. Andrea della Valle w Rzymie.

Fot. Alinari.

jeżeli nie przekonani. Bramante prowadził budowę podług własnych planów przez lat dziewięć, do śmierci w r. 1514. Po nim objął kierownictwo polecony przezeń nowemu papieżowi, Leonowi X, jako jedyny godny następca, Rafael. Jakkolwiek jako architekt był on kontynuatorem Bramantego, to jednak u św. Piotra zmienił zasadniczo jego pomysł i zamierzał budować kościół podłużny, a raczej kompromisowy, centralno-podłużny [1]. Opozycjoniści z czasów Juliusza II i Bramantego wzięli górę. Nie na długo jednak. Następca Rafaela, Baldassare Peruzzi, nawrócił z pewnymi modyfikacjami do centralnego planu Bramantego [2]. Peruzziego następca, Antonio da Sangallo Młodszy, był z kolei zwolennikiem formy podłużnej [3]. W r. 1547 objął kierownictwo budowy 72-letni Michał Anioł. Olbrzymi autorytet, jakim się cieszył ten genialny artysta o dawno już ustalonej i powszechnie uznanej sławie, sprawił, że papież Paweł III zostawił mu wolną rękę w sprawie budowy kościoła, a jego najbliżsi następcy, zarówno za życia artysty, jak i po jego zgonie (1564) uszanowali jego myśl twórczą. Michał Anioł powrócił do zasadniczego pomysłu Bramantego, ale plan jego uprościł i jeszcze bardziej zcentralizował, silnie podporządkowując całą budowlę pod dominantę kopuły [4]. Mimo że

[1] Burckhardt *o. c.* s. 131 fig. 94. [2] Tamże s. 131 fig. 93. [3] Wölfflin H., *Renaissance und Barock*, 4. Aufl., München 1926, s. 268 fig. 150. [4] Burckhardt *o. c.* s. 132 fig. 95.

tradycjonaliści wzięli w Kościele górę, budowano kościół św. Piotra wedle centralnego planu Michała Aniola. Zdawało się, że genialny artysta raz na zawsze przechylił szalę na rzecz formy centralnej. Zaszedł jednak fakt, doniosły w dziejach architektury nie tylko rzymskiej, ale w ogóle całego świata katolickiego, fakt który decydująco wpłynął na dzisiejszą postać kościoła watykańskiego: Giacomo Barozzi da Vignola wybudował nową świątynię jezuicką, kościół del Gesù. Z chęci pogodzenia tradycji średniowiecznej, wymagań liturgii i zdobyczy renesansu oraz z dążności do uwzględnienia specjalnych potrzeb jezuitów wyniknąć musiał kompromis. Budowla musiała być raczej podłużna, ale przynajmniej od strony prezbiterium przypominać centralną, a całość należało zaprojektować tak, by jak największa ilość wiernych mogła widzieć przepych wspaniałej celebry przed wielkim ołtarzem, obliczonej na propagandę, oraz nie tylko słyszeć, ale — co zwłaszcza we Włoszech ważne — i widzieć kaznodzieję. Jezuici bowiem zwracali się do uczestników nabożeństw w sposób dwojaki: działali na ich uczucie i wyobraźnię za pomocą niezwykle uroczystej, pompatycznej celebry, rozwijanej na tle wspaniałej dekoracji kościoła, wśród dymów kadzideł i przy akompaniamencie muzyki, czym przeciwstawiali się suchym, czysto intelektualnym nabożeństwom protestanckim, oraz za pomocą kazań zwracali się do intelektu, by protestantyzm zwalczać jego własną bronią. Wynikiem tego wszystkiego jest budowla w kształcie krzyża łacińskiego o krótkim prezbiterium (długie, charakterystyczne dla dawnych kościołów klasztornych, nie było jezuitom, nie odmawiającym wspólnie brewiarza, potrzebne) i krótkich ramionach transeptu, o szerokiej a niezbyt wydłużonej nawie głównej, wobec której nawy boczne zeszły do rzędu niewielkich kaplic nadających się do odprawiania nabożeństw specjalnych, przeznaczonych dla mniejszej ilości uczestników, np. dla członków bractw i sodalicyj, oraz dla modlitw i rozmyślań na osobności, zdala od tłumu rozpraszającego skupienie, a połączonych ze sobą tak, aby i procesja mogła obejść nawę główną. Jest to zatem coś pośredniego między nawami bocznymi a kaplicami. W krzyżu kościoła nie mogło zabraknąć kopuły, która od czasu Bramantowskiego planu świątyni watykańskiej stała się niemal konieczną częścią składową kościoła, a która w kościele del Gesù od strony prezbiterium i ramion transeptu dominuje zdecydowanie nad masą murów, od strony zaś nawy przedniej w sposób przynajmniej dostateczny. Vignola utrafił istotnie w złoty środek: stworzył typ, który się przyjął na lat dwieście i stał się miarodajny dla ogromnej ilości kościołów nie tylko jezuickich, ale i innych na całym świecie. Siła oddziaływania tego nowego typu była tak wielka, że nie oparł jej się kościół św. Piotra na Watykanie w ujęciu Michała Anioła: w latach 1607—14 Carlo Maderna dobudował od strony placu watykańskiego wydłużone ramię, nadając tym samym całości kształt krzyża łacińskiego [1] i przeważając, tym razem już ostatecznie, na korzyść formy podłużnej. Stało się to jednak z dużym uszczerbkiem dla efektu wspaniałej kopuły Michała Anioła, która, widziana z placu watykańskiego, »siadła« niezgrabnie na fasadzie, zakrywającej jej bęben. Jaką szkodę poniósł rzymski kościół św. Piotra przez tę dobudowę, najlepiej można sobie uświadomić, gdy się porówna widok na kopułę z ogrodów watykańskich [2], skąd ona dominuje nad całością, lekko unosząc się nad murami, które tworzą jakby jej cokół, z widokiem sprzed kościoła [3], skąd ponad fasadę wyłania się tylko czasza kopuły, pozbawiona przynależnej do niej podstawy.

---

[1] Wölfflin *o. c.* s. 315 fig. 170. Zob. też wcześniejszy nieco od Maderny projekt wydłużenia przedniego ramienia kościoła św. Piotra wykonany przez Dominika Fontanę (tamże s. 314 fig. 169). [2] Brinckmann A. E., *Baukunst des XVII und XVIII Jahrhunderts in den romanischen Ländern* (Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin-Neubabelsberg 1919, s. 31 fig. 28). [3] Wölfflin *o. c.* s. 321 fig. 172; Muñoz A., *Carlo Maderno* (Biblioteca d'arte illustrata, serie I, fascicolo 12, Roma, tabl. IV).

14. Kościół św. Piotra w Krakowie widziany z Wawelu.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

Jednym z najstarszych naśladownictw kościoła del Gesù na terenie Rzymu jest kościół S. Andrea della Valle, należący do największych i najbardziej imponujących budowli kościelnych rzymskiego baroku. Jest to kościół teatynów, zakonu bardzo gorliwego i wpływowego w w. XVI. Gdy wskutek planów urbanistycznych Sykstusa V musiał zniknąć dotychczasowy mały kościół teatyński, znaleźli zakonnicy hojnych ofiarodawców, którzy umożliwili im budowę nowej świątyni, nie ustępującej pod względem rozmiarów i okazałości nowemu kościołowi jezuitów. Konstancja Piccolomini, księżna Amalfi, zapisała im testamentem z 20 czerwca

1582 swój pałac, będący niegdyś własnością Piusa II, by na jego miejscu mogli postawić kościół i klasztor, a kardynał Gesualdo zajął się fundacją. W r. 1591 położono kamień węgielny. Śmierć kardynała wywołała pewną przerwę w robotach, ale w r. 1608 znalazł się nowy fundator w osobie kardynała Aleksandra Peretti-Montalto, który przez swą hojność umożliwił nawet rozszerzenie planów, a umierając w r. 1623 pozostawił jeszcze poważną kwotę na kończenie budowy. W dwa lata później odprawiono w kościele S. Andrea della Valle pierwszą mszę św., całość zaś, bez fasady jednak, poświęcił w r. 1650 synowiec kardynała Aleksandra, kardynał Franciszek Peretti. Fasadę skończono dopiero w r. 1665 [1].

15. Kopuła kościoła św. Piotra w Krakowie. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

W rzucie poziomym S. Andrea della Valle różni się od Gesù na jednym tylko istotnym punkcie, a mianowicie ma dłuższe ramiona transeptu, silniej wysunięte poza linię murów magistralnych korpusu przedniego. Zasadnicze jednak różnice zachodzą w proporcjach, systemie podziału wnętrza oraz kształcie kopuły. Stosunek szerokości nawy głównej do jej wysokości wyraża się w Gesù liczbami 1 : 1·75, zaś w S. Andrea della Valle 1 : 2, co rozstrzyga o większej wysmukłości drugiego kościoła. Belkowanie dzieli oba wnętrza na dwie strefy, ale gdy w Gesù strefa dolna, od posadzki po wierzch gzymsu, wynosi nieco ponad połowę (0·53) wysokości całego kościoła, to w S. Andrea della Valle zbliża się do dwóch trzecich (0·62) całości. W obu kościołach kaplice otwierają się do nawy głównej półkolistymi arkadami, w Gesù jednak arkady te są niskie, tak że między nimi a belkowaniem dość było jeszcze miejsca na balkony, natomiast w S. Andrea della Valle są one wysokie, sięgają bowiem aż po spód kapiteli pilastrów międzyarkadowych. Elementy podziału poziomego i pionowego są w obu kościołach ukształtowane całkiem inaczej: w jezuickim tak, by tłumiły wertykalizm, w teatyńskim zaś, by go podkreślały. I tak pilastry międzyarkadowe w pierwszym są parzyste, w drugim zdwojone; belkowanie w pierwszym gładkie, nie pozałamywane, w drugim przełamuje się nad każdym pilastrem. Wysunięta w przód część belkowania tworzy więc optyczne przedłużenie pilastra i bezpośrednią podstawę gurtu międzyprzęsłowego. W ten sposób elementy podziału pionowego, biegnąc nieprzerwanie od posadzki aż po szczyt sklepienia, silnie podkreślają pęd w górę. W Gesù belkowanie jest silnym tłumikiem wertykalizmu, a w dodatku przypada nad nim szeroka, ciężka attyka, która wertykalizm w jeszcze większej mierze przytłumia, a której nie ma w S. Andrea della Valle. Półkolista w przekroju czasza kopuły Gesù, spoczywająca na stosunkowo niskim bębnie, silnie ciąży ku dołowi, podczas gdy półeliptyczna czasza S. Andrea della Valle, której podstawą jest bęben wysoki, w do-

[1] Weingartner J., *Römische Barockkirchen*, München, s. 16; Ortolani S., *S. Andrea della Valle*, Roma, s. 3—10.

datku na narożach zewnętrznego ośmioboku zaakcentowany wysmukłymi kolumienkami, zdaje się lekko śmigać ku górze. Kopuła kościoła S. Andrea della Valle jest najstarszym naśladownictwem słynnej kopuły watykańskiej Michała Anioła, który i pod tym względem wywołał przewrót w architekturze, skierowując ją na nowe tory. Zaostrzoną sylwetę zastosował Michał Anioł w ślad za kopułą katedry S. Maria del Fiore w swej rodzinnej Florencji, dziełem Filipa Brunelleschiego. Architekci epoki baroku naśladują sylwetę kopuły watykańskiej, tak że przekrój półeliptyczny można nazwać typowo barokowym. Kopuła Gesù jest więc, rzec można, staromodna, kopuła S. Andrea della Valle — postępowa. Jak z tego wszystkiego widać, podobne elementy w obu porównywanych kościołach zostały użyte w sensie nieraz wprost przeciwnym, tak że mimo ogólnego podobieństwa obie budowle różnią się między sobą w sposób istotny.

16. Kopuła kościoła S. Andrea della Valle w Rzymie.
Fot. Anderson.

Gdy teraz zapytamy, do którego z tych dwóch wybitnych kościołów, otwierających epokę baroku w architekturze rzymskiej, zbliża się bardziej nasz kościół krakowski, odpowiedź musi brzmieć: nie do Gesù, lecz do S. Andrea della Valle. Wbrew utartemu i ciągle powtarzanemu poglądowi nie Gesù, lecz S. Andrea della Valle jest pierwowzorem krakowskiego kościoła św. Piotra [1], bo choć transept jego nie wychodzi poza linię murów magistralnych korpusu, choć nawa główna podzielona jest pilastrami parzystymi, a nie zdwojonymi, to proporcje całości (fig. 7, 10, 12) znacznie się różnią od ciężkich i przysadkowatych proporcyj Gesù (fig 9, 11), górując nawet wysmukłością nad proporcjami S. Andrea

[1] Pogląd ten powtórzył ostatnio nawet Tatarkiewicz W., *Dwa baroki, krakowski i wileński* (Prace KHS VIII, 1939—46, s. 203). Zdaje się, że pierwszym, który pierwowzoru krakowskiego kościoła św. Piotra dopatrywał się w kościele del Gesù, był Łuszczkiewicz W. w tekście objaśniającym do albumu pt. *Klejnoty miasta Krakowa*, wydanego nakładem firmy Kutrzeba i Murczyński. Z kolei pogląd ten powtórzył Załęski S., *OO. jezuici przy kościele śś. Piotra i Pawła w Krakowie*, Nowy Sącz 1896, s. 49. Spopularyzował go Klein, *Kościół śś. Piotra i Pawła w Krakowie* (1910), mimo że już w tej pierwszej rozprawie o tym kościele zwrócił uwagę na pewne odchylenia od tego rzekomego pierwowzoru. W drugiej rozprawie, pt. *Barokowe kościoły Krakowa* (1913), zajął Klein stanowisko chwiejne: raz (s. 109) pisze, że w kościele św. Piotra w Krakowie »powtórzył się plan rzymskiej świątyni najwierniej i najlepiej« oraz — podobnie jak w rozprawie pierwszej — reprodukuje obok siebie zestawione przekroje podłużne kościoła krakowskiego i del Gesù, następnie zwraca znów uwagę na różnicę między obiema budowlami (s. 110—2), aż wreszcie (s. 116), wspominając o kościele S. Andrea della Valle, pisze, że »świą-

17. Fasada kościoła św. Marcina w Krakowie.
Fot. St. Kołowca, Kraków.

della Valle (fig. 8, 13): szerokość nawy głównej do jej wysokości ma się w przybliżeniu tak, jak 1 do 2·5, dolna zaś strefa nawy od posadzki po wierzch gzymsu zajmuje więcej niż dwie trzecie (0·68) całej jej wysokości. Nawa krakowska jest nawet za nadto wysmukła, rzec można

tynia ta, budowana współcześnie z krakowskim kościołem św. Piotra, wykazuje pewne pokrewieństwo, a nawet związek w układzie wnętrza i założeniu kopuł, a przede wszystkim w pokrewnym charakterze architektury, która prostymi środkami wyraża wielką monumentalność stylu z przewagą akcentu wertykalnego«. Na rok przed ukazaniem się pierwszej rozprawy Kleina, bo już w r. 1909, zajął się kościołem św. Piotra w Krakowie Julian Pagaczewski w swym wykładzie habilitacyjnym, niestety nie drukowanym i nie zachowanym w rękopisie. Wiem od niego samego, że kościół krakowski wiązał tam z kościołem S. Andrea della Valle.

18. Wnętrze kościoła św. Marcina w Krakowie.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

zduszona. Brak w Krakowie attyki ponad belkowaniem, elementy podziału pionowego biegną nieprzerwanie od posadzki po szczyt sklepienia, a kopuła (fig. 14, 15), podobnie jak w S. Andrea della Valle (fig. 16), ma lekką, półeliptyczną sylwetę. Zważywszy daty rozpoczęcia i skończenia zasadniczych robót budowlanych: w Rzymie 1591 i 1625, w Krakowie 1605 i 1619, musimy podkreślić, że kościół krakowski jest wyjątkowo wczesnym przykładem przeszczepienia form architektonicznych z Rzymu na Północ. Budowla pochodna została nawet ukończona wcześniej, niż pierwowzór. Powodem niewątpliwie znacznie mniejsze rozmiary kościoła krakowskiego w porównaniu z rzymskim, którego kopuła jest drugą co do rozmiarów po watykańskiej. To tak wczesne przeszczepienie form kościoła rzymskiego do Kra-

kowa świadczy o wyjątkowo bliskim stosunku architekta krakowskiego do Maderny, który jest właściwym twórcą kościoła S. Andrea della Valle[1]. Wszystko wskazuje na to, że elewacje dzisiejszego kościoła św. Piotra zostały ustalone po śmierci Bernardoniego w r. 1605, tym zaś, który je ustalił był niezawodnie Jan Trevano, architekt królewski, artysta o wyższym poziomie. On to musiał się otrzeć o rzymską pracownię Karola Maderny, może nawet współdziałał w jakiś sposób przy budowie kościoła S. Andrea della Valle, który około r. 1605, gdy Trevano obejmował kierownictwo budowy krakowskiej, był już w tym stopniu zarysowany, że elewacje jego mogły posłużyć za pierwowzór elewacji kościoła jezuickiego w dalekiej Polsce.

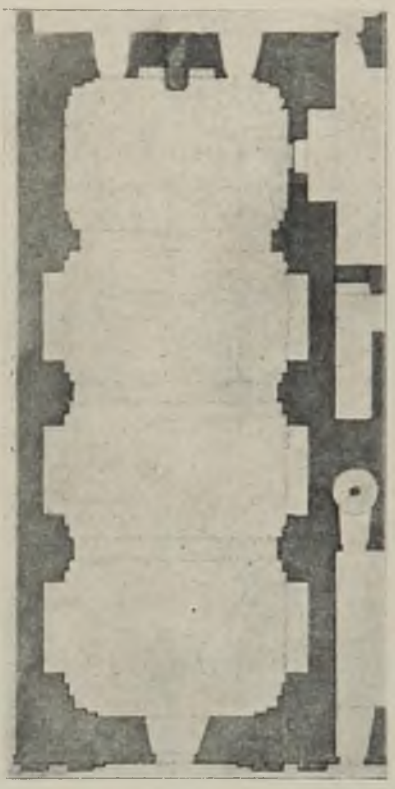
Mógłby ktoś zarzucić, że zachodzi sprzeczność między tym, co wiemy o pochodzeniu Trevana, a mianowicie, że był rodem z Lugano, więc z Lombardii, a wybitnie rzymskim stylem kościoła św. Piotra, którego autorstwo w dzisiejszej formie mu się przypisuje. Ale to sprzeczność pozorna, bo w Rzymie pracowało i rzymski styl tworzyło mnóstwo artystów spoza Rzymu. Już w połowie w. XV, po przezwyciężeniu wielkiej schizmy zachodniej, zaczyna się w Rzymie ożywienie na polu sztuki, a wywołują je artyści sprowadzeni z innych środowisk. Ruch ten inicjuje Toskańczyk Fra Angelico da Fiesole, sprowadzony przez papieża Mikołaja V do dekoracji jego watykańskiej kaplicy. Następnie, za Sykstusa IV, pracuje nad dekoracją Sykstyny cała grupa malarzy toskańskich i umbryjskich, jak Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo, Cosimo Rosselli, Luca Signorelli, Bernardino Pinturicchio i Pietro Perugino. Jeden z nich, Pinturicchio, wykonywa na przełomie w. XV i XVI na zamówienie Aleksandra VI dekorację freskową Appartamento Borgia. We wczesnych latach w. XVI tworzą styl rzymski dwaj Umbryjczycy, Donato Bramante i Raffael Santi, oraz Toskańczyk Michał Anioł Buonarroti, którego twórczość na długie dziesiątki lat tego stulecia związała się z Rzymem jako siedzibą papiestwa. W w. XVII pojawiają się wybitni Lombardowie: Carlo Maderna, Francesco Borromini i Carlo Fontana oraz Lorenzo Bernini rodem z Neapolu. Rzym przyciąga artystów i spoza Włoch, jak Flamand François Duquesnoy, zwany we Włoszech Francesco Fiammingo, lub Francuz Pierre Le Gros. Wymieniłem dla przykładu pewną ilość wybitnych i najwybitniejszych, ale przybyszów tych, o mniejszym dla Rzymu znaczeniu, był legion. Wśród nich dla nas mają duże znaczenie tacy, jak na przełomie w. XVII i XVIII Baltazar Fontana rodem z Chiasso koło Como, który do Polski przeszczepia w rzeźbie rzymski styl Berniniego, i na początku *seicenta* Jan Trevano, Lombardczyk z pochodzenia, ale rzymianin z wykształcenia, któremu Kraków zawdzięcza przeszczepienie wczesnego baroku rzymskiego.

Utarło się w literaturze dotyczącej kościoła św. Piotra mniemanie, że wybudowano go podług planów przysłanych z Rzymu[2]. Źródłem tej opinii jest z jednej strony fakt, że w paryskiej Bibliotece Narodowej zachował się wyżej omówiony plan z r. 1596, wykonany — jak wszystko na to wskazuje — w Rzymie na zlecenie generała jezuitów Klaudiusza Aquaviwy po odrzuceniu przezeń planu wykonanego w Krakowie przez Britiusa i Alabiana, z drugiej zaś oczywiste pokrewieństwo kościoła krakowskiego z ówczesną rzymską architekturą kościelną, bez względu na to, czy się ma na myśli kościół Gesù, czy S. Andrea della Valle. Wobec przyjęcia, że o dzisiejszej postaci kościoła św. Piotra zadecydował około r. 1605 Trevano, cała tamta kombinacja musi upaść. Zostaje z niej tyle, że wprawdzie planu z Rzymu przysłanego nie wykonano, ale z Rzymu przyszedł do Krakowa architekt, który kościół na sposób rzymski wybu-

[1] Karol Maderna (1556—1629) objął budowę kościoła S. Andrea della Valle po rychłym zgonie pierwszego jej kierownika, którym był Piotr Paweł Olivieri (1551—99). Projektowana przez Maderną fasada nie została wybudowana. Dzisiejsza jest dziełem Karola Rainaldiego (1611—91). Zob. Ortolani *o. c.* s. 6—8 i fig. 1—4 wraz z objaśnieniami ilustracji. [2] Puścił je w kurs Klein, *Kościół śś. Piotra i Pawła w Krakowie*; s. 36—7.

dował. W tym tylko znaczeniu można nadal mówić o rzymskim pochodzeniu planów krakowskiego kościoła św. Piotra.

I jeszcze jedna uwaga. Półeliptyczna w przekroju kopuła kościoła św. Piotra, wywodząca się poprzez S. Andrea della Valle od watykańskiej kopuły Michała Anioła, ma w Krakowie poprzedniczkę o lat prawie sto starszą, starszą też o ćwierć wieku od chwili objęcia budowy kościoła watykańskiego przez Michała Anioła. Mam na myśli kopułę kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu. Ten na pozór dziwny fakt wyjątkowo wczesnego pojawienia się tego rodzaju kopuły w Krakowie tłumaczy się florenckim pochodzeniem jej twórcy, Bartłomieja Berrecciego, który, podobnie jak potem Michał Anioł w Rzymie, miał w oczach zaostrzoną sylwetę panującej nad całą Florencją kopuły Brunelleschiego, a który tym chętniej zastosował ją w swym dziele, że lepiej niż półkulista harmonizowała z wertykalnymi liniami gotyckiego transeptu katedry wawelskiej.



19. Rzut poziomy kościoła św. Marcina w Krakowie.

III. ROBOTY BUDOWLANE TREVANA U KARMELITANEK BOSYCH PRZY KOŚCIELE ŚW. MARCINA W KRAKOWIE I U NORBERTANEK NA ZWIERZYŃCU

Karmelitanki bose to typowy zakon epoki kontrreformacji. Powstał w Hiszpanii w okresie soboru trydenckiego, założony przez mistyczkę i reformatorkę życia zakonnego św. Teresę od Jezusa. Do Krakowa sprowadziła je z Belgii świeżo nawrócona z protestantyzmu Konstancja z Myszkowskich Bużeńska w r. 1612. W r. 1618 otrzymały zakonnice stary kościół św. Marcina przy ulicy Grodzkiej, położony opodal kościoła św. Piotra i w bezpośrednim sąsiedztwie klasztoru klarysek oraz kościoła św. Andrzeja. Osiadły w dawnym domu księży emerytów, a otrzymawszy kilka sąsiednich posesji, przystąpiły do przebudowy tych budynków na klasztor. Dokonał jej w latach 1619—21 Jan Trevano. W lat kilkanaście później, w r. 1638 rozpoczęły karmelitanki przebudowę kościoła, który w r. 1644 poświęcił biskup krakowski Piotr Gembicki [1]. Czy przebudowy kościoła dokonał również Trevano, źródła nie mówią, zarówno jednak fakt, że już przy budowie klasztoru zetknął się on z tutejszymi zakonnicami, jak i niewątpliwy związek stylistyczny kościoła św. Marcina z pobliskim kościołem św. Piotra pozwala na wysunięcie takiego przypuszczenia [2].

Fasada kościoła św. Marcina (fig. 17) jest pierwszą po jezuickiej fasadą typu Gesù na obszarze Krakowa. Skromniejsza od tamtej, bo wykonana w tynku z dodaniem tylko niektórych szczegółów z kamienia, odznacza się monumentalnością i szlachetnymi, wyrównanymi proporcjami. Wnętrze (fig. 18) znacznie skromniejsze niż u św. Piotra, jednonawowe, podzielone zdwojonymi pilastrami z przyściennymi arkadami na pomieszczenie bocznych ołtarzy, bez kaplic, z prostokątnym prezbiterium (fig. 19).

[1] Pruszcz *o.c.* s. 119; *Klasztory karmelitanek bosych w Polsce, na Litwie i Rusi. Kraków*, Kraków 1904, s. 18—24, i 46—9; Tomkowicz *o. c.* s. 26. [2] Wysunął je już Klein, *Barokowe kościoły Krakowa*, s. 124.

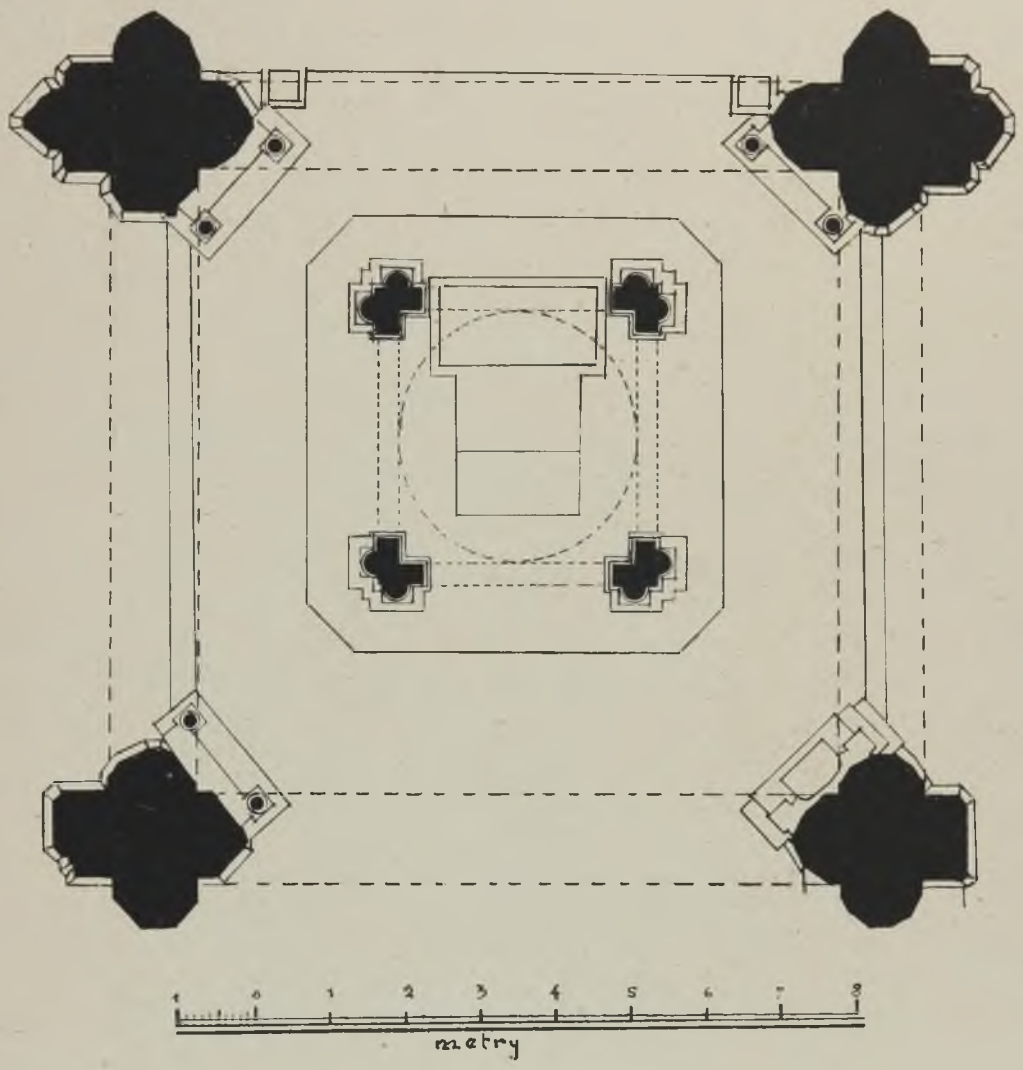
Niejasno przedstawiają się roboty wykonane przez Trevana dla drugiego krakowskiego klasztoru żeńskiego, tym razem osiadłego tu od wieków średnich, dla norbertanek na Zwierzyńcu. Na zlecenie ksieni Doroty Kątskiej Jan Chrzciciel Petrini i Jan Trevano podjęli się dnia 4 maj 1608 robót w klasztorze zwierzynieckim, a w szczególności budowy nowego refektarza i cel na piętrze. Już 12 czerwca 1609 toczy się spór między ksienią a oboma Włochami, z którego wynika, że roboty są prowadzone opieszale i niedbale. Co gorzej, niebawem wszystko zaczyna się walić. Zdaje się, że Petrini sprawę jakoś załagodził, a Trevano się usunął, nazwisko jego bowiem niebawem w aktach znika. Nie wiadomo, jaki był wzajemny stosunek obu włoskich architektów w czasie tych robót: czy była to spółka, czy też może Trevano występował jako projektodawca, a Petrini jako wykonawca [1]. W każdym razie dzisiejszy stan klasztoru zwierzynieckiego nie rzuca światła na Trevana jako artystę.

20. Bramka zachodnia w murze otaczającym katedrę na Wawelu. *Fot. A. Bochnak, Kraków.*

IV. PRACE TREVANA DLA KATEDRY WAWELSKIEJ.

Współczesny budowie kościoła św. Piotra przez Trevana biskup krakowski Piotr Tylicki (1608—16) polecił testamentem katedrę wawelską obwieść od strony zachodniej i południowej, więc od drogi prowadzącej z miasta na zamek, ciosowym murem z trzema bramkami, z których dwie przypadają naprzeciw obu wejść do katedry, głównego zachodniego (fig. 20) i bocznego w południowym ramieniu transeptu, trzecia zaś na południowo-zachodni narożnik kościoła, u stóp wieży Srebrnych Dzwonów. Zarówno mur jak i bramki wykonano z piaskowca. Wszystkie trzy bramki są takie same, obustronnie rozczłonkowane. Mają kształt portali zdwojonych na sposób barokowy. Prostokątny wykrój, zamknięty górą łukiem segmentowym, ujęty jest w portal listwowy z załamanymi uchami, zdobnymi doryckimi kroplami, u szczytu zaś, na osi środkowej, przyozdobiony główką aniołka, od której na obie strony zwisają, niby festony, draperie tkaniny, przywiązane w górnych narożnikach do gwoździ o szerokich, talerzowatych główkach za pomocą warczących na wietrze wstążek. Ten wewnętrzny, stosunkowo płasko traktowany portal tkwi w drugim, złożonym z elementów silnie plastycz-

[1] Tomkowicz *o. c.* s. 130, 103—9.



21. Rzut poziomy mauzoleum św. Stanisława w katedrze na Wawelu.

Podług zdjęcia S. Odrzywolskiego.

nych, obliczonych w duchu baroku na grę światła i cienia, więc na malowniczość. Tworzą go dwa filary z przystawionymi do nich półkolumnami o gładkich trzonach, ustawione na wysokich impostach i na tle szerszych od nich pilastrów, i wsparte na nich za pośrednictwem kompozytowych kapiteli prawidłowe belkowanie, złożone z trójdzielnego architrawu, inkrustowanego różowym i czarnym marmurem fryzu oraz silnie w przód wyrzuconego gzymsu. Belkowanie to, przełamane dwukrotnie na osi filarów i tomarzyszących im półkolumn i raz na osi środkowej nad główką aniołka w szczycie portalu wewnętrznego, tworzy podstawę trójkątnego przyczółka, nad filarami wysuniętego w przód w stosunku do części środkowej, międzyfilarowej. W polu przyczółka umieszczono dla zaakcentowania osi środkowej rodzaj tryglifu z trzema kroplami. Całości dopełniają trzy kuliste, karbowane wazony z buchającymi z nich płomieniami, ustawione na wysokich, różowym marmurem inkrustowanych impostach na

22. Mauzoleum św. Stanisława w katedrze na Wawelu.

Fot. St. Kolowca, Kraków.

szczycie i na bokach przyczółka, oraz energicznie skręcone woluty, wiążące bramki z murem, krótsze w bramce zachodniej, gdzie mur podchodzi wyżej, dłuższe i bardziej strome w dwóch pozostałych, którym towarzyszy mur niższy. Fundatora upamiętniają herby Lubicz, umieszczone w szczytowych impostach pod płomienistym wazonem, oraz napisy na marmurowych tabliczkach na środkowej osi fryzu: D. O. M. | PETRVS TYLICKI EPI|SCOPVS CRACOVIEN | D. S. TESTAMENTO | FIERI ORDINAVIT | A. D. MDCXIX.

Zarówno proporcje tych bramek, zbliżone do proporcji środkowego portalu w fasadzie i portalu zakrystii kościoła św. Piotra, jak i poszczególne motywy: ucha z kroplami, główki aniołków z draperyjkami w tychże portalach świątyni jezuickiej oraz w obramieniach nisz na posągi na jej fasadzie, a wreszcie szczegóły kapiteli, takie same jak na kolumnach ujmujących portal środkowy u św. Piotra, przy dacie powstania bramek wawelskich, przypadającej na czas wykończenia kopuły kościoła jezuitow (1619), pozwalają nasze bramki przypisać Trevanowi Zresztą do kogóż innego, jak nie do niego, zwrócić się mieli wykonawcy testamentu kiskupa krakowskiego, związanego tak blisko z królem, którego fundacją jest kościół św. Piotra i dla którego Trevano restaurował sąsiadujący z katedrą zamek. I jak u św. Piotra natrafiliśmy na bezpośredni związek z kościołem S. Andrea della Valle projektu Maderny, tak też i w wawelskich bramkach mamy oddźwięk form stosowanych przez tego rzymskiego architekta: przypominają się uchate obramienia tablic oraz główki aniołków z analogicznymi, o podobne gwoździe zaczepionymi draperiami w bocznych polach fasady kościoła św. Zuzanny w Rzymie [1], wzniesionej przez Karola Madernę w latach 1596—1603. Także woluty naszych bramek przywodzą na myśl analogicznie skręcone ślimacznice fasady kościoła św. Zuzanny [2] oraz woluty na późniejszym o lat pięć od bramek wawelskich, nie wykonanym projekcie fasady kościoła S. Andrea della Valle tegoż artysty z r. 1624 [3]. Stwierdzony tu związek z Maderną popiera hipotezę o autorstwie Trevana i o jego bliskiej styczności z Maderną.

Bramki w murze okalającym katedrę wawelską pozwalają z Trevanem związać jeszcze jedno dzieło w samej katedrze, a mianowicie mauzoleum św. Stanisława (fig. 21, 22), przypisane już zresztą temu wybitnemu architektowi na innej podstawie.

Bezpośrednim powodem wzniesienia tabernakulum nad grobem św. Stanisława było wotum, jakie sobie w r. 1624 zrobił w ciężkiej chorobie Marcin Szyszkowski, bezpośredni następca Tylickiego na krakowskiej stolicy biskupiej. Wykonano je, jak wynika z korespondencji biskupa z Kapitułą, w latach 1626—9 [4]. Być może, że myśl takiego właśnie uczczenia swego poprzednika na biskupstwie krakowskim powziął Szyszkowski pod wpływem podjęcia w watykańskim kościele właśnie w r. 1624 robót około tabernakulum nad grobem św. Piotra, fundacji papieża Urbana VIII, który dla zyskania materiału na to dzieło Berniniego nie cofnął się przed obdarciem z brązów słynnego Panteonu Agryppy, czym zasłużył sobie na znane powiedzenie: »Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini«. Ale gdy Bernini uderzył w ton zupełnie nowy, zapoczątkowując swym fantastycznym dziełem nowy okres baroku, baroku rozwiniętego, to Trevano utrzymał się w granicach form tradycyjnych, wczesnobarokowych.

Na niskim stopniu wznoszą się za pośrednictwem impostów, przyozdobionych herbami Ostoja biskupa Szyszkowskiego, cztery kwadratowe filary z czarnego marmuru dębnickiego, ustawione w kwadrat, tworzący rzut poziomy całości. Do zewnętrznych ich ścian przypierają lane z brązu i złocone półkolumny o gładkich trzonach, do wewnętrznych zaś czarne, marmurowe pilastry. Kapitele zarówno filarów, jak półkolumn i pilastrów są kompozytowe. Za pośrednictwem kawałków prawidłowego belkowania, złożonego z trójdzielnego architrawu, inkrustowanego różowym marmurem fryzu i wydatnego gzymsu, przełamanego nad półkolumnami i pilastrami, spoczywa na filarach podstawa kopuły. Tworzą ją cztery półkoliste arkady o oprofilowanym licu, spięte u szczytu wolutowymi kluczami, oraz rodzaj belkowania, złożonego jednak tylko z fryzu i gzymsu, przełamanego lekko na osiach filarów i na osi środkowej. Przedłużenie filarów i półkolumn stanowią w tej strefie brązowe, złocone posągi świę-

[1] Muñoz *o. c.* tabl. III. [2] Tamże tabl. II. [3] Weingartner *o. c.* s. 63 fig. 20; Ortolani *o. c.* fig. 2.
[4] Polkowski I, *Grób i trumna św. Stanisława, Biskupa i Męczennika, na Wawelu* (Spraw. KHS III, 1888, s. 30).

tych: Wojciecha i Stanisława, Wacława i Zygmunta, Kazimierza i Jacka, Floriana i Ignacego Loyoli, ustawione na niskich postumentach. Wraz z umieszczonymi nad nimi siedzącymi postaciami czterech ewangelistów akcentują one wybitnie pęd w górę całej kompozycji architektonicznej. W żagielkach między łukami arkad a przypadającym nad nimi belkowaniem mieszczą się brązowe, złocone postacie aniołów z szeroko rozpostartymi skrzydłami, w powłóczystych szatach, bardzo dobrze dostosowane do trójkątnego kształtu pól, które wypełniają. Całość nakrywa drewniana, złocona kopuła bez bębna. Nie ściśle półkolista, lecz zlekka zaostrzona czasza kopuły, podzielona na osiem części gładkimi, w wałeczki ujętymi pasami, wybiega w latarnię, ujętą w osiem wysmukłych wolut i zwieńczoną półeliptyczną czapką z kulą i krzyżem na szczycie.

23. Epitafium biskupa Marcina Szyszkowskiego w katedrze na Wawelu.

Fot. St. Kolowca, Kraków.

Od wewnątrz między łukami, które i od tej strony mają lica oprofilowane i wolutowe klucze u szczytu, rozpięte są żagielki, tworzące przejście do kolistego rzutu czaszy. Wypełniają je brązowe, złocone głowy aniołów o dwóch parach skrzydeł, jednej szeroko rozpostartej, drugiej skrzyżowanej nad głową. Różowym marmurem wyłożony fryz belkowania, wspartego na łukach i żagielkach oraz lekko załamanego na osiach głównej, poprzecznej i obu przekątnych, pokryty jest odlaną w brązie dekoracją ze splotów roślinnych poprzedzielanych rytmicznie rozetami. Wnętrze czaszy kopuły wypełnia lekka, prawie jeszcze renesansowa, groteskowa dekoracja malowana, występująca na złotym tle w barwach czerwonej, jasnoróżowej, zielonej i żółtej. W poszczególnych ośmiu polach, ujętych w listwy i przedzielonych bogatymi świecznikami z płonącymi świecami, widnieją sploty roślinne ożywione kwiatami, tu i ówdzie przechodzące w fantazyjne postacie, dalej główki aniołków, kosze z owocami, ptaki, rogi obfitości, faliste linie, insygnia biskupie, wreszcie kobiece alegorie czterech cnót głównych, Sprawiedliwości, Roztropności, Miłosierdzia i Męstwa.

Wertykalizm, uzyskany przez zdecydowaną przewagę podziałów pionowych nad poziomymi, to najbardziej uderzająca cecha tabernakulum nad grobem św. Stanisława. Jak w krakowskim kościele św. Piotra, tak i tutaj, podziały wertykalne biegną prawie bez zatamowania od podstawy aż po szczyt budowli. Imposty, filary z półkolumnami, szczątki belkowania nad nimi, wreszcie na ich osiach wysmukłe posągi, patronów Polski i jeszcze wyżej postacie ewangelistów — to nieprzerwany ciąg linii

pionowych. Zaostrzenie sylwety czaszy kopuły, jej podział za pomocą pionowych pasów i wysmukłe woluty opinające latarnię, wszystko znów analogiczne jak w kopule kościoła św. Piotra w Krakowie, wykończonej równo dziesięć lat przed ukończeniem budowy mauzoleum wawelskiego, przenoszą pęd w górę ponad jedyny, niezbyt zresztą silny tłumik wertykalizmu, jakim jest belkowanie u podstawy czaszy kopuły. Wszystko to pozwala widzieć w tabernakulum nad trumną św. Stanisława utwór tego samego architekta, który zadecydował o postaci krakowskiej świątyni jezuitów.

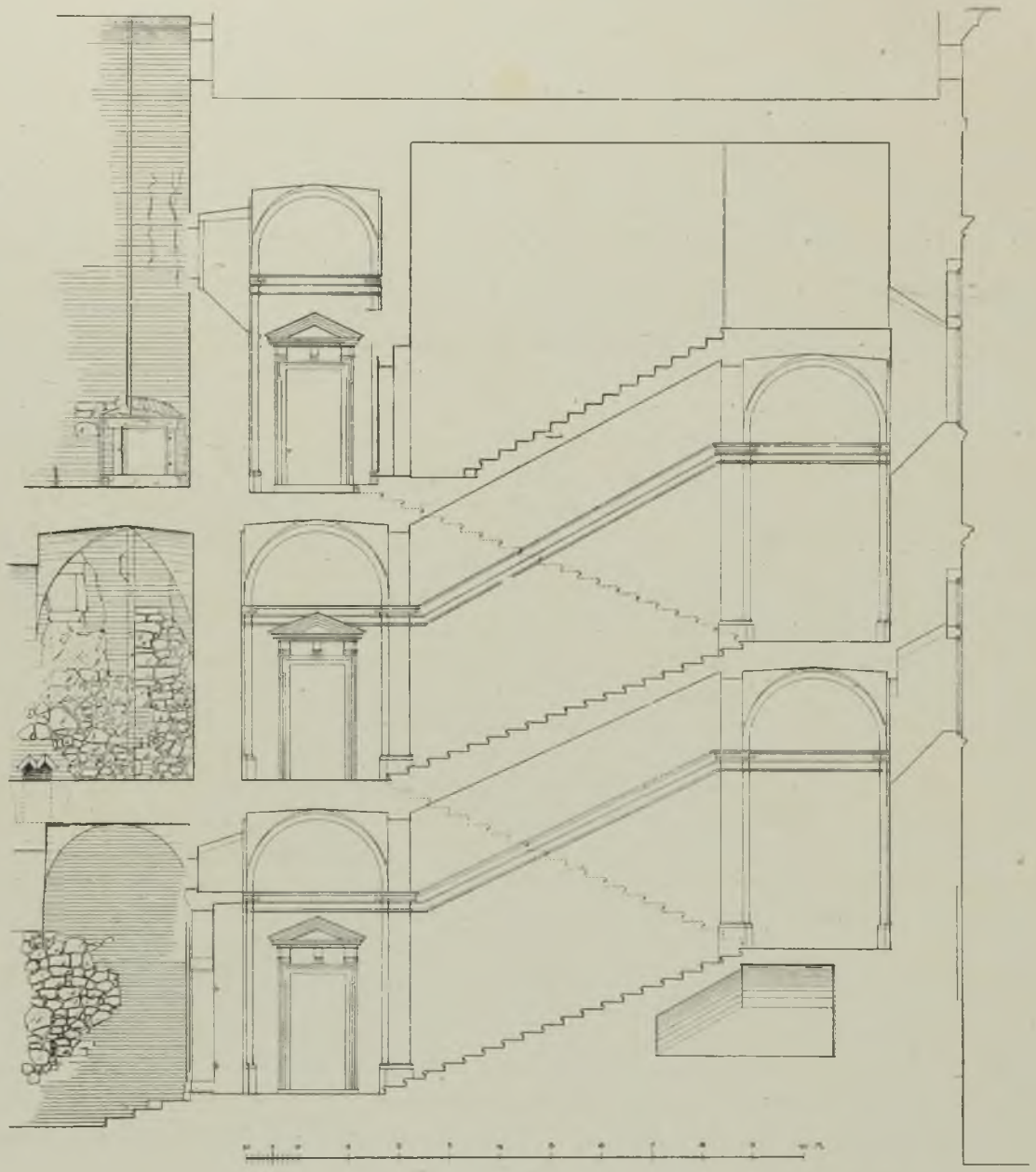
Poważna czerń marmurów, które właśnie wtedy, w epoce kontrreformacji, wchodzą u nas na wielką skalę w użycie, ożywiona inkrustacją z marmuru różowego, i złoto mniejszych ozdób rozstrzygają o bardzo harmonijnym, wytwornym efekcie kolorystycznym tego pięknego pełnego powagi, jeszcze wczesnobarokowego dzieła dekoracyjnej architektury, dzieła o wysokiej wartości artystycznej, które i na terenie Rzymu wyróżniałoby się dodatnio spośród wielu innych tego rodzaju utworów.

W powyższym dowodzeniu autorstwa Trevana odnośnie do mauzoleum Patrona Polski na Wawelu oparłem się na stylu zabytku i porównaniu go ze stylem innych utworów architektury, które można uznać za dzieła tego artysty. Nieco inną drogą do tego samego celu szła autorka cennej monografii tego zabytku, Kazimiera Kutrzebianka [1]. Za punkt wyjścia wzięła tekst listu biskupa Szyszkowskiego do jednego z kanoników krakowskich z dnia 7 czerwca 1629: »Proszę, każ W. M. ukazać regestra miedzi, którą Nagoth odbierał; bardzo by dobrze, aby się porachował z Antonim, bo mi jej siła cetnarów nie oddał. Dzianiemu proszę przypomnieć, aby o grobie moim myślił i wymalował go według zdania W. M. i mego też, a posłał mi pierwej wizerunek na karcie« [2], i słusznie utożsamiając »Dzianiego« z Janem (Giovanni) Trevanem, a wymieniony w tekście grób uważając za epitafium biskupa Szyszkowskiego (fig. 23) przy jednym z filarów katedry wawelskiej w bezpośrednim sąsiedztwie grobu św. Stanisława, uznała mauzoleum wawelskie za dzieło Trevana, widząc w nim zupełnie trafnie analogiczne formy, jak w nagrobku biskupa, który w świetle powyżej przytoczonej wzmianki źródłowej śmiało można przypisać naszemu architektowi. Tak więc dwiema drogami dochodzimy do uznania Trevana za twórcę mauzoleum św. Stanisława.

I znów Maderne jako źródło natchnień Trevana odnajdujemy, gdy się rozglądamy za rzymskimi analogiami epitafium Szyszkowskiego. *Mutatis mutandis* powtórzył tu Trevano wielkie okna nad wejściami do kościoła watykańskiego w jego fasadzie zaprojektowanej i wykonanej przez Karola Maderne [3] w latach 1607—14, lub portal główny pałacu papieskiego (później królewskiego) na Kwirynale [4].

Bezpośredniego pierwowzoru mauzoleum krakowskiego nie udało mi się znaleźć, ale bądź co bądź jest ono wyrazem tych samych aspiracji artystycznych, co nie wykonany projekt Marcina Ferabosco na mauzoleum św. Piotra na Watykanie [5]. Wedle tego projektu, którego którego ścisłej daty powstania nie znam, która jednak wobec umieszczenia na kartuszach pszczół herbowych Urbana VIII i wykonania dzisiejszego baldachimu nad grobem Księcia Apostołów przez Berniniego pod koniec pierwszej tercji w. XVII przypaść musi na czas wkrótce po r. 1624, konfesja św. Piotra miała mieć kształt sześcio- czy ośmiobocznej kaplicy zwieńczonej kopułą podzieloną żeberkami i pokrytą karpią łuską, wspartą na filarach z przystawionymi do nich od zewnątrz kręconymi kolumnami, które już szereg wieków przedtem stały w sąsiedztwie grobu pierwszego Namiestnika Chrystusowego. Konfesji św. Piotra w ujęciu Marcina

[1] Kutrzebianka K., *Mauzoleum świętego Stanisława w katedrze na Wawelu* (odbitka z Wiary i Życia, Kraków 1925, s. 14—5). [2] Polkowski *o. c.* s. 31. [3] Muñoz *c. e.* tabl. V. [4] Tamże tabl. XXVIII.
[5] Muñoz A., *Roma barocca*, Milano-Roma 1919, s. 137.

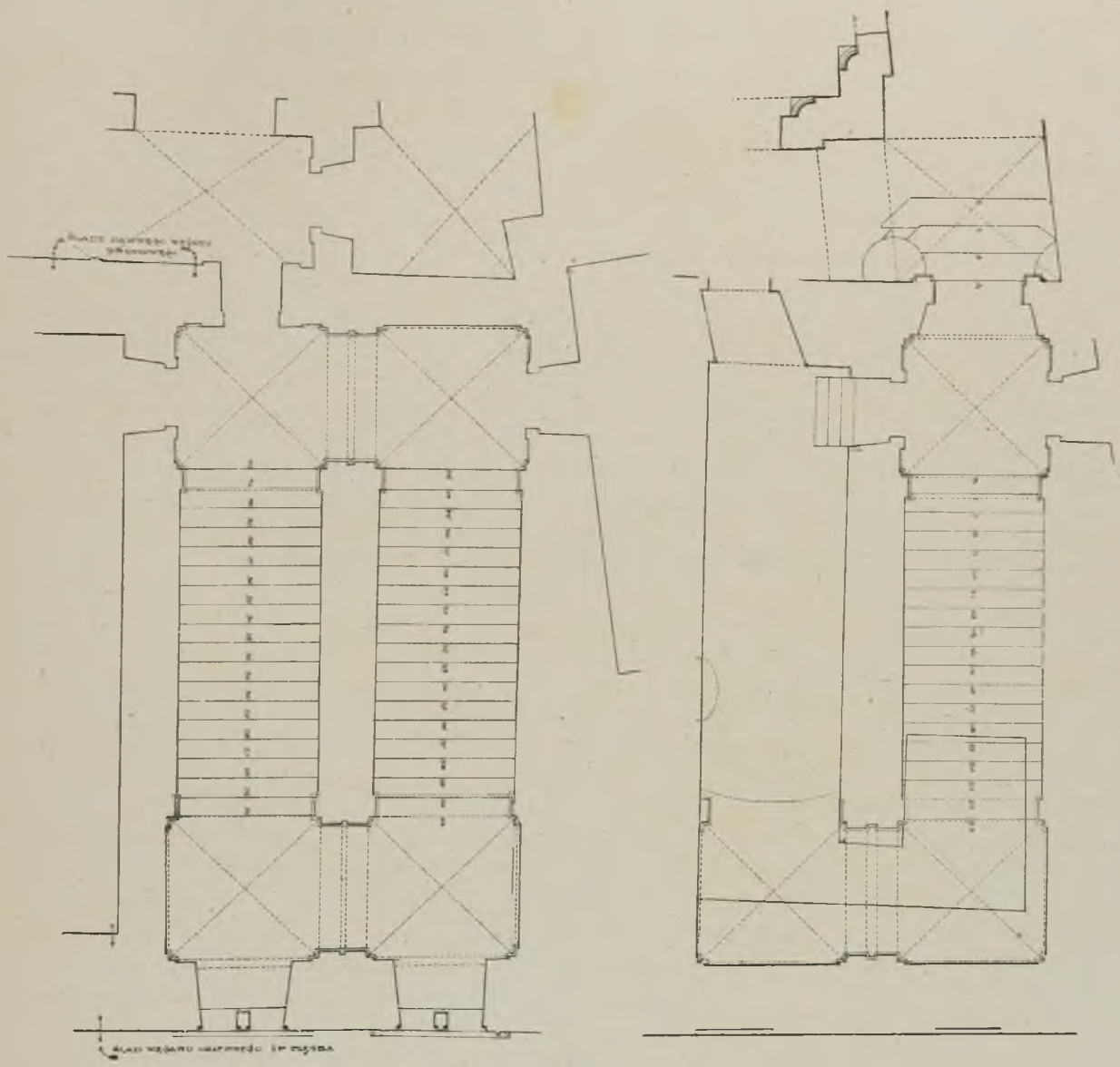


24. Klatka schodowa w północno-zachodnim narożniku zamku na Wawelu, przekrój.

Zdjęcie Kierownictwa Odnowienia Zamku na Wawelu.

Ferabosco, ucznia Maderny, towarzyszyć miały po bokach dwie bramki, zamykające dostęp do prezbiterialnej części kościoła watykańskiego. W każdym razie jedyną, choć nie zupełnie bliską i nie bezpośrednią analogię konfesji krakowskiej odnajdujemy znowu w Rzymie, w otoczeniu Maderny.

Epizodyczne znaczenie miał nadzór sprawowany przez Trevana w lutym 1635 nad stawianiem na zlecenie Władysława IV katafalku na pogrzeb najmłodszego syna Zygmunta III,



25. Klatka schodowa w północno-zachodnim narożniku zamku na Wawelu, rzut poziomy.

Zdjęcie Kierownictwa Odnowienia Zamku na Wawelu.

królewicza Aleksandra Karola[1], zmarłego 17 listopada 1634. Szło tu niewątpliwie o jakieś okazałe *castrum doloris*, tak niezbędne w czasie pompatycznych uroczystości żałobnych w epoce baroku. Niestety, poza wiadomością o samym fakcie nic mamy żadnych danych, jak się ów katafalk przedstawiał. Nie zachowała się, a przynajmniej nie jest mi znana żadna rycina przedstawiająca pogrzeb królewicza Aleksandra Karola.

[1] Tomkowicz *o. c.* s. 133 z powołaniem się na *Władysława IV, króla polskiego, listy* itd., zebrał Ambroży Grabowski, Kraków 1845, s. 84.

V. UDZIAŁ TREVANA W ODNOWIENIU ZAMKU KRÓLEWSKIEGO NA WAWELU I BUDOWIE PAŁACU W ŁOBZOWIE

Bez porównania mniej jasno, niż na polu architektury kościelnej, zarysowuje się działalność Trevana w dziedzinie budownictwa świeckiego. Z jego stanowiska społecznego, z faktu, że przysługiwał mu tytuł »S. R. M. servitor«, »murator S. R. M.«, a nawet »S. M. fabricarum praefectus«, wnosi Tomkowicz [1], że on to był — przynajmniej od r. 1603 — kierownikiem odnowienia zamku wawelskiego po dwóch pożarach, jakim ten gmach uległ w r. 1595. Analiza form nie przychodzi nam tu z pomocą, szczegóły architektoniczno-dekoracyjne w odnowionym wtedy skrzydle północnym, jak portale, obramienia okien i kominki, nie wykazują wyraźnie tych samych form, jakie znamy z kościelnych budowli Trevana. Wiadomo nadto, że przy robotach odnowicielskich we wczesnym okresie panowania Zygmunta III czynni byli na zamku wawelskim inni jeszcze architekci włoscy, jak Ambroży Meazzi czy Meachini, pracujący przede wszystkim w marmurze i bodaj że nie tylko wykonawca, ale i projektodawca wielkiego kominka z herbami Wazów w sali Pod Ptakami oraz innych robót marmurowych [2], Jan Chrzciciel Petrini i Kasper Arconi, którzy w r. 1601 zakładali fundamenty pod wieżę Zygmunta III koło Kurzej Stopy [3], nie mówiąc już o pracownikach pomniejszych. W tych warunkach, jeżeli się pragnie Trevana uważać za naczelnego kierownika robót zamkowych za czasów Zygmunta III, a brak danych do odmówienia mu tej roli, trzeba — nie wdając się w drobiazgi, w próby przypisywania mu tych czy owych portali lub kominków — rozejrzeć się za istotnie poważnym dziełem architektonicznym na zamku z okresu odnowienia go w początkach w. XVII i przypisać mu je — na zdrowy rozum. Za tego rodzaju dzieło uważam klatkę schodową w północno-zachodnim narożniku zamku, tzw. schody senatorskie (fig. 24, 25). Wystarczy przejść się po tych schodach, a następnie dla porównania po dawniejszych, z czasów Zygmunta Starego pochodzących schodach poselskich, by od razu wyczuć całą różnicę. Schody poselskie są strome, niewygodne, męczące, senatorskie ich zupełnym przeciwieństwem. O ile trudno sobie wyobrazić rozwinięcie na schodach poselskich okazałego ceremoniału, tak charakterystycznego dla życia ludzi baroku, a na dworze Zygmunta III w związku z wpływami austriacko-hiszpańskimi z pewnością chętnie stosowanego, to schody senatorskie wprost zapraszają do stąpania z majestatem i godnością, *con gravità*, jak by powiedział Włoch tych czasów. Wymarzone to tło dla orszaku królewskiego w poważnych, czarnych strojach hiszpańskich z szerokimi kołnierzami koronkowymi i złotymi łańcuchami. Tego rodzaju tunelowe klatki schodowe, wygodne i imponujące, zawdzięczamy Rzymowi, ściśle mówiąc Antoniemu de Sangallo Młodszemu, który po raz pierwszy takie schody zastosował w Palazzo Farnese [4]. Jeżeli istotnie wolno zaprojektowanie schodów senatorskich wiązać z Trevanem, to i w tym wypadku mielibyśmy argument za jego rzymską szkołą, niezależnie od tego, że pochodził on z Włoch północnych.

W ostatnich latach życia zajęty był Trevano kończeniem budowy pałacu królewskiego w Łobzowie, jak to wynika z wypłat na jego rzecz z kasy wielkorządowej w latach 1642—3 [5]. Wiadomość ta nie wpływa na charakterystykę jego twórczości, albowiem pałac łobzowski, w r. 1850 znacznie już zrujnowany, został zburzony, by zrobić miejsce austriackiej szkole kadeckiej, w której gmach tylko części jego włączono [6].

---

[1] Tomkowicz S., *Wawel. Zabudowania Wawelu i ich dzieje* (Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej IV, Kraków 1908, s. 346). [2] Tamże s. 348, 350. [3] Tamże s. 347. [4] Burckhardt *o. c.* s. 215. [5] Kieszkowski *o. c.* s. 19 i 24 odsyłacz 42). [6] Tamże s. 7.

Na temat innych budowli świeckich Trevana, a musiało ich być sporo pośród krakowskich kamienic mieszczańskich, w dzisiejszym stanie badań nic się powiedzieć nie da[1].

* * *

Tak więc Trevano w świetle przypisanych mu dzieł zarysowuje się jako architekt pov ażny, znający najnowsze prądy w architekturze stolicy ówczesnego smaku artystycznego, jaką był Rzym, jako bezpośrednio wywodzący swą sztukę ze sztuki Karola Maderny, najwybitniejszego po śmierci Vignoli i Porty a przed wystąpieniem Berniniego i Borrominiego architekta rzymskiego, choć pochodzącego z Włoch północnych. Na gruncie rzymskim nie byłby się Trevano takimi dziełami jak te, które pozostawił w Krakowie, wybił na czołowe stanowisko pośród tamtejszych architektów, w Polsce jednak zabłysnął jako gwiazda pierwszej wielkości a przeszczepiając najświeższe zdobycze architektury rzymskiej do stolicy Polski stworzył wzory które podobać się musiały i które musiały być przez architektów miejscowych podpatrywane i naśladowane. Stanowisko jego u nas jest podobne, jak w sto lat niespełna potem stanowisko Baltazara Fontany, który również na tle sztuki rzymskiej był tylko jednym z wielu naśladowców Berniniego, w Polsce natomiast stał się punktem wyjścia nowego stylu w dekoracji wnętrz.

L'ÉGLISE DE SAINT-PIERRE ET SAINT-PAUL À CRACOVIE, SON PROTOTYPE ROMAIN ET L'ARCHITECTE ROYAL JEAN TREVANO

L'historie de la construction de l'église de Saint-Pierre à Cracovie, insuffisament éclaircie dans tout ses détails, se présente en esquisse comme suit:

Le père Garcia Alabiano, supérieur de la maison des profès près de l'église de Sainte-Barbe, ayant obtenu la nouvelle que le roi Sigismond III sera fondateur de l'église des jésuites à Cracovie, envoya au prince Claude Aquaviva, général de l'ordre à Rome, le projet de la dite église exécuté par lui même et par un autre jésuite, Joseph Britius. Ce projet, préparé au cours de trois premiers trimestres de l'année 1595 (il n'est pas conservé, au moins il n'est pas connu) n'a pas gagné l'approbation du général qui laissa en 1596 faire un autre projet (fig. 1) à un architecte romain dont le nom est inconnu. Ce plan est conservé à la Bibliothèque Nationale à Paris (Hd 4 a [II] no 90—Acta Societatis Jesu, Historia Societatis 152, II 1, 90). En outre, un certain père Gurson fit également un projet de la maison des profès, dans lequel la partie du Nord de l'église est aussi, esquissée (fig. 2). L'église sur le plan du père Gurson se rattache dans son aspect général au plan de 1596, mais elle en diffère dans ses détails, et surtout dans ses proportions, en se rapprochant par contre à l'église construite (fig. 3). Le plan du père Gurson se trouve, lui aussi, dans la Bibliothèque Nationale à Paris (Hd 4 a [II] no 88—Acta Societatis Jesu, Historia Societatis 152, II 1, 88). Tout porte à croire que Joseph Britius commença la construction en 1597 d'après le projet romain de 1596. Il la dirigea jusqu'à 1599, puis, après qu'il eut quitté la Pologne, la direction de la construction passa aux mains d'un autre jésuite, Jean Marie Bernardoni, qui la retint jusqu'à sa mort, en 1605. Vers la fin de la vie de Bernardoni la construction fut interrompue: on remarqua des fautes de construction commises encore par Britius. On a démonté donc tout ce qui avait été construit pendant huit années. Il se peut que Paul Baudarth d'Anvers, constructeur de toute une serie de chapelles à Kalwaria Zebrzydowska, y ait joué un rôle épisodique, qui ne pouvait d'ailleurs concerner que l'expertise technique, mais jamais le côté artistique. Sans nul doute Jean Trevano prit la direction de la construction déjà en 1605. Il active les traveaux de manière que la coupole, projetée par lui, est voutée déjà en 1609, et toute la partie architectonique des travaux est terminée en 1619, comme en témoigne le document trouvé dans la boule de cuivre sous la croix

[1] Komplet dotychczasowych wiadomości archiwalnych o Trevanie zestawił Tomkowicz, *Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII wieku*, s. 128—34.

dont on a couronné la coupole, la même année. Ce document appelle l'architecte royal, Jean Trevano, directeur de la construction. Les travaux pour garnir et pour orner l'intérieur continuent. On installe le tableau sur le maître-autel en 1635. C'est à Trevano qu'appartiennent en tout cas le système de la division de l'intérieur (fig. 5—7, 10, 12), la construction de la coupole (fig. 14) et de la façade (fig. 4) qu'on avait alors l'habitude de construire à la fin des travaux. Tous les arguments laissent croire que le plan du père Gurson, — qu'on a mentionné ci-dessus, — est conçu après l'année 1605, et qu'il est le projet de la maison des profès, projet qui tient compte du contour de l'église qu'on était justement en train de construire. Ainsi il faut attribuer à Trevano le changement du plan romain provenant de l'an 1596, donc le projet de l'église entière.

On admet généralement que l'église cracovienne était modelée sur celle de Gesù à Rome (fig. 9, 11), église mère des jésuites. Mais cette opinion ne se laisse pas maintenir. On peut dire seulement que l'église de Cracovie appartient, comme beaucoup d'autres, au type fondamental que Vignole a créé dans l'église del Gesù. L'église des théatins Sant' Andrea della Valle à Rome (fig. 8, 13) est un édifice des plus anciens du type Gesù. Elle fut construite, après une courte période où travaillait Pierre-Paul Olivieri, par Charles Maderna, simultanément avec la construction de l'église de Saint-Pierre à Cracovie. La construction de la façade fut terminée en 1665, par Charles Rainaldi. Les deux églises, Sant' Andrea della Valle et Gesù, diffèrent profondément en proportions, en système de division de l'intérieur, et en forme de la coupole. Le rapport de la largeur et de la hauteur de la nef principale s'exprime dans l'église del Gesù par les chiffres: 1 : 1·75, et dans celle de Sant' Andrea della Valle 1 : 2, par conséquent cette dernière est plus élancée que la première. Dans les deux églises l'entablement divise l'intérieur en deux parties. Mais dans celle de Gesù la partie inférieure, du pavement jusqu'au haut de la corniche, constitue un peu plus que la moitié (0·53) de la hauteur de toute l'église, tandis que dans celle de Sant' Andrea della Valle elle approche des deux tiers (0·62) de l'ensemble. Les chapelles des deux églises s'ouvrent sur la nef par des arcades demi-circulaires. Mais à Gesù ces arcades sont basses, de façon qu'elles laissent assez de place entre elles et l'entablement, pour qu'on puisse y mettre des balcons, tandis que dans l'église de Sant' Andrea della Valle elles sont hautes, parvenant jusque sous les chapiteaux des pilastres placés entre les arcades. Les éléments de la division horizontale et verticale dans ces deux églises romaines sont formés d'une façon tout à fait différente qui diminue le verticalisme dans l'église jésuite et l'augmente dans la théatine. Ainsi les pilastres placés entre les arcades sont pairs dans la première, doublés dans la seconde; l'entablement est uniforme et sans brisures dans l'une, brisé au-dessus de chaque pilastre dans l'autre. De cette manière, la partie de l'entablement avancée vers le devant forme donc, dans l'église de Sant' Andrea della Valle, un prolongement optique du pilastre et la base immédiate de l'archivolte d'entre les travées. De cette façon les éléments de la division verticale allant sans interruption du pavement jusqu'au faîte de la voûte laissent fortement ressortir l'élan vers la hauteur. Dans l'église del Gesù l'entablement réprime considérablement le mouvement vertical, arreté en outre par la large et lourde attique. Cela n'existe pas à l'église de Sant' Andrea della Valle. La forme demi-circulaire de la coupole de l'église del Gesù qui repose sur un tambour relativement peu élevé, tire l'ensemble fortement vers le bas, tandis que la coupole demi-élliptique de Sant' Andrea della Valle, ayant pour base un haut tambour, relevé encore par de sveltes colonnettes, placées à tous les angles de l'octogone extérieur, semble s'élancer librement en haut. La coupole de l'église Sant' Andrea della Valle est l'imitation la plus ancienne de la coupole du Vatican créée par Michel-Ange qui aussi dans ce domaine a revolutionné l'architecture la mettant sur de nouvelles voies.

L'église de Saint-Pierre à Cracovie (fig. 7, 10, 12) ressemble beaucoup plus à l'église de Sant' Andrea della Valle (fig. 8, 13) qu'à celle de Gesù (fig. 9, 11). Bien que le transept ne dépasse pas les murailles magistrales du corps de l'église et que la nef principale est divisée par des pilastres pairs au lieu par des pilastres doubles, les proportions de l'ensemble diffèrent considérablement de celles de l'église del Gesù, lourdes et trapues. Elle est même plus svelte que l'église de Sant' Andrea della Valle, le rapport de la largeur de la nef principale à sa hauteur s'exprime approximativement par les chiffres 1 : 2·5 et la partie inférieure, du pavement jusqu'au haut de la corniche a plus que deux tiers (0·68) de toute la hauteur. L'église de Cracovie n'a pas d'attique, les éléments de division verticale vont sans interruption du pavement jusqu'au faîte de la voûte, et la coupole (fig. 14, 15) a une silhouette légère, demi-élliptique, à l'instar de celle de Sant' Andrea della Valle (fig. 16). Vu les dates du commencement et de la fin de la construction des deux églises, à savoir, 1591 et 1625 à Rome, et 1605 et 1619 à Cracovie, il faut relever que l'église cracovienne est l'exemple d'un transfert extrêmement rapide des formes architectoniques romaines au Nord de l'Europe. Ce fait semble indiquer des rapports particulièrement intimes entre l'architecte cracovien et Maderna. Jean Trevano, artiste de haute classe, avait été certainement en contact avec l'atelier romain

de Maderna, peut-être même a-t-il collaboré, de façon ou d'autre, à la construction de l'église de Sant' Andrea della Valle.

Le caractère romain de l'église de Saint-Martin à Cracovie (fig. 17—19) construite en 1638—44 pour les carmélitaines déchausées (elle passa ensuite à la communauté évangelique) ainsi que le fait que Trevano pour les mêmes carmélitaines dirigeait des travaux dans le couvent voisin pendant les années 1619—21, permet d'alléguer l'hypothèse que l'architecte royal fut le créateur de cette église aussi. Les travaux peu éclaircis encore, dans le cloître des prémontrées à Cracovie, entrepris en commun par Trevano et Jean-Baptiste Petrini, en 1608, furent conduits avec une telle lenteur et si négligemment qu'un procès s'en suivit, déjà l'année suivante, entre Dorothée Kątska, abbesse du couvent, et les deux Italiens.

Simultanément avec la terminaison finale des travaux strictement constructifs de l'église de Saint-Pierre, on élève une muraille à trois portes (fig. 20) qui entoure la cathédrale de Cracovie, du côté de l'Ouest et du Sud. Elle fut érigée en 1619 du legs de l'évêque Pierre Tylicki. Les proportions de ces portes qui se laissent rapprocher à celles du portail central de la façade et du portail de la sacristie de l'église de Saint-Pierre, ainsi que certains motifs architectoniques et décoratifs, permettent de les regarder comme oeuvre de Trevano. Ces portes se rattachent aux motifs employés par Maderna, à savoir aux détails de la façade de l'église de Sainte-Susanne à Rome qu'il avait construite en 1596—1603.

Partant des portes de la muraille qui entoure la cathédrale et de l'église de Saint-Pierre, un chemin conduit au tabernacle placé au-dessus de la tombe de saint Stanislas dans la cathédrale de Cracovie (fig. 21, 22), tabernacle élevé en 1624—29 aux frais de l'évêque Martin Szyszkowski. Le verticalisme obtenu par le primat absolu des divisions verticales sur les horizontales constitue le caractère le plus frappant de cet exquis petit édifice. Les divisions verticales vont ici, comme dans l'église de Saint-Pierre, de la base jusqu'au sommet de l'édifice presque sans entrave. Ce fait, et toute une série d'autres détails, permettent de considérer le tabernacle de saint Stanislas comme l'oeuvre du même architecte qui a décidé de la forme de l'église jésuite à Cracovie. On peut arriver à la même conclusion encore suivant un autre chemin, c'est à dire en comparant le dit tabernacle au tombeau de l'évêque Szyszkowski dans la cathédrale de Cracovie. Ce tombeau (fig. 23) est bien établi comme oeuvre de Trevano. Dans le tombeau de Szyszkowski, Trevano reprit *mutatis mutandis* les grandes fenêtres au-dessus des portails de l'église vaticane, dans la façade composée par Maderna. On n'a pas réussi à trouver le prototype du tabernacle de la cathédrale, en tout cas cette oeuvre exprime les mêmes aspirations artistiques qui se font jour dans le projet — qui n'a pas été exécuté — du mausolée de saint Pierre au Vatican, projet fait vers 1624 par Martin Ferabosco, élève de Maderna.

Quand on dressait, au mois de février 1635, le catafalque du prince royal Alexandre-Charles Vasa, la surveillance en a été confiée à Trevano. Aucune gravure de ce *castrum doloris* ne s'est conservée.

A cause de son titre »S. M. fabricarum praefectus« Trevano passe pour le directeur de la reconstruction du château royal de Wawel à Cracovie après les incendies de 1595. En tout cas, il est occupé aux travaux du château déjà en 1603 mais les sources ne donnent pas de renseignements suffisants pour définir ces travaux plus en détail. Le travail simultané d'autres Italiens au château cracovien complique encore la situation. Le sens commun ferait attribuer à Trevano la construction la plus importante des travaux qu'on faisait alors au château, c'est-à-dire l'escalier de sénateurs (fig. 24, 25) à l'endroit où les deux parties de l'édifice, du côté du Nord et du côté de l'Ouest, se rencontrent. Ce genre d'escalier en tunnel, avec des marches confortables, permettant de developper un cérémonial fastueux — l'escalier en question est le plus ancien de ce type en Pologne — est aussi d'origine romaine: son modèle provient du palais de la famille Farnese où Antonio da Sangallo (jeune) l'a employé.

Au sujet des autres édifices laïques construits par Trevano, et il devait y avoir beaucoup eu parmi les maisons des bourgeois de Cracovie, on ne sait rien.

Trevano à la lumière que jettent sur lui les travaux qu'on lui attribue, se présente comme un architecte sérieux, connaissant les derniers courants de l'art de l'architecture de Rome, alors capitale du goût artistique. Son art provient directement de l'art de Charles Maderna qui venait, comme Trevano aussi, de l'Italie du Nord, et qui était le plus remarcable architecte romain dans la période qui commence après la mort de Vignole et de della Porta et dure jusqu'à ce que le Bernin et Borromini eussent parus. Au moyen des oeuvres telles qu'il a laissé à Cracovie, Trevano, à Rome, ne se serait pas distingué entre les autres architectes. Par contre, en Pologne, il brilla de l'éclat d'une étoile de premier ordre. En transplantant dans la capitale de la Pologne les modèles les plus récents de l'architecture romaine, il a créé des édifices qui devaient nécessairement plaire et être attentivement étudiés et imités par les architectes du pays.

TADEUSZ MAŃKOWSKI

MECENAT JANA III W ŻÓŁKWI

I

Żółkiew za Jana III. — Życie dworskie na zamku w Żółkwi. — Król-sarmata. — Kierunki gospodarczej i artystycznej jego działalności. — Osadzanie rzemieślników w mieście. — Ludwisarnia i gisernia. — Sztuka jako wyraz potrzeb gospodarczych. — Artyści stale osiedli w mieście i czasowo przez króla przywołani. — Ziemiański sposób pojmowania przez króla spraw sztuki. — Pełnomocnictwa w rzeczach sztuki udzielane osobom duchownym.

Centrem artystycznej działalności Jana III był Wilanów, położony pod stołeczną Warszawą, w którym wznoszono okazały pałac. Lwów tylko przejściowo i w nieznacznej stosunkowo mierze był miejscem działalności króla w rzeczach sztuki, ograniczonej zresztą do samego budownictwa. Dzięki swemu położeniu pośrodku królewskich majętności, Żółkiew stała się centrem prywatnej działalności gospodarczej króla.

Król kochał Żółkiew, kochał krajobraz podlwowskich okolic i w Warszawie tęsknił do nich. Dowodem tego jest szczegół, który zanotował królewski dworzanin, Kazimierz Sarnecki, pisząc o tym, co się działo na dworze w Warszawie w dniu 27 marca 1695: »Z Brukseli przyniosła poczta Królowi Imci od Księżnej Jejm. Elektorowej (bawarskiej, Teresy Kunegundy, córki Jana III) bardzo ucieszną wiadomość, która na list króla Imć, gdy do niej pisał, które bardziej, czy tamte, czy te kraje się jej podobają odpisała: Tuteczne, w których mieszkać muszę, powinnyby mi się podobać, ale przecie nie masz [jak] w Polszcze ruskie, bo weselsze od tutecznych. Niesłychanie tak się ucieszył tym król Jegm. i rzekł: pewnie trzeba się tam do nich pośpieszyć«[1].

Umiłowaniu Żółkwi przez króla, w której odpoczywał po uciążliwościach panowania, odpowiadał nastrój wiejskiej idylli, którą tam znajdowały jego dzieci. Odmalowuje ten nastrój znów diariusz Sarneckiego, kiedy pod datą 8 kwietnia 1694 opisuje, jak »królewna Jejm. z królewicami Ichm. z ogrodu aż pod Haraj kwiatki, fiołki zbierali i tam sobie igrali. Królewna Jejm. sobie rwała na swój strój, w którym zawsze dobrze sobie accomoduje, do kwiecia osobliwie fiołkowego. Chodzi i sama w one ubiera głowę swoją«[2].

Idylla wiejska mieszała się z umiłowaniami rycerskimi i życiem dworskim. Przy obiedzie w zamku żółkiewskim przygrywała królestwu kapela francuska, lecz wieczorami król przyzywać kazał niekiedy bandurzystę Wesołowskiego, który wtórując sobie na bandurze śpiewał dumy wołoskie i kozackie »i sam król Imć śpiewał«, jak dodaje Sarnecki w swej relacji[3].

Praca niniejsza była przedstawiona na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki dnia 10 stycznia 1946.

[1] Ossolineum, rpis: Diariusz wiadomości Kazimierza Sarneckiego o królewskim dworze Jana III i działaniach wojennych na pograniczu polsko-tureckim 1693—5. [2] Tamże. [3] Tamże pod datą od 17—25 X-bris 1693.

1. Widok Żółkwi od strony Bramy Glińskiej. Litografia w Przyjacielu Ludu z r. 1847.

W życiu Jana III w czasach pobytu w Żółkwi było miejsce na rozrywki umysłowe i na zaspokajanie potrzeby piękna. W zamku znajdował się osobny pokój biblioteczny, gdzie czas na czytaniu książek mógł był spędzać, a bywało że »Król Imć z biblioteki na ogród się patrzył, który w rozliczne kwiaty i zapachy onych jest przy wielkiej zieloności bardzo pięknie przyozdobiony«[1]. W spokojnym życiu króla w czasie pobytu w Żółkwi było wypadkiem dnia, kiedy spowiednik króla o. Vota z Rzymu »różnych przywiózł z sobą kopersztychów, architektur i obrazów miast, osób malowanych, najwięcej nagich reprezentujących pudendas res, potem zabawiał króla Imć różnymi o rzymskim państwie discursami, relatiami...«, a następnie król owe sztychy przy sobie kazał podklejać[2]. Innym znów razem wieczór »król Imć z budowniczym mensuracje czynił na papierze budynków kukizowskich, Imć Krakowski (Stanisław Jabłonowski), I P. poseł francuski (Polignac) dopomagali mu consilio suo onej«[3]. I najpoważniejsze może wśród innych zajęcie umysłu, gdy Sobieski sięgał do teorii malarskiej perspektywy, jak się dworzanin jego wyraża, z książką w ręku »fizykę malarską czytał«[4].

Na tym tle występuje też dobitniej niż gdzie indziej postać króla-sarmaty. Jeżeli sarmatyzm mielibyśmy uważać za odrębny i swoisty przejaw kultury polskiej tych czasów, to Jan Sobieski mógłby uchodzić może za najdoskonalszy i najpełniejszy typ sarmaty. W jego indywidualności zdają się łączyć niemal wszystkie cechy dodatnie tego typu, dotąd nie dość ściśle określonego, który zwykliśmy sobie przedstawiać raczej w znamionach, będących już cechami degenerowania się.

[1] Ossolineum, rpis: Diariusz wiadomości Kazimierza Sarneckiego o królewskim dworze Jana III i działaniach wojennych na pograniczu polsko-tureckim 1693—5, pod datą 20 Maii 1694. [2] Tamże pod datą 16 X-bris 1693. [3] Tamże 9 X-bris 1693. [4] Tamże 29 X-bris 1693.

We włoskich współczesnych oczach jedną z wybitnych cech Jana III była jego »maestosa giovialità«[1]. Jest to cecha, którą do dziś jeszcze uważamy za najbardziej charakterystyczną dla typu dawnego sarmaty: powaga w połączeniu z jowialnością, zarówno w zewnętrznej aparycji, jak i we wzięciu, geście, w towarzyskim obyczaju, u karmazyna jak i u szaraczka, jednego z tłumu braci-szlachty. Łączyły się te cechy z ziemiańskim i gospodarskim, równie jak i rycerskim zawodem i zajęciem. W wojskowym rzemiośle jowialność często przeradzała się w rubaszność. Sobieski był jednak sarmatą najwyższej kultury. Wpływy kultury dworskiej czasów Ludwika XIV, jakie działały nań w czasach pobytu za granicą i współżycie z żoną Francuską, równie jak i głębsze wykształcenie za młodu nabyte, musiały wycisnąć na nim swe piętno. W tym ziemianinie i magnacie, a zarazem żołnierzu i wodzu, wpływy wyższej kultury francuskiej łączyły się z typem kresowego rycerza, dla którego czas długi treścią życia była walka z Wschodem muzułmańskim. Jeżeli w kim, to w Sobieskim właśnie widzimy może najwięcej harmonijnego ustosunkowania pierwiastków zachodniego baroku, orientalizmu i swojskich rodzimych cech polskich o odcieniu spotykanym zwłaszcza na kresach dawnej Rzeczypospolitej. W potrzebach wojennych Sobieski przywdziewał karacenę na wpół antyczną na wpół orientalną, przy obiedzie przygrywała mu kapela francuska. W dniach swobodnego wypoczynku spędzał czas na oglądaniu miedziorytów i planów architektonicznych, czy lekturze ksiąg nawet takich, jak traktat o perspektywie malarskiej, lub na przemian zabawiał się polowaniem. Wieczór przywołany bandurzysta śpiewał mu tęskne dumy wołoskie i kozackie. Takim był portret Sobieskiego, widziany w świetle szczegółowych i obszernych, codziennych niemal relacji z dworu, spisywanych przez Sarneckiego, takim był Sobieski w intymnym gronie bliskich osób w czasach pobytu w Żółkwi.

Żółkiew za Jana III to miasto prowincjonalne, niewielkie wprawdzie, lecz zasobne w rzemieślników i profesjonistów, zaspokajające potrzeby dóbr królewskich, a często i króla samego oraz jego dworu. Odziedziczone po Żółkiewskich, posiadało zamek obronny, który Jan III częściowo przeistoczył i ozdobił, oraz farę wzniesioną za hetmana Stanisława Żółkiewskiego, wybitne dzieło architektury kościelnej, powstałą według planów lwowskiego budowniczego Pawła Szczęśliwego[2]. Miasto samo za Jana III rozbudowało się i zaludniało. Relacje cudzoziemców dają na ogół pochlebne świadectwo ówczesnej Żółkwi.

L'abbé F. de S.[3], którego nazwiska dotąd nie udało się wyśledzić, chwali szczególnie żółkiewską farę, którą uważa za jeden z najpiękniejszych kościołów na Rusi Czerwonej[4], zarówno ze względu na jego architekturę, jak i na ozdoby wnętrza, w szczególności nagrobki Jakuba Sobieskiego, ojca króla, i Stanisława Daniłowicza, królewskiego wuja. Były to już dzieła rzeźby czasów Jana III. Inny podróżnik francuski, Dalerac[5], podnosi piękno kościoła dominikanów.

Zamek królewski, którego wspaniałość chwalił l'abbé F. de S., zwiedzający Żółkiew w r. 1688, doczekał się monograficznego opracowania przez M. Osińskiego[6]. Uwzględnił on szczególnie czasy budowy przez hetmana Stanisława Żółkiewskiego oraz późniejsze, kiedy Żółkiew z rąk Sobieskich przeszła w XVIII już wieku w ręce Radziwiłłów. Najmniej dotąd zbadane w dziejach zamku i miasta są czasy ich splendoru, kiedy zamek żółkiewski był częstą siedzibą Jana Sobieskiego, kiedy na miasto spływały dobrodziejstwa właściciela, którym był król.

[1] Z relacji Brunettiego z r. 1675, cyt. Brahmer M., *Toskańskie echa zwycięstwa pod Wiedniem* (Przegląd Współczesny nr 140, grudzień 1933). [2] Osiński M., *Zamek w Żółkwi*, Lwów 1933. [3] L'abbe F. de S., *Voyage de Pologne fait dans les années 1689 et 1689* (Bibliothèque russe et polonaise III, Paris 1858). [4] Tamże s. 28. [5] Dalerac, *Les anecdotes de Pologne ou mémoires secrets du regne de Jean Sobieski III du nom*, II, Paris 1699, s. 216. [6] Osiński *o. c.*

Jakimi tendencjami rządził się w tym Jan III, jakie były kierunki jego działalności gospodarczej, a zarazem artystycznej w Żółkwi, to widoczne jest w znacznej mierze choć z niekompletnych Ekspens pieniężnych i Konotacji ekspensów za asygnacjami KJMci z lat 1685—94 [1].

W latach 1687—91, w których król często stosunkowo przebywał w Żółkwi, widoczną jest jego polityka ekonomiczna, polegająca na indywidualnie udzielanych pożyczkach na budowę domów. Większe kwoty otrzymywali mieszczanie i Żydzi na wznoszenie murowanych domów w mieście, mniejsze przedmieszczanie na budowę domów drewnianych poza miastem. Musiało Sobieskiemu zależeć na tym jako właścicielowi, by w mieście powstawały wspanialsze domy murowane, skoro pożyczając np. Naftalemu Ickowiczowi 2000 zł kazał zastrzec wyraźnie, że domurowanie kamienicy oraz szczytu jej, a więc prawdopodobnie attyki, ma być »ad instar Becalowej kamienicy«, jako jednej z najbardziej ozdobnych w Żółkwi, należącej do bogatego i otaczanego przez króla protekcją dzierżawcy ceł na Rusi Czerwonej, Żyda Jakuba Becala. Żółkiewscy rzemieślnicy często wspierani byli pożyczkami z kasy królewskiej, przeznaczonymi na budowę domów. Byli nimi nieznanego nazwiska miecznik, innym razem Konstanty, haftarz rodem z Zamościa, Sebastian, złotnik, czy Stefan, złotnik, lub Aleksander Malowannik, kierownik fabryki pieców i kafli. Wielu z nich w tych czasach osiadło było w Żółkwi. Pożyczkę z kasy królewskiej na pobudowanie się otrzymał był też w r. 1690 Izrael, haftarz, »na nową w Żółkwi osiadłość i kupienie domu«. Uderza szczególne forytowanie przez króla żydowskich rzemieślników. Przy wielu imionach żydowskich, spośród tych, którym udzielano pożyczek, zaznaczono w rachunkach, że są to dostawcy KJMci. Takimi byli Hirsz Ickowicz, złotnik KJMci, w r. 1687, Lewko Moszkowicz, złotnik KJMci, w r. 1688, Moszko, namiotnik KJMci, w tym samym roku otrzymujący pożyczkę, a w r. 1692 Marek Lewkowicz, »szkatulnik i zwierciadła osadzający«, oraz drukarz Żyd z Amsterdamu przybyły i osiedlający się w Żółkwi. W r. 1689 znaczną pożyczkę 6000 zł z kasy królewskiej otrzymał kahał żółkiewski na wymurowanie synagogi. W r. 1691 zabudowywały się dwa przedmieścia w Żółkwi, Glińskie i Lwowskie, a wielu z przedmieszczan otrzymywało pożyczki indywidualne, bezprocentowe, zazwyczaj do zwrotu w ciągu lat dwóch. Czasem pożyczek udzielano grupom nowoosiadających mieszkańców, jak w latach 1690 i 1692 kilku Karaimom łącznie, a w r. 1692 Ormianom »przychodzącym na nową w Żółkwi osiadłość«. Wspierano też ruch osiedleńczy w pobliskim Jaryczowie i Kukizowie. Kiedy w dniu 20 maja 1691 pożar zniszczył miasto, zwłaszcza przedmieście Glińskie, król przeznaczył na pogorzelców-chrześcijan 50000 zł, na Żydów zaś 10620 zł do rozdziału między tych, którzy spalone domostwa odbudowywali. Wykonanie wszystkich tych zarządzeń dokonywane było na osobiste polecenie króla.

Znajdujemy też ślady urbanistycznej akcji króla w Żółkwi. W r. 1693 [2] szereg domów prywatnych na rozkaz króla został rozebrany i przeniesiono je na inne miejsce za odszkodo-

[1] Rękopisy w zbiorze archiwalnym ś. p. dra Aleksandra Czołowskiego, któremu za pozwolenie ich zużytkowania winien jestem szczerą wdzięczność. Nabyte one zostały swego czasu od inż. Walerego Dzieślewskiego, który je odziedziczył po Szczęsnym Morawskim. Morawski zaś był może jedynym, który zwrócił uwagę na marniejące skarby archiwalne na zamku żółkiewskim. Z rąk żydowskich wykupił skromne już tylko resztki dawnych aktów używanych na podpałkę, lub też pozbytych do papierni jako makulatura. Ponieważ w toku niniejszej rozprawki przyjdzie mi się często powoływać na powyższe rękopisy, stanowiące do r. 1944 własność dra Czałowskiego, przeto pierwszy z nich, zatytułowany: Expensa pieniężna za ordynansami od KJM y documentami pewnemi na zanotowanie różnych ludzi itd., obejmujący rachunki królewskiego dworu w Żółkwi w okresie czasu 1685—90, powoływać będę krótko słowem »Ekspensa« z dodaniem liczby karty, drugi zaś pod tytułem: Connotacya wydanych pieniędzy za assignacyami KJMści y pewnemi dokumentami itd., obejmujący okres czasu 1691—4, powoływać będę słowem »Konotacja«, również z dodaniem liczby karty rękopisu. [2] Konotacja 16.

waniem właścicieli po to, aby stworzyć miejsce na budowę szkoły koło fary i kościoła ormiańskiego.

Król dbał też o obronę miasta, w którym znajdował się cekauz (arsenał) królewski, niezależnie od drugiego w pobliskim Lwowie. Cekauz wykończony został w r. 1688, po tej dacie zaś słyszymy jeszcze o jego wyposażaniu, o broni znajdującej się w nim itp. W Żółkwi znajdowała się nadto »hamernia«, produkująca kute żelazo i miedź [1], a więc materiał sposobny do wyrobu broni. Istniała także odlewnia dział czyli ludwisarnia i w r. 1687 znajdujemy w rachunkach wydatki na pensję ludwisarza oraz wzmianki o jego robocie »dzwonków do ratusza i odlaniu działek, od których, porzuciwszy robotę, uszedł« [2].

Może z tego powodu w następnym roku, 1690, odlewanie dział spiżowych »za wyraźnym ordynansem Króla JMci z Warszawy datowanym«, »według abrysu przysłanego« wykonane zostało już nie w ludwisarni, lecz w osobno urządzonej giserni. Zarząd jej powierzony był JMP. Henrykowskiemu, cześnikowi nowogrodzkiemu, który zawarł był w tym celu kontrakt z ludwisarzem ze Lwowa sprowadzonym [3]. W r. 1691 król myślał o rozszerzeniu giserni i w tym celu polecił sprowadzić znów z Krakowa dwóch »giserników«, »dla wypatrzenia zgodnego miejsca na wystawienie giserni w żółkiewskiej włości« [4]. Nie mamy jednak wiadomości, czy projekty te doszły do skutku.

Z przejrzenia Ekspens pieniężnych czy Konotacji ekspensów za asygnacjami KJMci z lat 1685—94 niemało da się wydobyć także wiadomości dotyczących rzeczy sztuki. Wiele poczynań króla, mających na oku cele artystyczne, wyrastało z podłoża gospodarczego.

Zdanie sobie z tego sprawy nie jest bez znaczenia dla zrozumienia polskiej kultury artystycznej tych czasów. Podobnie jak Jan Sobieski, myśleli i postępowali inni magnaci. Motywem wznoszenia przez nich kościołów było z jednej strony uczucie religijne i myśl o zbawieniu duszy, z drugiej zaś próżność, osobista i rodowa. Wiele jednak z tego, co powodowało aktywność magnatów w zakresie sztuki, wyrastało też na podłożu gospodarczym. Konieczność zaspokajania potrzeb rozległych latyfundiów, utrzymania dworu i siedzib pańskich, powodowała zakładanie manufaktur, takich jak huty szkła czy wyrobów ceramicznych, manufaktur kobierniczych czy szpalerniczych obok wielu innych. Sztuka zdobnicza różnych gałęzi powstawała w magnackich latyfundiach jako wyraz ich potrzeb gospodarczych, a król w tym zakresie był tylko jednym z magnatów.

W rzeczach sztuki zdawała się istnieć jakby pewna hierarchia. Tam, gdzie szło o sztuki zdobnicze, mające na celu dekorację siedzib królewskich czy zaspokojenie potrzeb dworu, organizowano w pewnych centrach dóbr królewskich manufaktury. Tak było też w Żółkwi. Na ich czele stawiano osiadłych na miejscu profesjonistów. Ci stanowili przeważnie element związany z miejscem wykonywania swego zawodu, zakupywali grunta pod budowę domów lub otrzymywali je od króla, związani na stałe z Żółkwią, z królewskimi zamiarami i dążnościami gospodarczymi i artystycznymi.

Lecz bywało także inaczej, kiedy królowi szło mniej o stałą produkcję z zakresu przemysłu artystycznego, lecz o wykonanie dzieł sztuki, do których przywiązywał większą wagę. Do budowy ratusza w Żółkwi wezwał król architekta z Krakowa, Bebera, do malowania wielkich rozmiarów obrazów, mających głosić sławę czynów wojennych króla, powołani zostali Altomonte i van Kessel. Chcąc wznieść pomniki matce i bratu a później ojcu i wujowi, wezwał

[1] Hamernia, częściej zwana amernią, znajdowała się w miejscowości zwanej »Na Wiązowej«. O »amerni, gdzie miedź robią«, wspomina diariusz Sarneckiego pod datą 13 maja 1694. [2] Ekspensa 21. [3] Tamże. [4] Konotacja 29.

król głośnego później plastyka, Andrzeja Schlütera. Artyści ci wnosili element międzynarodowej sztuki do prowincjonalnego środowiska Żółkwi, podnosili poziom jej ponad gospodarski i ziemiański sposób pojmowania i sprawiali, że na terenie niewielkiego miasta powiatowego znajdujemy dziś dzieła sztuki wyższego znaczenia, którymi Żółkiew słusznie może się chlubić.

Nie gdzie indziej też, jak przede wszystkim do Żółkwi, przeznaczał Jan III dzieła sztuki głoszące jego własną sławę oraz mające utrwalić pamięć członków jego rodziny. Zdaje się, jak gdyby intencją króla było stworzenie z Wilanowa reprezentacyjnej siedziby w pobliżu stolicy, z Żółkwi skarbnicy pamiątek rodzinnych i rycerskiej tradycji przodków, z Jaworowa obszernego dworu wiejskiego, w którym mógłby zażywać swobodnego wypoczynku po trudach rządów czy wojen, jako jeden z ziemian.

Pewne cechy gospodarczego ujęcia spraw dotyczących sztuki, po szlachecku czy po sarmacku, nosi także sposób, w jaki je zorganizowano. Nie widzimy w nim skoncentrowanej woli tworzenia rzeczy pięknych, ani szczególnego umiłowania dzieł architektury lub plastyki, pędu do wznoszenia wspaniałych budowli czy otaczania się dziełami rzeźby i malarstwa, które miałyby kierować Janem III w jego poczynaniach artystycznych na terenie Żółkwi, Jaworowa, Kukizowa, Jaryczowa, Złoczowa, Oleska czy Pomorzan. Zdaje się, jak gdyby sprawy sztuki traktowano, jak wyraziliśmy się, »po gospodarsku« czy »po ziemiańsku«.

W r. 1686 postawiony był na czele królewskiego budownictwa w Żółkwi o. Bartłomiej Wąsowski [1]. Był to znany ze swej działalności na polu architektury teoretyk, autor dzieła [2] dotyczącego tego przedmiotu, rektor kolegium jezuickiego w Poznaniu, prawdopodobnie stamtąd przez króla sprowadzony do Żółkwi. W nieobecności Jana III w Żółkwi on wydawał dyspozycje, wtajemniczony w jego intencje. Na zlecenie o. Wąsowskiego powołują się też rachunki kasy królewskiej. Na terenie Lwowa sprawami artystycznymi w imieniu króla zawiadywał znów ks. Kazimierz Humniewicz. W niektórych sprawach, dotyczących wydatków ponoszonych na budowy we Lwowie, następowało porozumienie między o. Wąsowskim a ks. Humniewiczem [3]. Tak było w r. 1687, kiedy w Żółkwi zajęci byli pracownicy nieznanej nam z nazwiska właścicielki warsztatu sztukatorskiego, lub kiedy szło o sprowadzenie kamienia z Polany do Żółkwi. Regestry rachunkowe żółkiewskiego dworu przytaczają przy odnośnych pozycjach to »postanowienie ks. Wąsowskiego«, to znów »dokument ks. Humniewicza« [4].

Działalność o. Wąsowskiego nie ograniczała się do samej Żółkwi. Mamy ślady, że był on w służbie królewskiej wysyłany dawniej jeszcze, w r. 1681 do Gdańska [5], kiedy szło o pałac wilanowski i o sprowadzenie stamtąd figur dekoracyjnych do Wilanowa.

Do nazwisk duchownych, którymi się Jan III wyręczał w sprawach dotyczących sztuki, należy dodać jezuitę, wymienionego już poprzednio królewskiego spowiednika o. Votę, który przywoził mu miedzioryty i plotki z Rzymu. Zestawienie tych nazwisk duchownych, wprzągniętych w mecenat Jana III, zdaje się mówić jakby o jego wzorowaniu się na zakonnej, może szczególnie jezuickiej organizacji budowlanej w Polsce, a nawet, o ile idzie o osoby o. Wąsowskiego i o. Voty, wprost o wciągnięciu tej jezuickiej organizacji w służbę królewską, za zgodą zakonu. Jest to rys charakterystyczny zarówno dla ocenienia mecenatu Jana III, jak i dla wpływów zakonu jezuitów na dzieje architektury w Polsce końca w. XVII.

---

[1] Ekspensa 28. [2] Wąsowski B. N., *Callitectonicorum seu de pulchro architecturae sacrae et civilis compendio liber unicus*, Poznań 1678. [3] Mańkowski T., *Budownictwo Jana III we Lwowie* (Ziemia Czerwieńska I, Lwów 1937 i odb.). [4] Ekspensa 28. [3] Starzyński J., *Wilanów, dzieje budowy pałacu za Jana III*, Warszawa 1933, s. 76, gdzie nazwisko przy kopiowaniu listu Locciego odczytano mylnie jako »Wontarski«.

Od wpływu tego typu pełnomocników królewskich, niewątpliwie ludzi wyższego wykształcenia, znanych królowi z poglądów na rzeczy sztuki, od ich smaku i wyrobienia artystycznego wiele mogło zależeć. Szczególnie znaczną się zdaje też być rola o. Bartłomieja Wąsowskiego jako naczelnego architekta i pełnomocnika króla w sprawach budownictwa, rola nie nazwanego tym oficjalnym mianem *directeur des bâtiments*.

Zachowane rachunki dworu królewskiego w Żółkwi obejmują wprawdzie tylko okres czasu od r. 1685 do 1694, jednakże jest to właśnie czas największej aktywności Jana III w rzeczach sztuki. Przed r. 1683, tj. przed wiktorią wiedeńską, nie było na to stać zbytnio zajętego sprawami wojennymi, więcej wodza jak króla. Tylko budowa Wilanowa stanowi poważniejszą pozycję jego działalności na tym polu przed r. 1683. W Żółkwi i we Lwowie działalność artystyczna króla datuje się od czasów późniejszych. Jeśliby decydujące miały być materiały archiwalne, to prócz nieznacznych stosunkowo przeistoczeń pałacu królewskiego w lwowskim Rynku w r. 1678, o podjętej na większą skalę działalności króla na polu sztuki w Żółkwi i we Lwowie może być mowa dopiero po r. 1683.

II

Piotr Beber budowniczy królewski i jego działalność. — Budowa ratusza w Żółkwi i cechy jego architektury. — Roboty w zamku, galeria, biblioteka, łazienki. — Prace w kościele farnym. — Szpital i kościół św. Łazarza oraz kościółek św. Jędrzeja. — Roboty w kościele dominikanów. — Pałac w Kukizowie i dwór w Jaryczowie. — Przypuszczalne autorstwo Bebera planów synagogi w Żółkwi. — Podwyższenie wieży Korniaktowskiej we Lwowie. — Cechy charakterystyczne twórczości architektonicznej Bebera.

Na pierwszy plan w tej działalności występuje architektura. Architektem tych czasów powołanym przez króla do Żółkwi był głośny już podówczas budowniczy, wsławiony odnowieniem i podwyższeniem w Krakowie wieży ratuszowej, Piotr Beber, rodem z Wrocławia.

Wrocławskie jego pochodzenie i niemieckie nazwisko zdawałyby się mówić, że w architekcie tym mamy przed sobą Niemca. Tymczasem korespondencja jego z jednym z królewskich urzędników administracyjnych w Żółkwi, Andrzejem Wolskim, z którym Beber zbliżył się i zaprzyjaźnił w czasie długiego swego pobytu w Żółkwi, wskazuje na to, że mówił on i pisał biegle po polsku, i że niczym nie różnił się od przeciętnego szlachcica pozostającego w służbie magnata. Beber odnosi się do Wolskiego zgoła po szlachecku, jako »brat i sługa«, a Wolski ze swej strony zapewne tak samo go traktował[1].

Z rachunków dworu królewskiego w Żółkwi wynika, że był on nadwornym architektem królewskim od r. 1683. Świadczy o tym wzmianka o podwyżce jego płacy w królewskiej »deklaracjej, zacząwszy a sexto anno 1689 od nowego lata«[2]. Ponieważ wiemy jednak, że Beber

[1] Arch. Nieświeskie w Warszawie, dział korespondencji 448.

[2] Ekspensa 12:

Ekspensa pieniężna na P. Bebera, budowniczego KJM, z Krakowa do budynków sprowadzonego in Anno 1687.

A die 20 aprilis anni 1687 jako zaczął ratuszną robotę od 10 augusti, co facit niedziel 16, biorąc tylko po fl. 12 wydanych. . . . . fl. 192

A że te niedziel 16 meliorować raczył KJMość za suppliką, przyczyniwszy fl. 3 do fl. 12, więc i tę resztę odebrał, jako czyni . . . . . fl. 48

Temusz a die 10 augusti 1687 wydając jusz quotę zupełną po fl. 15 ad diem 5 octobris, co facit niedziel ośm, odebrał . . . . . fl. 140

już w r. 1681 odnawiał w Krakowie spaloną w r. 1680 od pioruna wieżę ratuszową [1], przeto przyjąć należy, że przed r. 1683 bawił w Polsce, w szczególności w Krakowie, że jednak architektem królewskim o stałej płacy wówczas jeszcze nie był.

Bawił on czas dłuższy w Żółkwi w r. 1687, od 20 kwietnia, w którym rozpoczął budowę ratusza, z przerwą tylko trzech miesięcy zimowych r. 1687/88, które przepędził w Krakowie. Ze względu na większe czekające go w Żółkwi roboty, na rozkaz króla miała być wypłacana Beberowi odtąd stała płaca, jako architektowi w służbie królewskiej. Wydatek ten obciążać miał dochody królewskie z Żółkwi. W latach 1689 i 1690 wypłacano z tego tytułu rok rocznie po 1000 zł [2].

Nad projektem budowy ratusza zastanawiano się poważnie i Beber przed nakreśleniem tzw. abrysu wysłuchać musiał opinii także innych artystów, bawiących przy boku króla. Stwierdza to dokument znaleziony w r. 1832 przy rozbieraniu murów dawnego ratusza, przechowany w blaszanej puszce [3], mówiący, że ratusz wznosił królewski budowniczy Piotr Beber, a podpisał akt ten wśród innych obecnych także Georg Tresze z Wrocławia, prawdopodobnie murarz, oraz Eleuter [4], malarz KJMci, który podpisując go dodał, że czyni to »jako do erektiej tegoż ratusza przy abrysie podanym przydałem też mój sentiment«.

Niektórych szczegółów dotyczących zewnętrznego wyglądu ratusza dorzucają nam rachunki dworu królewskiego w Żółkwi. Wynika z nich, że budowa pod kierunkiem Piotra Bebera trwała od r. 1687 do 1690, w którym zbudowano schody wiodące doń od zewnątrz na wysokość pierwszego piętra. Był to pomysł analogiczny do tego, jaki zastosowano w zamku żółkiewskim. Znajdujemy też wzmianki archiwalne o »wieży ratusznej gzymsowej i wieżyczkach« [5], o »robocie blacharskiej tarcz czterech leliej piór na wieżyczki ratuszowe«, użytych do wskazywania kierunku wiatru, czyli jako tzw. wietrzniki.

Dawna litografia (fig. 1) pochodząca z czasów przed ostatecznym rozebraniem ratusza w r. 1847 stwierdza, że wzniesiony przez Bebera budynek stał w tym samym miejscu, w którym wybudowano dziś istniejący ratusz. Był to prostokątny, obszerny budynek dwupiętrowy, pozbawiony już podówczas dachu i chylący się ku ruinie, o którego architekturze na podstawie samej tylko litografii trudno cośkolwiek powiedzieć.

Równo w sto lat po zbudowaniu ratusza, kiedy po pierwszym rozbiorze Polski władze austriackie w kraju koronnym Galicji chciały wszystko na nowo urządzać, powstał w r. 1787 projekt umieszczenia w tym budynku sądu i więzień (fig. 2). Opracował ten projekt Kreisingenieur Losy de Losennau. Stwierdzają to zachowane plany [6], według których drugie piętro dawnego gmachu miało być zniesione, a natomiast nadbudowana niska wieża z rodzajem

---

Temusz a die 5 octobris 1687 ad diem 12 7-bris 1688, co facit niedziel 49, w których potrąciło się mu było za niedziel 12 w Krakowie bawiącemu się fl. 180. A że tę quotę KJM przez JMP Administratora darował, więc in pleno odebrał . . . . . fl. 735

Temusz a die 12 7-bris anni eiusdem 1688 tydniowej (s)pensjej po fl. 15 ad ultimam octobris anni euisdem, co facit niedziel N⁰ 16 wydanych . . . . . fl. 240

Temusz na melioracją pieniężnej pensjej, którą KJM z łaski Pańskiej deklarować raczył, aby quotannis co rok odbierał po fl. 1000. Z takowej tedy deklaracjej, zacząwszy a 6 anno 1689 od nowego lata odebrał ad decursum anni euisdem . . . . . fl. 1000

Temusz P. budowniczemu na drugi rok takowejże rocznej pensjej za rok 1690 wydanej . . . . . fl. 1000

[1] Kaczmarczyk K., *Beber Piotr* artykuł w Pol. słown. biogr. I, 387; Osiński M., *Zamek w Żółkwi*, Lwów 1933, s. 103. [2] Ekspensa 12. [3] Barącz S., *Pamiątki miasta Żółkwi*, Lwów 1852. [4] Tamże s. 54, przy czym mylnie odczytano nazwisko jako »Elewres«. Za Barączem powtórzył je Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich* III, Warszawa 1857, s. 200. [5] Ekspensa 19. [6] Arch. Państw. we Lwowie 29669/1787: Gerichts- und Arrestgebäude, sygn. 42/C.

2. Plan przeistoczenia ratusza w Żółkwi na sąd i więzienie przez inżyniera okręgowego Losy de Losennau.

latarki na szczycie dachu, w której umieszczony miał być zegar. Wejście na piętro budynku było z zewnątrz, schodami prowadzącymi z dwóch stron, nakrytymi wspartym na kolumnach daszkiem, i ten szczegół był zachowany z dawnego budynku stawianego przez Bebera. Do przeistoczenia murów ratusza na sąd i więzienie według projektu Losennaua jednak nie przyszło i budynek coraz bardziej popadał w ruinę, aż do zupełnej rozbiórki jego murów około r. 1847.

Prace Bebera w Żółkwi mogły dotyczyć prócz ratusza także innych jeszcze budowli, finansowanych z szkatuły królewskiej. W latach 1685—9 prowadzono budowę lochu na skład win pod Harajem, dziś zawalonego, w którym miejscowe podanie upatruje tajne przejście podziemne z miasta, mające rzekomo na oku cele wojenne.

Przez cały niemal okres czasu objęty rachunkami, 1685—94, prowadził Beber także różne roboty w zamku [1], który w czasach Sobieskiego uległ przeistoczeniu wnętrz i zastoso-

[1] Opis zamku z czasów około r. 1688 przekazał nam l'abbe F. D. S. *o. c.* s. 29: »Le chateau de leurs Majestés est très beau et très grand bati de pierres et de briques, aux 4 coins sont 4 domes faits à la Turque, couverts de fer blanc doré dont les girouettes sont les armes du Roy. Il y a un jardin, quoique petit pour un si grand palais qui est assez joly, une petite riviere passe dans le milieu, qui ne sert pas peu à son embellissement, les bains sont sur cette riviere, au milieu du jardin qui consistent en des pavillons; les dedans et les dehors sont de fayence, l'on y va par un grand pont de bois dont le milieu où sont les bains est en forme de demie lune. Au pied de ce jardin il y a une montagne assez escarpée, et sur la croupe l'on y voit une lanterne ou donjon à trois étages qui decouvre toute la campagne qui est une veüe enchantée. C'est là l'endroit où le Roy va faire souvent collation avec ceux qu'il honore de sa confidence...«.

waniu ich do potrzeb królewskich [1]. Prócz drobnych zmian, które nie obeszły się bez rady i planów architekta, podkreślić należy stworzenie w zamku galerii. Wzmianki o niej dotyczyć mogą chyba otwartej loggii kolumnowej, łączącej się ze schodami, u wejścia do głównego korpusu budynku zamkowego od strony dziedzińca. Galeria ta nie byłaby w takim razie dziełem pierwotnej budowy hetmana Żółkiewskiego, lecz powstałaby dopiero później, w czasach Sobieskiego. Potwierdzają to także drobne szczegóły tego rodzaju, jak zatrudnianie tokarza Mikołaja Miliuty przy robotach zamkowych w latach 1686—8 dla wykonywania balustrady itp.

Prowadzone na zewnątrz budynku z dwóch stron schody w ratuszu żółkiewskim i podobny motyw architektoniczny w tych samych czasach zastosowany w schodach zamkowych budzi refleksję, że był to umiłowany przez Bebera motyw, charakterystyczny dla jego twórczości, w dziejach architektury zresztą nie nowy [2].

Ważnym szczegółem było urządzenie w zamku biblioteki królewskiej, o której wielokrotnie znajdujemy wzmianki [3]. Od 16 sierpnia 1687, kiedy widocznie pomieszczenie na bibliotekę było już przygotowane, powierzono pieczę nad nią »na postanowienie z łaski KJM« Szymonowi Narożnickiemu [4], o którym poza tym nie mamy innych wiadomości. Lecz urządzenie biblioteki trwało jeszcze czas dłuższy potem, i w r. 1691 spotykamy wydatki na pozłocenie »szafy czwartej w bibliotece KJMci«, zaś w r. 1693 wydatek »na oprawę ksiąg« [5] i na sprawienie pulpitu ozdobnego, który wykonał snycerz Michał ze Lwowa [6].

Poza tym w czasach Sobieskiego przybyła w ogrodzie zamkowym łazienka, trzy fontanny, altana w ogrodzie włoskim. Na szczególną uwagę naszą zasługuje królewska łazienka. Z wzmianek archiwalnych wnosić można, że był to budynek podobny w typie do łazienki Herakliusza Lubomirskiego w Ujazdowie. Prócz samej łazienki wykładanej płytkami fajansowymi były tam pokoje mieszkalne, w których król nieraz spędzał dzień cały, a nadto kaplica, w której często para królewska i dwór słuchali nabożeństwa. Bywało, że w apartamentach łazienki królewskiej jadano obiad [7], gdy król chciał być sam w najbliższym tylko otoczeniu.

Żaden szczegółowy opis łazienki żółkiewskiej nie zachował się. Szkoda, bo budowle w. XVII zwane łazienkami, typu takiego, jak łazienka Jana III w Żółkwi czy Herakliusza Lubomirskiego w Ujazdowie — a było ich niewątpliwie więcej w Polsce —, zasługują na baczniejszą uwagę zarówno w dziejach kultury, jak architektury. Miały one na celu wytchnienie panującego czy magnata od życia dworskiego, reprezentacji czy pracy państwowej, wytchnienie w bardziej zamkniętym kole. Spełniały one tę rolę, jak przedtem *buen retiro*, *marly* czy *huis ten bosch*, a później *hameaux* czasów Ludwika XVI itp.

Że niemal wszystko w Żółkwi działo się przy współdziałaniu Bebera, wnosić można także stąd, że np. cieśli do wykonywania różnych robót zamkowych sprowadzono aż z Kra-

---

[1] Według rachunków kasy królewskiej wydano w r. 1685 na cele budowli w Żółkwi zł 1985, 18. — W r. 1687 murowano loch »w krzyżowym boku od Glińska«, przeprowadzano w zamku różne roboty, kosztem łącznym zł 2924, $8^1/_2$.— W. r. 1688 kończono loch, wykończano arsenał, dano nad nim gzyms, prowadzono budowę ratusza, w kościele farnym wystawiono furtę, prowadzono roboty w łaźni, razem kosztem zł 2070,27. — W r. 1689 prowadzone były roboty w zamku, zbudowano furtę do kościoła dominikanów, sklepy przed ratuszem, łącznym kosztem zł 1414,28. — W r. 1690 wymurowano schody do ratusza, dano marmurową posadzkę w kościele dominikańskim. Z wzmianki o rozbieraniu dachu nad cekauzem i murowaniu znów gzymsów można wnosić, że mury arsenału wówczas podwyższono. W szpitalu św. Łazarza kładziono posadzkę, w zamku murowano kominy, stawiano w komnatach kominki itp., kosztem zł $1598,30^1/_2$. [2] Tatarkiewicz W., *Turniej klasyków w Zamościu* (Arkady III, 6, 1937 w widoku pałacu ordynackiego). [3] Ekspensa 16. [4] Tamże 44. Według notatki zawartej w Konotacji 22 Narożnickiemu powierzano także dozór nad umieszczeniem złoconych napisów »na forcie kościoła farskiego jako i oo. dominikanów żółkiewskich«. [5] Konotacja 18, 35. [6] Tamże 45. [7] Diariusz Sarneckiego pod datami 15—18 maja 1694.

kowa, a więc zapewne używano zespołów pracowników ciesielskich, których w pracach w Krakowie przedtem prowadzonych używał Beber i na jego polecenie stamtąd ich wezwano do Żółkwi. Rok 1693 stanowił czas zwiększonego ruchu budowlanego w Żółkwi. Pod datą tą znajdujemy także wydatek na »chłopca do rysowania przy p. budowniczym« zajętego [1].

Mimo że kościół farny był postawiony jeszcze w czasach hetmana Żółkiewskiego, pozostawało zawsze jeszcze dość szczegółów do jego wykończenia. W styczniu 1693 sprowadzono z Polany kamień »na kandelabra do kopuły kościoła farskiego« [2], które jednak nie zachowały się i które dziś na kopule trudno sobie nawet wyobrazić. I te ekspensy ponosił również król, jako właściciel miasta Żółkwi.

Jak we Lwowie szpital i kościół bonifratrów [3], tak w Żółkwi fundował Jan Sobieski szpital i przy nim kościółek pod wezwaniem św. Łazarza, położone na przedmieściu. Budowa ich trwała od r. 1684, w r. 1688 wznoszono kopuły [4], a w r. 1690 słyszymy o wzniesieniu w kościółku tym ołtarza [5] przez Andrzeja, stolarza, »snycerzów zięcia«, i o dostarczeniu doń »dwóch posągów do perspektywy«. W kościółku tym i w szpitalu pracowali cieśle żółkiewscy, podczas kiedy cieśle krakowscy zajęci byli przy robotach zamkowych. Ci ostatni stawiali też równocześnie drewniany kościółek pod wezwaniem św. Jędrzeja [6].

Prowadzono też w tym czasie również kosztem króla niektóre prace przy kościele i klasztorze dominikanów w Żółkwi [7], w szczególności w r. 1690 dano marmurową posadzkę oraz wystawiono nową furtę »według przysłanego abrysu«. Można stąd wnosić, że plan rysunkowy furty czyli abrys wyszedł z rąk bawiącego wówczas poza Żółkwią architekta, prawdopodobnie znów Bebera.

Wreszcie w Kukizowie, majętności królewskiej w pobliżu Żółkwi, od r. 1684 [8] budowano siedzibę. Budowniczym jej był również Beber. W r. 1693 wyjeżdżał król z Żółkwi do Kukizowa »dla widzenia wystawionego skończonego tam pałacu« [9]. Według relacji Sarneckiego król »z budowniczym miejsca na postawienie bramy i innych budynków potrzebnych dla wygody domu rozmierzał, bo dopiero pałac sam jest dokończony. Tandem poszedł do miasta i tam po drugiej stronie domy rozkazał budować, bo już jest jedna strona wybudowana, cerkiew gdzie indziej przenieść także rozkazał dla lepszej proporcji miasta tego« [10]. Były to zatem zarządzenia natury urbanistycznej. Militarne znaczenie raczej miało znów zbudowanie w Jaryczowie »forteczki, którą na stawie na kępie król wystawić rozkazał« [11]. Korespondencja Bebera z Wolskim stwierdza, że właśnie Beber budował pałac w Kukizowie, że w sierpniu 1690 tam przebywał, dopilnowując w nim wykonania różnych szczegółów. Niewątpliwie jego też ma na myśli diariusz Sarneckiego, kiedy mówi o rozmierzaniu przez króla z budowniczym miejsc pod dalsze budowle itd.

W Wereszycy również budowano dwór i otaczano murem zabudowania, gdyż w r. 1684 słyszymy o przygotowaniu kamienia do wyrzeźbienia z niego dekoracyjnych szyszaków, które miały stanąć na bramie [12].

Przegląd tych prac budowlanych w Żółkwi i innych dobrach podlwowskich króla, wykonanych w okresie czasu 1685—94, daje nam obraz architektonicznej działalności Piotra Bebera w służbie Jana III. Nie było w tym czasie na miejscu w Żółkwi innego budowniczego, któremu by można przypisać zaprojektowanie tych robót i kierownictwo nimi. Wprawdzie

[1] Ekspensa 12. [2] Tamże 29. [3] Mańkowski, *Budownictwo Jana III we Lwowie*, s. 21 [4] Ekspensa 11. [5] Ekspensa 16. [6] Tamże 12. [7] Żukiewicz K. M., *Królewska pociecha*, Żółkiew 1929. [8] Arch. Nieświeskie, dział korespond. nr 448; Barącz S., *Pamiątki miasta Żółkwi*, Lwów 1877, s. 122. [9] Diariusz Sarneckiego pod datą 23 listopada 1693. [10] Tamże pod datą 29 listopada 1693. [11] Tamże pod datą 28 listopada 1693. [12] Ekspensa 29.

3. Synagoga w Żółkwi. *Fot. w Zakładzie Historii Sztuki U. J.*

Beber nie był wciąż w Żółkwi obecny i często powracał do Krakowa, z którym związku nie zerwał, lecz nawet w czasie jego nieobecności w Żółkwi nie działo się tam nic bez jego wiedzy. Przykładem tego jest przysłanie przezeń abrysu na wystawienie furty dominikańskiej. Nawet zespołami cieśli kierował Beber i z jego ramienia przyjechali oni z Krakowa, gdzie przedtem prawdopodobnie pracowali przy wieży ratuszowej.

O wglądaniu przez niego we wszystkie szczegóły budowy i troszczenie się o wszystkie sprawy z tym związane mówi jego korespondencja z Wolskim[1], królewskim urzędnikiem administracyjnym w Żółkwi.

Beber pozostał w Żółkwi jeszcze czas dłuższy po śmierci króla. Dopiero w r. 1704 znajdujemy go znów w Krakowie. W liście stamtąd z 10 lutego 1704 wspomina, że ciężkie straty materialne poniósł w czasie inkursji szwedzkiej i pożaru miasta[2].

Większość prac Bebera w Żółkwi dziś nie istnieje. Zniszczały, lub wielokrotnym przeróbkom uległy wnętrza zamkowych komnat z czasów Sobieskiego. Nie istnieje dziś szpital i kościół św. Łazarza. Nie wiemy, jak wyglądał drewniany kościółek św. Jędrzeja. Zagładzie uległy też forteczka w Jaryczowie i pałac w Kukizowie. Tylko z wizerunków znamy fasadę budynku zamkowego w Żółkwi z jej galerią kolumnową, a tak samo z wizerunku znany nam jest dawniejszy widok ratusza żółkiewskiego, prawie w ruinach. Dzisiejszy ratusz żółkiewski to budowla powstała po zburzeniu dawnego, która może prócz materiału użytego na nią nie ma z dawnym ratuszem nic wspólnego.

[1] Arch. Nieśw. *l. c.* [2] Tamże.

4. Hełm wieży cerkwi wołoskiej we Lwowie.
Fot. K. Skórski, Lwów.

5. Hełm wieży ratuszowej w Krakowie.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

Zachodzi pytanie, czy nie należałoby także Beberowi przypisać autorstwa synagogi żółkiewskiej (fig. 3), której budowę rozpoczęto w r. 1687 przy pomocy pożyczki 6000 zł, udzielonej kahałowi na ten cel przez króla, w czasie, w którym Beber czas dłuższy przebywał w Żółkwi i pozostał w niej jeszcze przez większą część roku 1688. Niemal przez cały rok 1687 przebywał też we Lwowie lub Żółkwi król Jan III. Bliską musi być też myśl, że zawsze życzliwy Żydom żółkiewskim Sobieski, otaczający swą protekcją Becala i innych starszych członków kahału żółkiewskiego, zezwolił, by architekt królewski przebywający na miejscu w Żółkwi opracował także plany dotyczące tamtejszej synagogi. Nie widzimy też innego w owym czasie w Żółkwi architekta, któremu by można je przypisać. Nie mogło to jednak odnosić się do głównego korpusu synagogi, noszącego inne, wcześniejsze cechy stylowe. Synagoga w Żółkwi w swym głównym korpusie, z wysoką attyką, pozostaje w związku z typem dawnych bożnic

renesansowych. Postawionym Beberowi przez starszych żydowskiego kahału zadaniem mogła być chyba niska przybudówka, nosząca więcej cech budowli w. XVII, nie wzorowanej bezpośrednio na dawniejszej architekturze. Oryginalnością jej jest prowadzony łamaną ostro linią szczyt.

Do twórczości Bebera należy wreszcie wzniesienie około r. 1696 najwyższej kondygnacji oraz hełmu wieży cerkwi wołoskiej we Lwowie (fig. 4) [1]. Można zauważyć pewne analogie między stawianą przedtem przez Bebera w okresie lat 1680—6 górną częścią i hełmem wieży ratusza krakowskiego (fig. 5) [2] a nadbudowaną w dziesięć lat później górną częścią wieży i hełmem lwowskiej cerkwi wołoskiej, w której jednak znaleźć musiały obowiązkowo wyraz wpływy wschodnie, zaznaczone w kształcie hełmu. Mimo wszystko umiał i w tym Beber dostosować się zręcznie do dawnej architektury renesansowej, stwarzając razem harmonijną całość, choć odbiegającą niewątpliwie od pierwotnej myśli włoskiego twórcy wieży, Piotra Barbona.

W świetle wiadomości, jakie o Beberze przynoszą dane archiwalne i studium zabytków architektury Żółkwi z czasów Sobieskiego, był on biegłym technikiem, zręcznym budowniczym, obdarzonym zmysłem dostosowania się do postawionych przed nim zadań, który jednak niewiele własnych walorów wnieść umiał w wykonane przez siebie dzieła i oryginalną twórczością nie zabłysnął. Jego twórczość architektoniczna nosi cechy pewnego prowincjonalizmu. Działalność jego szła w wielu kierunkach i dotyczyła w Żółkwi budowy ratusza i szpitala, jak i kościoła św. Łazarza, może częściowo przynajmniej także synagogi, przeistoczenia wnętrz i ozdobnienia zamku galerią itd. W Krakowie i we Lwowie wiemy o zdobieniu przez niego hełmami wież. Jedną z cech twórczości Bebera stanowi jego uzdolnienie w kompozycji hełmów wież i barokowe poczucie form w kształtowaniu ich sylwety [3]. Inną charakterystyczną cechą jego twórczości było zamiłowanie do reprezentacyjnego założenia i rozbudowania schodów na zewnątrz budynków. Te momenty odgrywają rolę naczelną w fasadzie zamkowej, jak i ratuszu miejskim w Żółkwi.

III

Snycerz Jerzy w Żółkwi. — Problem autorstwa posągów na zamku. — Pomniki Marka Sobieskiego i Teofili Sobieskiej w kościele dominikanów. — Rzeźby Schlütera. — Samuel Piatyński.

W poprzednim rozdziale była mowa o otwartej loggii kolumnowej i na zewnątrz prowadzonych schodach do głównego korpusu zamku w Żółkwi, dziele Bebera. Widok zewnętrznej klatki schodowej taki, jakim się przedstawiał w w. XVII odtworzył M. Osiński [4]. Zdobić ją miały w tym czasie posągi hetmanów polskich i litewskich do czasów Jana III, względnie do czasów bitwy pod Chocimem [5]. Te, które przeniesiono w w. XIX z Żółkwi do zamku koło Magierowa, gdzie zniszczały w okresie pierwszej wojny światowej [6], pochodziły już z czasów późniejszych [7], kiedy Żółkiew i zamek w niej przeszły były z rąk Sobieskich do Radziwiłłów.

Zaginęły dzieła plastyki czasów Jana III w zamku żółkiewskim. Brak nam też wiadomości, jakiego poziomu artystycznego i dłuta były posągi, zdobiące klatkę schodową i galerię przy niej.

[1] Юбилейное изданіе въ память 300-лѣтнаго основаня львов. Ставропигійского братства, I, Lwów 1895. [2] Muczkowski J., *Dawny krakowski ratusz* (Rocz. Krak. VIII); Tomkowicz S., *Wieża dawnego ratusza na Rynku krakowskim* (Rocz. Krak. XXIII). [3] Tunk W., *Der deutsche Haubenturm*, Breslau 1935 (dysert.), wiąże cechy Beberowskiego hełmu krakowskiej wieży ratuszowej z wpływami gdańskimi. [4] Osiński *o. c.* s. 88, fig. 22. [5] Tamże s. 66. [6] Spraw. KHS VI s. LI. [7] *Muzea gminy miasta Lwowa*, Lwów 1929, tabl. XXXV.

Plastykę na dworze królewskim w Żółkwi zdaje się reprezentować nieznanego nam nazwiska »snycerz Jerzy«. Dawniej wyraziłem przypuszczenie [1], że jest on może identyczny z Jerzym Szymonowiczem starszym, wyróżnionym przez Gębarowicza od Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego [2]. Wątpliwości budzi jednak fakt, że był on stałym mieszkańcem Lwowa, a nie Żółkwi. Znaliśmy go dotąd jako malarza, a nie rzeźbiarza. O »Jerzym snycerzu« znajdujemy w aktach szereg wzmianek [3].

Był on wykonawcą ram do obrazów, konstrukcji ołtarzowych i ich ornamentalnej dekoracji. Kiedy szło o projekt ustawienia jakiegoś posągu i skontrolowania jego wymiarów, sporządził Jerzy formy z desek »do perspektywy«[4]. Zlecone mu czynności dotyczyły zatem w znacznej części dzieł plastyki, czy jednak można go uważać za samoistnego twórcę w zakresie plastyki figuralnej? Jeśliby tak być miało i jeśli on, a nie kto inny miałby być autorem posągów hetmanów ustawionych na zewnętrznych schodach reprezentacyjnej części zamku, w takim razie »snycerz Jerzy«, przypuszczalny Jerzy Eleuter Szymonowicz, urastałby w naszych oczach do miary artysty wszechstronnego, choć może niezbyt wysokiego talentu. Źródła archiwalne dotyczące rządów artystycznych Jana III w Żółkwi, jakie zdołałem zebrać, zdają się zawierać dość obfity materiał i obejmować prawie że całokształt obrazu stosunków oraz rejestr imion osób biorących w tym udział, by można przypuszczać, iż mogłaby się w nich nie znaleźć wzmianka o autorze plastycznych utworów tego czasu na dworze królewskim.

Może też więcej ważył »pan Jerzy« jako królewskie *fac totum* w rzeczach sztuki, aniżeli jako twórca w zakresie plastyki, do czego przydać przyjdzie jeszcze tutaj obrazy, znane nam przede wszystkim z galerii wilanowskiej (fig. 7).

---

[1] Mańkowski, *Budownictwo Jana III we Lwowie* s. 12. [2] Gębarowicz M., *Młodość i pierwsze prace Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego* (Księga pamiątkowa ku czci Oswalda Balzera, Lwów 1925, odb. s. 17)

[3] Zestawmy je chronologicznie:

14 IV 1671. Jan Sobieski darowuje Jerzemu snycerzowi grunt zwany Czajkowskie w Żółkwi »mając osobliwy respekt na zasługi sławetnego Jerzego snycerza, które mu wiernie i życzliwie oddawał i oddaje«, oraz uwalnia go od danin (Bibl. Uniw. we Lwowie, rpis 1, Księga miejska żółkiewska 1643—86).

28 III 1686. »Jerzemu snycerzowi za dwie ramy snycerską robotą robione do dwóch nowych konterfektów Ich MPanów Żółkiewskich, z otaksowania IMP Podstolego... fl. 60« (Expensa 25).

4 VII 1686. »Temusz snycerzowi ad rationem roboty około ław w łaźni stolarską i snycerską robotą wydałem inkludując quit na fl. 10... fl. 40« (tamże).

11 V 1687. »Temusz snycerzowi ad rationem roboty i wystawienia trzech ram, za quitem IMP Administratora wydanych fl. 50« (tamże).

26 VIII 1688. »Temusz snycerzowi, mieniącemu się ukrzywdzonym w zapłacie, melioracii za quitem IMP Adm. fl. 15« (tamże).

2 I 1689. »Temusz Jerzemu snycerzowi na produkowany regestr ad rationem do porachowania roboty jego za quitem Imć Pana Administratora wyd. fl. 30« (tamże).

18 IX 1689. »Temusz snycerzowi Jerzemu na sporządzenie materiej na ołtarz do św. Łazarza za quitem IMP. Administratora wydanych fl. 30« (tamże).

(b. d.) »Temusz na tęż robotę i do przechowania za dwoma razami wydanych fl. 65« (tamże).

25 I 1690 pod tytułem: »Andrzej stolarz snycerzów zięć. Andrzejowi stolarzowi na produkowany regestr roboty, jako to za robotę ołtarza w kościele św. Łazarza z otaksowania tak Imć ks. Wąsowskiego jako tesz approbacji Imć P. Administratora wydanych fl. 100« (tamże s. 16).

— »Temusz za różne naczynia puszkarzom zrobione fl. 10«.

— »Temusz za dwa posągi do perspektywy i za formy strycharzowi do cegły i dachówki fl. 6« (tamże).

9 XII 1690. »W Żółkwi na skupienie deszczek lipowych Jerzemu snycerzowi zostawiłem talerów bitych 5« (Arch. Nieświeskie w Warszawie, rpis 555 obejmujący rachunki budowli królewskich we Lwowie, prowadzone przez ks. Kazimierza Humniewicza.

[4] Konotacja 45.

Imię Jerzego snycerza powtarza się w aktach żółkiewskich przez okres lat około 20, między 1670 a 1690. Był on związany z Żółkwią, gdzie posiadał nieruchomość. O uznaniu, jakim go darzył król, mówią też udzielane mu nagrody. O stanowisku nadrzędnym w hierarchii pracowników sztuki na dworze królewskim mówią dyspozycje wydawane przez Jerzego innym, wcale nie poślednim rzeźbiarzom, do jakich należał np. pracujący dla Wilanowa i Lwowa Szwaner [1]. Wzmianka w jednym z listów Augustyna Locciego, architekta pałacu wilanowskiego, o posągach, które »p. Jerzy z woli KJMci ordinował«, mówi o bezpośrednim znoszeniu się snycerza Jerzego z królem w sprawach sztuki.

Według wzmianki archiwalnej przytoczonej przez Barącza [2] polecił Jan III w r. 1684 postawić w kościele dominikanów w Żółkwi pomniki grobowe matce swej Teofili z Daniłowiczów Sobieskiej i poległemu bohatersko bratu Markowi Sobieskiemu. W wydatkach dworu królewskiego pokrywanych z kasy żółkiewskiej znajdujemy wzmianki, które pozwalają nam odtworzyć dzieje powstania tych pomników.

Niezwykłym na pierwszy rzut oka zjawiskiem jest zatrudnianie w Żółkwi przy pracach podejmowanych kosztem króla kobiety-sztukatorki. Nie znamy nawet jej imienia, nie tylko nazwiska, a rachunki kasy królewskiej zwą ją stale tylko sztukatorką, niekiedy także kamieniarką. Prace jej i obecność w Żółkwi trwają od listopada 1686 do r. 1690 [3]. Warunki umowy z nią spisane zostały przez o. Wąsowskiego. Zadaniem jej miało być »wyrobienie sztuk alabastrowych do nagrobków i innych robót według postanowień tegoż o. Wąsowskiego«, przy czym sztukatorka otrzymywała wynagrodzenie, zwane w rachunkach strawnem, »na każdy tydzień po fl 6«.

Dnia 16 lutego 1690 ustają na czas dłuższy wydatki na sztukatorkę z kasy królewskiej, a z faktu, że za naczynia, będące w użyciu przy wykonywaniu robót sztukatorskich czy kamieniarskich, zwraca pieniądze ks. Humniewicz, zawiadowca budowli królewskich we Lwowie, wnosić można, że w tym czasie sztukatorka przeniosła się na pewien czasu okres do Lwowa. Zapewne powołał ją tam ks. Humniewicz w porozumieniu z o. Wąsowskim, który zwolnił ją tymczasem od robót w Żółkwi. Z początkiem r. 1693 spotykamy ją znowu w Żółkwi [4]. Stamtąd wyjeżdża do kamieniołomów w Polanie, wyprawiona po materiał na wykonanie »candelabra do kopuły kościoła farskiego żółkiewskiego« oraz nieco później po raz drugi dla sprowadzenia »kamienia na balasy do ogrodu« [5]. Wszystko zdaje się przemawiać za tym, że anonimowa kobieta-sztukatorka była tylko przedsiębiorczynią i sama nie wykonywała prac sztukatorskich, lecz odziedziczyła warsztat po zmarłym mężu i prowadziła go dalej, posługując się czeladnikami, jako wykonawcami. O jej roli w powstaniu pomników matki Jana III, Teofili z Daniłowiczów, oraz brata króla, Marka Sobieskiego, w kościele dominikanów w Żółkwi była mowa na innym miejscu [6]. Pomniki te, które według danych archiwalnych wykonał w latach 1686—90 »Mikołaj sztukatorczyk«, dziś nie istnieją. Może dzieło jego ręki nie zadowoliło króla, dość, że w r. 1692 zlecił on znów Andrzejowi Schluterowi postawienie pomników matce i bratu w kościele dominikanów, a równocześnie w kościele farnym polecił temu samemu rzeźbiarzowi wykonanie pomników ojca, Jakóba Sobieskiego, i wuja, Stanisława Daniłowicza. Lecz w kościele dominikańskim pomniki dłuta Schlutera nie dotrwały do naszych czasów. Kościół dominikanów w Żółkwi uległ w ciągu w. XVIII dwukrotnie pożarom, w latach 1739 i 1754, i w jednym z nich zniszczeć musiały pomniki Teofili i Marka Sobieskich. Obecnie

[1] Starzyński, *Wilanów, dzieje budowy pałacu za Jana III*, s. 52; Mańkowski, *Budownictwo Jana III we Lwowie*, s. 12.
[2] Barącz, *Pamiątki miasta Żółkwi*, 2 wyd., Lwów 1877, s. 120. [3] Ekspensa 29, 38. [4] Konotacja 25, 29.
[5] Tamże 29. [6] Mańkowski T., *Nieznane rzeźby Andrzeja Schlütera* (Dawna Sztuka II, 1939).

istniejące stiukowe figury na pomnikach matki i brata króla to dzieła ręki nieznanego sztukatora w. XVIII, o wiele niższe poziomem od rzeźb Schlütera. Tylko schemat kompozycyjny przypomina dawniejsze pomniki w żółkiewskiej farze, a zapewne także Schlüterowskie pomniki kościoła dominikanów. Na marmurowym cokole pomnika Marka Sobieskiego znajdujemy uszkodzony podpis PUSZCZYNS... i pod nim drugi HACL..., które może mówią o nazwiskach sztukatorów w. XVIII.

Na wzmiankę zasługuje jeszcze jeden snycerz żółkiewski, który żyć i działać musiał jeszcze w czasach Sobieskiego, a o którym wzmiankę archiwalną znajdujemy w r. 1702. W roku tym »10 septembra uczynił Samuel Piatyński, snycerz żółkiewski,... z bractwem stauropigialnym lwowskim kontrakt za zł 800 na wystawienie w cerkwi św. Trójcy i monasteru św. Onufrego Deisusa« [1]. Cerkiew ta, niegdyś w pobliżu cerkwi św. Onufrego na przedmieściu Żółkiewskim we Lwowie, dziś nie istnieje. Nie możemy zatem zidentyfikować dzieł ręki Samuela Piatyńskiego.

Do zanotowania byłoby także imię nieznanego z nazwiska Michała, snycerza ze Lwowa, który w r. 1693 wykonał ozdobny pulpit do biblioteki królewskiej w Żółkwi.

IV

Malarze zatrudniani w Żółkwi przez dwór królewski: Wojciech, Kazimierz i Tymofiej. — Jan Dudkiewicz i malarstwo ruskie na dworze Jana III. — Obrazy galerii królewskiej w Żółkwi. — Tomasz Wiesiołowicz i portret metropolity Dosyteusza. — Marcin Altomonte w Żółkwi. — Jerzy Eleuter Szymonowicz starszy.

Nie zostały dotąd dostatecznie zbadane archiwalne źródła, które by mogły wyjaśnić rolę malarzy czynnych na dworze Jana III, warszawskim jak i żółkiewskim. Pierwszym zajmował się niegdyś Gubrynowicz [2], drugim Krypiakiewicz [3]. Ten ostatni, opierając się po części na Barączu [4], po części na księdze chrztów cerkwi Narodzenia Chrystusa w Żółkwi i księdze bractwa św. Szymona przy tejże cerkwi z r. 1713, zestawił szereg nazwisk miejscowych malarzy żółkiewskich, które jednak mówią przeważnie już o czasach po śmierci króla, kiedy w Żółkwi rezydował królewicz Konstanty. Wiadomości archiwalne zebrane przez Krypiakiewiczą nie pozwalają na zidentyfikowanie dzieł wymienionych przez niego malarzy.

Ich imiona i nazwiska nie pokrywają się też z tymi, które znajdujemy wymienione w rachunkach królewskiego dworu w Żółkwi, stanowiących podstawę niniejszej pracy.

W rachunkach żółkiewskich znajdujemy czterech zatrudnionych przez dwór królewski malarzy — cztery imiona, lecz żadnego nazwiska.

Wojciech, malarz, w r. 1686 »wypisywał konterfekty Ich Mciów PP. Żółkiewskich i innych« [5], lecz prócz tego malował dekoracje do łaźni królewskiej. Zmarł w r. 1689 i z wdową po nim przeprowadzono rachunek jego zasług oraz dokonano do jej rąk wypłaty kwot należnych nieboszczykowi.

Kazimierz, malarz, dokonał w r. 1688 »przemalowania nowymi farbami starych konterfektów różnych, a tych było... 66, od których, to jest od każdej sztuki z otaksowania Imć Pana Administratora, aby mu płacić tak od wielkiej jako i mniejszej po fl. 4, nagradzając jedną drugiej, z porachowania wydano fl. 264«. I znów obok tych prac Kazimierza, malarza,

[1] Bibl. Konwentu OO. Bazylianów we Lwowie, rpis 104. [2] Gubrynowicz B., *Malarze na dworze Jana III*, (Sprawozd. z czynn. Zakł. Nar. im. Ossolińskich za r. 1895, Lwów 1895). [3] Крипякевич І., Картины з історії Жовкви, з минулого Жовкви, Żółkiew 1930. [4] Barącz S., *Pamiątki miasta Żółkwi*, Lwów 1877, s. 202. [5] Ekspensa 17.

zanotowano w r. 1690 inną, »ad rationem malowania okiennic do pałacu kukizowskiego«[1]. Ze wzmianek tych wynika, że na wyższym poziomie jako malarz stał Wojciech, na niższym Kazimierz. Do tej drugiej kategorii zaliczyć przyjdzie dwóch innych malarzy o ruskich imionach. Pierwszym z nich był Tymofiej, który w r. 1687 malował sufity w łaźni królewskiej i na zamku, biorąc za to fl. 7 tygodniowo. Tymofiej był zatrudniony w służbie królewskiej jeszcze w r. 1694[2]. Drugim był niejaki Jan, pracujący na zamku w r. 1691[3]. Trudno przypuścić, by miały to być prace malarstwa dekoracyjnego wyższego rzędu, lecz raczej zwykłe malowidła rzemieślnicze[4]. Wśród robót powierzanych Janowi, zwanemu także Iwankiem[5], wymienione było np. przemalowanie figury przed kościołem św. Łazarza.

Ów Jan czy Iwanko mógłby być identycznym może z Janem Dudkiewiczem, prawdopodobnie malarzem cerkiewnym, o którym w r. 1695 znajdujemy wzmiankę[6] jako o jednym z dwóch opiekunów (dozorców) cerkwi, z których drugim był Maybrodzic, burmistrz Żółkwi.

Dość zagadkowo na ogół przedstawia się jak dotąd sprawa ruskich malarzy na dworze Jana III w Żółkwi i we Lwowie. Znana jest notatka biskupa Andrzeja Załuskiego[7] o uczestnictwie króla we Lwowie w r. 1687 w obrzędzie ślubnym cenionego przez niego malarza ruskiego. Imienia ani nazwiska tego malarza Załuski nie podaje, a tylko Rastawiecki łączy osobę jego z malarzem Bazylim, o którym dość niejasną wiadomość przytoczył był nieznany autor notatki w Gazecie Krakowskiej z r. 1830, nr 133, s. 548[8]. Według niej Bazyli miał być autorem obrazów w farze żółkiewskiej, przedstawiających sceny z wojny tureckiej, obrazów Chrystusa i N. P. Marii w bazyliańskiej cerkwi w Krechowie i ikonostasu w Krasnopuszczy. Zwłaszcza pierwsza z tych trzech wiadomości jest mało wiarygodna i o jakichkolwiek innych obrazach historycznych dotyczących wojen tureckich, prócz obrazów pędzla Altomontego i van Kessela w farze żółkiewskiej, nie mamy wiadomości. Mogło być zatem tak, iż malarz cerkiewny Jan Dudkiewicz żenił się we Lwowie i że na jego ślubie był król obecny. Łączenie tego faktu z osobą malarza Bazylego jest zdaje się dowolną kombinacją Rastawieckiego.

Bliższych wyjaśnień co do roli któregokolwiek z tych malarzy nie daje nam także inwentarz królewskiej galerii obrazów w Żółkwi. Pochodzi on dopiero z r. 1726[9]. Jest w nim mowa o niektórych dziełach ręki »tutejszego malarza«, jak gdyby w znaczeniu nie przynoszącym zaszczytu jego pędzlowi. Były to »obraz na płótnie poprzeczny vanitatem reprezentujący« i inny znów »z ekspresją świętej pamięci króla Jegomości Jana Trzeciego, z niewolnikami różnej nacji, kopia tutejszego malarza«[10]. Inwentarz wymienia także »portret Stanisława Żółkiewskiego, kanclerza i hetmana«, z którego może Wojciech, malarz, kopię sporządził. Może też jego ręce należałoby przypisać obraz zawieszony w sieni zamku żółkiewskiego, w której, jak się wyraża inwentarz »obrazów podłych poprzecznych cztery«, a między nimi jeden »z ekspresją Haraju, Haraj na górze, na którym altana«[11].

Ci miejscowi malarze królewskiego dworu w Żółkwi to w każdym razie artyści *minorum gentium*, których dzieła w zespole królewskiego zbioru obrazów, rozwieszonych na ścianach komnat, nie odgrywały na ogół znaczniejszej roli. Świadczy o tym fakt powierzania im funkcji kopistów, lub zawieszania dzieł ich ręki w miejscach poślednich, jak sień. Zresztą spisujący inwentarz spadkowy w r. 1726 dworzanie królewicza Konstantego, względnie wdowy po nim, Marii Józefy Sobieskiej, — Jan Siemiginowski i Franciszek de Courade, nie omieszkali przy odnośnych pozycjach uczynić wzmianki, że są to ich zdaniem obrazy »podłe« lub »ladajakie«.

[1] Ekspensa 19. [2] Konotacja 38. [3] Tamże 15. [4] Ekspensa 18. [5] Tamże 19. [6] Konotacja 6. [7] Przytoczona także przez Rastawieckiego, *Słownik malarzów polskich* III, s. 129. [8] Rastawiecki *o. c.* I, s. 50. [9] Finkel L., *Inwentarz zamku żółkiewskiego z r. 1726* (Spraw. KHS V, s. 42). [10] Tamże s. 47. [11] Tamże s. 48.

6. Tomasz Wiesiołowicz, portret metropolity suczawskiego Dosyteusza w zbiorach Stauropigii we Lwowie. *Fot. L. Biały, Lwów.*

Odbijały one niewątpliwie od innych dzieł żółkiewskiej galerii króla, stojących na wyższym poziomie. Ze spisu z r. 1726 trudno też na ogół wyrobić sobie zdanie o składzie galerii, w której reprezentowani byli malarze różnych szkół i różne rodzaje malarstwa. Przypuścić musimy, że od śmierci Jana III w r. 1696 do chwili sporządzenia inwentarza spadkowego po jego synie Konstantym mało się zmieniło w składzie galerii, zdobiącej ściany zamku żółkiewskiego.

Wymieniany w rachunkach żółkiewskiej kasy królewskiej malarz, a zarazem jedyny, przy którego nazwisku znajdujemy jakby oficjalne określenie jego dworskiej rangi malarza Króla Jego Mości, to Tomasz Wiesiołowicz. Wzmianki o nim dotyczą wydatków na farby i na olej, zwracanych mu z kasy królewskiej. Pochodzą one z r. 1694 i za czas od 1 stycznia do 4 marca wyniosły sporą kwotę fl. 64[1].

Kiedy z końcem r. 1693 zmarł w Żółkwi, zamieszkały tam od r. 1687 w dworze dawniej Orlika »konferowanym mu z łaski Króla Jegomości«, metropolita suczawski Dosyteusz, prze-

[1] Konotacja 40.

bywający w Polsce na wygnaniu [1], powierzono Wiesiołowiczowi zadanie uświetnienia pompy pogrzebowej. Wśród ponoszonych z kasy królewskiej wydatków na pogrzeb znajdujemy zatem takie, jak »Thomasowi Wiesiołowiczowi, malarzowi KJM, na farby do katafalku...« [2], »na różny apparament do... pogrzebu«, »snycerzom od wystawienia katafalku«. Pogrzeb odbył się z całą okazałością, należną w tych czasach wysokim dostojnikom duchownym, choć obcego kościoła. Odgrywał w tym rolę także moment polityczny, gdyż Dosyteusz wśród zamieszek na Wołoszczyźnie schronił się pod opiekę króla polskiego. Nie mogło braknąć w uroczystościach pogrzebowych sporządzonych *ad hoc* dekoracji, symbolicznych malowideł zdobiących katafalk itd. Podejmowanie takich prac nie ubliżało wówczas nawet głośnym artystom.

Niektóre dane pozwalają nam wskazać na jedyne dotąd znane dzieło pędzla Wiesiołowicza. Jest nim portret metropolity Dosyteusza (fig. 6), wyjęty z jego trumny, przechowany przed ostatnią wojną w zbiorach Muzeum Stauropigii we Lwowie. Dawny napis na kartce przyklejonej z tyłu blachy miedzianej, na której namalowano portret metropolity, stwierdza identyczność osoby portretowanego. Udział Wiesiołowicza w przygotowaniach pogrzebowych, o których mówią rachunki kasy królewskiej w Żółkwi i rola, jaką w tym odgrywał malarz królewski, nie pozwalają wątplić, że jest to dzieło właśnie jego ręki. Dosyteusz został pochowany w cerkwi bazylianów w Żółkwi.

Portret Dosyteusza wskazuje na dzieło wyrobionego pędzla i biegłej ręki, która umiała uchwycić rysy charakterystyczne metropolity, jego wyraz spokoju i dobroduszności, rozlany w szerokiej, okolonej brodą twarzy. Zachodzi pytanie, czy słusznie zaliczyłem w swoim czasie [3] ten portret do dzieł lwowskiego malarstwa cechowego. Nie wiemy skąd pochodził Wiesiołowicz i jaka jest geneza jego sztuki. Nazwisko jego nie jest też znane z lwowskich aktów miejskich. Nie znaleźliśmy dotąd aktu serwitoratu, którym by Jan III oficjalnie mianował Wiesiołowicza swym nadwornym malarzem. Lecz z drugiej strony nadanie serwitoratu nie było koniecznym aktem do tego, aby w rejestrach rachunkowych żółkiewskich nazwano Wiesiołowicza malarzem KJMci.

Nie znajdujemy bezpośrednich danych, które by mówiły o pobycie w Żółkwi może najwybitniejszego spośród nadwornych malarzy Jana III, Marcina Altomonte. Nie był on w każdym razie płatny z kasy żółkiewskiej administracji dóbr królewskich, lecz sprawy te załatwiał zapewne podskarbi nadworny. Przypuścić jednak można, że przeznaczone z góry przez króla do kościoła farnego w Żółkwi kolosalnych rozmiarów obrazy z przedstawieniami bitew pod murami Wiednia, pod Ostrzyhomiem i pod Parkanami, nie gdzie indziej były malowane, jak w Żółkwi samej, gdzie może w komnatach zamkowych mógł Altomonte znaleźć odpowiednie miejsce do rozpięcia ogromnych ich płócien. Na podstawie rachunków dworu żółkiewskiego możemy ustalić daty wykończenia tych obrazów, z drugiej strony zaś zapiski te popierają przypuszczenie o dłuższym pobycie Altomontego w Żółkwi. Dotyczą one sporządzenia przez cieśli »blejtramów do obrazu wojny wiedeńskiej ad ultimam X-bris [1693]« [4]. Analogiczny wydatek powtarza się znów w r. 1694 [5], a odnosi się on prawdopodobnie do drugiego obrazu pędzla Altomontego, przenaczonego do fary.

O van Kesselu, który również wykonał obraz z cyklu mającego uświetnić pamięć dzieł wojennych Sobieskiego, nie znajdujemy w rachunkach żółkiewskich żadnych wiadomości.

---

[1] Sokołowski M., *Spadek po metropolicie suczawskim Dosyteuszu i jego losy* (Spraw. KHS IV, s. 87). [2] Konotacja 41. [3] Mańkowski T., *Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku* (Biblioteka Lwowska XXXVI, Lwów 1936, fig. 24). [4] Konotacja 42. [5] Tamże 43.

7. Jan III w otoczeniu rodziny. Wilanów, pałac.

Niełatwo rozeznać się w wzmiankach o artyście imieniem Jerzy, o którym wspominają materiały archiwalne, bez wymienienia jego nazwiska. Wyżej starałem się zestawić wiadomości, które charakteryzują osobę Jerzego snycerza, prawdopodobnie identycznego z Jerzym Eleuterem Szymonowiczem. Gębarowicz [1] odróżnił go od Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego, od tamtego młodszego i wybitniejszego.

Nazwisko Szymonowicza mówi o lwowskim pochodzeniu obu tych malarzy, z których młodszy przybrał do tego później nazwisko szlacheckie Siemiginowskiego. Eleuter to prawdopodobnie imię, które jednak przez starszego z nich używane jest jakoby nazwisko i na przemian jedna i ta sama osoba zdaje się występować pod mianem raz Eleutera, a drugi raz Szymonowicza.

Jerzego Szymonowicza znamy z r. 1667 jako podpisanego na sztychu Jana Aleksandra Gorczyna [2]. Jego to zwolnił Jan III w r. 1675 od ciężarów, które ponosić obowiązani byli mieszczanie lwowscy na rzecz miasta [3]. Widać stąd, że Jerzy Szymonowicz mieszkał stale we Lwowie i że król uważał go za zasłużonego artystę. Z jego osobą złączyć należy też wiadomość pochodzącą z r. 1690 o zabezpieczeniu na rzecz niejakiego Krukowieckiego »ad lapideam Łychowska dictam hic Leopoli in platea Ruthenica na lewym kole dictam sitam« sumy 8000 zł, którą Krukowieckiemu był winien Jerzy Szymonowicz [4].

Wszystko przemawia za tym, by jego ręce przypisać obrazy, z których jeden przedstawia Jana III w otoczeniu całej rodziny (fig. 7), dwa zaś inne, odpowiadające sobie, stanowią por-

[1] Gębarowicz *o. c.* s. 13. [2] Tamże. [3] Barącz S., *Żywoty sławnych Ormian*, Lwów 1856, s. 411.
[4] Arch. Państw. we Lwowie, Castr. Leop. 457, s. 332.

trety konne króla i królowej Marii Kazimiery. Niegdyś wszystkie trzy te obrazy znajdowały się w galerii zamkowej w Żółkwi i jako tam przynależne wymienia je jeszcze inwentarz galerii z r. 1726[1]. Obecnie są w Wilanowie. Wyżej wspomniałem, że Eleuter brał udział w ważnych decyzjach, dotyczących projektowanych w Żółkwi budowli, i z tej racji podpisał się na dokumencie założenia kamienia węgielnego pod budowę ratusza.

Sztych Jana Aleksandra Gorczyna, wykonany według rysunku Szymonowicza w r. 1667[2], mówi o tym, że autor kompozycji karty tytułowej do panegiryku pogrzebowego Stanisława Potockiego tkwił jeszcze zupełnie w sztuce cechowej. W stosunku do tej kompozycji przypisywane jego ręce portrety królewskie, późniejszej zresztą daty, zdają się oznaczać pewien postęp. Jednak i w nich znać niewielką samoistność, ale raczej naśladownictwo innych wzorów.

Nazwiska Szymonowicza starszego i Wiesiołowicza wiążą się z Żółkwią i Lwowem. Wyszli oni prawdopodobnie z organizacji cechowej i cechowego malarstwa lwowskiego. Do ściśle miejscowych żółkiewskich za to zaliczyć przyjdzie Dudkiewicza i innych, nie znanych nam z nazwiska, a wymienianych w rachunkach tylko z imienia. Inni jak Altomonte, jakkolwiek dzieła ich po dziś dzień znajdują się w Żółkwi, działali tam tylko przejściowo, przebywając w Żółkwi przez czas wykonania zamówień królewskich i niczym zresztą poza tym nie byli związani z Żółkwią.

V

Złotnicy żółkiewscy. — Ceramika w Żółkwi i Glińsku. — Aleksander Malowannik i wytwory glińskich garncarzy czasów Jana III. —Szpalernictwo i namiotnictwo. — Zakupywanie tkanin tureckich dla króla. — Szkatulnik.

Wśród uprawiających sztuki zdobnicze rzemieślników, osiadłych w Żółkwi, pierwsze miejsce zajmowali złotnicy. Było ich sporo i znaczną ich część zatrudniał król sam, mimo że jego złotnik nadworny, Bedros Zachariaszowicz, mający warsztat we Lwowie w pałacu królewskim, nie mógł się również uskarżać na brak zamówień ze strony króla. Świadczą o tym także rachunki kasy królewskiej, jak np. w r. 1691 pozycja fl. 2520 za zausznice, zapewne na podarunek dla królowej, za które gotówkę w zastępstwie króla i na jego rachunek wyłożył dzierżawca ceł ruskich, osiadły w Żółkwi Żyd, Becal[3]. Prócz Bedrosa wykonywał we Lwowie roboty złotnicze dla Jana III złotnik Paweł, na znaczną stosunkowo kwotę 1000 zł, której regestr przechowywano wśród rachunków kasy żółkiewskiej[4].

Z osiadłych stale w Żółkwi złotników połowę stanowili Polacy, połowę zaś Żydzi. Dziwne, że nie znajdujemy wśród nich Ormian, tak licznie podówczas zajmujących się złotnictwem we Lwowie[5]. Z Polaków rzemiosła złotniczego wymieniają ekspensy kasy królewskiej: w r. 1684 Sebastiana, złotnika[6], w r. 1690 Stefana, złotnika[7], i w r. 1693 Jana Kowalskiego, złotnika[8]. Żydzi-złotnicy — to w r. 1684 Hirsz Jelemowicz noszący tytuł złotnika KJMci[9], w tym samym roku wymieniany Lewko Moszkowicz[10] i w r. 1690 Sobolnik z nazwą jubiler i złotnik[11].

---

[1] Finkel *o. c.* s. 42. [2] W panegiryku pt. *Lachrymae parentales in obitum Illustrissimi et Excellentissimi heroïs Stanislai a Potok Potocki Palatini Cracoviensis* etc., Kraków 1667. [3] Konotacja 8. [4] Tamże. [5] Łoziński W., *Ormiański epilog lwowskiej sztuki złotniczej* (Spraw. KHS VII, s. 241—72). [6] Ekspensa 1. [7] Tamże 8. [8] Konotacja 5, pod datą 1692: »Janowi złotnikowi od roboty lampy srebrnej do kościoła złoczowskiego, kielicha i pastorała który w skarbcu żółkiewskim zostaje, od grzywien srebra 30 łutów na 9 wydanych fl. 450«. [9] Ekspensa 1. [10] Tamże 2. [11] Tamże 6.

Janowi Kowalskiemu powierzone było w r. 1691 wykonanie »lampy srebrnej do kościoła złoczowskiego, kielicha i pastorała, który w skarbcu żółkiewskim zostaje«. Złotnik Sebastian naprawiał uszkodzone srebra królewskie [1].

Ze wzmianek archiwalnych dotyczących wyrobu kafli i pieców, garnków oraz innych wytworów ceramicznych w Żółkwi i położonym pod Żółkwią Glińsku zdaje się wynikać, że przemysł ten w czasach Sobieskiego w Żółkwi miał za sobą już dawniejsze tradycje. Wynika to zresztą z treści dyplomu z daty Żółkiew 12 stycznia 1685, wydanego przez Jana III [2] cechowi garncarskiemu »w Glińsku zostającemu jako i na przedmieściach miasta Żółkwi«, w którym król powołuje się na prawa nadane garncarzom »od antecessorów naszych przez różne inkursje nieprzyjacielskie« zatracone. Do budowli królewskich, pałaców i zamków w Złoczowie, Pomorzanach, Jaworowie, Wysocku, Kukizowie i Jaryczowie czy Wereszycy, do kamienicy w Rynku lwowskim itd. dostarczano z Żółkwi pieców z kafli białych i zielonych, lub też malowanych. Wyrób tych ostatnich może był powodem, że tego, który ich dostarczał, niejakiego Aleksandra, zwano popularnie Malownikiem lub Malowannikiem i pod tym nazwiskiem przytaczany jest też w rachunkach kasy królewskiej [3]. Było to raczej przezwisko, które rychło stało się nazwiskiem, a które odziedziczył też jego syn, również wyrabiający w Żółkwi kafle i piece [4].

Można się domyślać, że wiele z zachowanych u nas jeszcze w dość znacznej ilości pieców z końca w. XVII i początków XVIII, naśladujących holenderskie kafle, a tak samo i płytki, którymi wykładano ściany, malowane granatową lub ciemnofioletową farbą pod glazurą, z przedstawieniem widoczków, zwierząt, scen figuralnych i rodzajowych, pochodzi z fabryk żółkiewskich. Może grubsze i mniej staranne wykonanie, które przypisać należy mniej zręcznemu pędzlowi Aleksandra Malowannika, mogłoby stanowić kryterium odróżniające wyroby rodzime żółkiewskie czy inne od rzadszych niewątpliwie na naszym terenie oryginalnych, sprowadzanych z Delft, czy innych zagranicznych naśladownictw wyrobów holenderskich.

Podstawę rozwoju żółkiewskich wytworów ceramicznych stanowiła doskonała glina, znajdująca się zarówno na przedmieściach Żółkwi jak i w pobliskim Glińsku. Kopiący glinę w tej miejscowości robotnicy zwani są w regestrach rachunkowych górnikami. Przypuścić należy, że do opisanych przez l'abbé F. de S. [5] królewskich łazienek w ogrodzie zamkowym w Żółkwi, składających się z dwóch pawilonów wykładanych zewnątrz i wewnątrz płytkami fajansowymi, dostarczyły ich żółkiewskie fabryki. Byłoby rzeczą interesującą może na podstawie technologicznej analizy móc odróżnić wyroby żółkiewskie »farfurowe« od innych.

Naczynia fajansowe wytwarzane w Żółkwi zwano farfurami, wytwórców ich zaś garncarzami bez względu na to, co wytwarzali. Król sam dbał o poziom produkcji, o czym świadczy notatka z r. 1692, iż uczniom garncarskim czyli »garncarczykom dwom żółkiewskim, powróconym od magistra z Solca, do którego byli z rozkazania KJMci na naukę tegoż rzemiosła garncarskiego, jako to malowania pieców i innego naczynia wyprawieni, dla zachęcenia

[1] Konotacja 31: »Sebastianowi złotnikowi za robotę pewnych sztuk srebrnych do pokojów KJMci przez Dobka poszkodzonych z otrzymanych w czym regestr wypisany wydanych fl. 11«. [2] W zbiorze archiwalnym dra A. Czołowskiego rpis pt. Księga praw do miasta Żółkwi regulujących się z oryginałów samych exacte wypisanych roku Pańskiego 1740 w Żółkwi, oraz oryginalne dyplomy pergaminowe, a to Jana III z daty Żółkiew 12 stycznia 1685 i Michała Kazimierza Radziwiłła z daty Żółkiew 10 stycznia 1746, potwierdzający dyplom królewski. [3] Ekspensa 6; Konotacja 15; Archiwum Nieświeskie w Warszawie, rpis 555. [4] Mańkowski, *Budownictwo Jana III we Lwowie*, s. 30. [5] L'abbé F. de S., *Voyage de Pologne fait dans les années 1688 et 1689* Bibliothèque russe et polonaise III, Paris 1858).

pokazania kunsztu swego królowi JMci...«[1] dano fl. 6. W ogrodzie zamkowym w Żółkwi ustawione były »dzbany wielkie« i »donice polewane«, »do sadzenia quiatów (sic) i drzewek«[2].

Właściwy rozwój ceramiki żółkiewskiej i glińskiej należy jednak odnieść do czasów około połowy w. XVIII i starań Michała Kazimierza Radziwiłła, jako ówczesnego właściciela Żółkwi.

Z uprawiających sztuki zdobnicze dostawców dworu królewskiego w Żółkwi wymienić należy także szpalernika. I w tym wypadku także zawód starczył mu za nazwisko i pod mianem Szpalernika wymieniają go rachunki w latach 1692—5[3]. Ze znacznych stosunkowo wydatków na włóczkę wnosić można, że zamówienia królewskie nie były małe i że szpalerami, składającymi się z kolumn tkanin haftowanych, zdobiono niejedną komnatę zamku żółkiewskiego.

Królewskim namiotnikiem był w r. 1688 w Żółkwi Żyd, Moszko[4], haftarzem zaś przybyły z Zamościa niejaki Konstanty[5], który osiadł na stałe i zabudował się w Żółkwi. Lecz królowi nie wystarczało zatrudnianie ich w wykonaniu prac z zakresu sztuk tekstylnych. W r. 1691 w rachunkach żółkiewskiego dworu[6] zanotowano znaczny stosunkowo wydatek »za wyraźną KJM assignację do P. Becalla wydaną na zapłacenie dwóch zasłon tureckich i jaszyka[7] haftowanego, za które wydał talerów bitych nr 515 (3605 zł)«.

Z innych osiadłych w Żółkwi rzemieślników, których wyroby wchodziły w zakres sztuk zdobniczych, wymienić należy szkatulnika Żyda, Marka Lewkowicza (w r. 1692), który zajmował się wytwarzaniem szkatuł i osadzaniem zwierciadeł[8].

Wszystko to świadczy, jak znacznym stosunkowo i jak zróżnicowanym środowiskiem przemysłu artystycznego była Żółkiew czasów Jana III.

Studium niniejsze pozwala rzucić promyk światła na skromne prowincjonalne środowisko artystyczne, jakim była Żółkiew w czasach Jana III. Nie wydobywa ono na wierzch nazwisk głośnych artystów, ale mówi raczej o przeciętnych pracownikach, dorzucających swój trud do całości, jaką w swej żółkiewskiej siedzibie chciał niegdyś stworzyć król Jan III, mówi o rządach artystycznych Sobieskiego wykonywanych nie w stolicy, lecz w oddalonych od niej jego majętnościach na kresach południowo-wschodnich. O sztuce wyższej miary mówiłem na innym miejscu, omawiając jedyne na wyższym poziomie stojące dzieło tych czasów w Żółkwi, — pomniki dłuta Schlütera.

Studium niniejsze mówi o tle, na którym powstały pomniki Schlütera, a także malowidła Altomontego i inne dzieła sztuki do dziś zachowane w Żółkwi, dzieła rąk artystów obcych. Prócz nich działało tam grono artystów rodzimych, osiadłych na miejscu, artystów o typie prowincjonalnym, o nazwiskach przeważnie dotąd nie znanych. Sztuka na dworze żółkiewskim Jana III ma jakby podwójne oblicze. Tworzą ją z jednej strony artyści o typie dworskim epizodycznie powoływani do Żółkwi przez króla z Warszawy czy skądinąd dla wykonania szczególnych zadań. Odpowiadającą im niejako dolną warstwę tworzą artyści i rzemieślnicy w Żółkwi osiedli i stale przez króla na miejscu zatrudniani, o nazwiskach na ogół mało mówiących. Ze względu jednak na społeczne znaczenie sztuki i jej rozwój, twórczość ich zasługuje na baczniejszą uwagę. Może będzie ona kiedyś mogła być bliżej zbadana, kiedy staną się dostępne archiwalne materiały, dotyczące rodziny Sobieskich, pochodzące z Olawy.

Na tym tle zarysowuje się postać Jana III jako mecenasa. Ze względu na sposób traktowania spraw kultury artystycznej, na jej związek ze sprawami gospodarczymi, stanowią-

---

[1] Konotacja 22. [2] Tamże 15, 24. [3] Tamże 29, 37 [4] Ekspensa 3. [5] Konotacja 1. [6] Tamże 8 [7] »Jaszik« po turecku poduszka, stąd polskie »jasiek«. [8] Tamże 2.

cymi podłoże wielu poczynań królewskich, Sobieski w Żółkwi przedstawia się nam z innej strony niż Sobieski w Wilanowie. Nie widzimy w nim pędu do wznoszenia reprezentatywnych budowli, czy otaczania się dziełami sztuki wyższego poziomu. Jeśli dzieła takie spotykamy na terenie Żółkwi, to przypisać je przyjdzie więcej pietyzmowi króla dla pamięci przodków, jak dążeniu do wspaniałości. Na terenie Żółkwi czy Jaworowa, Kukizowa, czy Złoczowa, Oleska czy Pomorzan sprawy sztuki traktuje on raczej po ziemiańsku czy po sarmacku.

LE ROI JEAN III À ŻÓŁKIEW

Żółkiew (fig. 1) située non loin de Lwów était le centre administratif des vastes biens privés du roi, ainsi que le lieu de son repos. Aussi l'activité de Jean III (fig. 7) dans le domaine de l'art, avait-elle un autre aspect à Żółkiew qu'a Wilanów, voisin de la capitale et qui devait être sa résidence représentative. Là elle consistait, d'un côté, dans ses démarches pour satisfaire aux besoins de ses nombreux biens, et de l'autre, dans ses efforts pour créér à Żółkiew un trésor des souvenirs de sa famille et de la tradition chevaleresque des aïeux. C'était aussi surtout à Żółkiew et pas ailleurs que Jean III destinait les oeuvres d'art proclamant le triomphe de ses armes.

La vie de la cour dans le château de Żółkiew, pendant que Jean III y séjournait, est décrite dans le journal (1693—5) de Casimir Sarnecki, courtisan royal. L'art ne jouait pas un mince rôle dans les occupations du roi, quand il était loin des affaires d'état. Jean III aimait la musique, il s'entourait volontiers des livres dans la bibliothèque du château, il prenait plaisir aussi à examiner les oeuvres de l'art graphique, les gravures qu'il laissait coller devant lui. Avec l'architecte Pierre Beber il faisait des plans pour élever soit un palais à Kukizów, soit une fonderie à Żółkiew etc. ou bien encore »en faisant des mensurations« il imaginait un plan urbaniste de la ville Żółkiew, ou des bourgs Kukizów ou Jaworów.

Le roi traitait en commun l'architecture et la politique économique dans ses terres. Après qu'une partie de la ville fut détruite par un incendie, le roi donnait des prêts de sa bourse privée aux habitants particuliers de la ville Żółkiew, se retenant le droit de décider de quelle manière les maisons devaient être reconstruites. Il désirait relever leur niveau artistique, il voulait que les maisons nouvellement bâties ne fussent pas inférieures à celle du Juif Becal, riche fermier général. Les mêmes motifs semblent avoir joué un rôle dans le fait que le roi protégeait la nouvelle colonisation à Żółkiew où il faisait venir des artisans parmi lesquels on trouve un nombre considérable des orfèvres, des brodeurs, des tentiers et d'autres. Les ouvriers portaient souvent des noms juifs.

Le roi remettait le côté administratif des affaires concernant l'art et surtout l'architecture, aux ecclésiastiques. Longtemps il se laissait aider par le père Bartholomé Wąsowski, qu'il avait fait venir à Żółkiew, recteur du college jésuite à Poznań et auteur d'un livre sur l'architecture. L'abbé Casimir Humniewicz remplaçait le roi à Lwów pour les mêmes affaires. A ces noms il faut ajouter encore un, celui du jésuite Charles Vota qui apportait au roi des estampes de Rome. Il semble que le roi prenait pour modèle l'organisation jésuite de l'architecture monastique en Pologne, qu'il l'attirait même à son service, avec le consentement de l'ordre.

L'initiative du roi Sobieski dans les choses de l'art s'active particulièrement après l'année 1683. Avant cette époque, elle concernait presque exclusivement Wilanów. A Żółkiew elle s'accroît seulement après la victoire de Vienne. Pierre Beber était l'architecte royal à Żółkiew et dans les biens royaux auprès de Lwów. Les comptes de la cour royale à Żółkiew dont les fragments se sont conservés, permettent de rétablir les oeuvres de Beber. Il était le constructeur de l'hôtel de ville (fig. 1) ensuite reconstruit (fig. 2) ainsi que de l'hôpital et de l'église de Saint-Lazare, et peut-être aussi de la synagogue (fig. 3). Dans le château de Żółkiew Beber a transformé certains intérieurs en les adaptant au style de l'époque. C'est à lui aussi qu'il faut attribuer, sans nul doute, l'escalier qui décorait la façade intérieure du côte de la cour appartenant à la partie principale du château. Cet escalier, orné de statues, passait à l'extérieur et rejoignait a galerie. Un trait distinctif des compositions de Beber consistait dans sa prédilection pour l'escalier re-

présentatif à l'extérieur des édifices. Il appliquait ce motif non seulement dans le château, mais aussi dans l'hôtel de ville à Żółkiew. Un autre caractère de son activité artistique se fait jour dans la composition des flèches des tours et dans la manière dont il formait leur silhouette où apparaît le sentiment de la forme, propre à l'époque du baroque comme en témoigne la flèche de la tour de l'hôtel de ville à Cracovie (fig. 4) et celle de l'église orthodoxe de »Valachie« à Lwów (fig. 5).

A cette époque, l'artiste le plus remarquable dans le domaine de l'art plastique semble être un certain »M. Georges«, sculpteur en bois, établi à Żółkiew, personnage jusqu'à présent assez mystérieux, dont les oeuvres demandent encore à être identifiées. Quant aux artistes plastiques étrangers, il suffit de dire qu'André Schlüter même a laissé à Żółkiew des oeuvres de sa main.

Outre les noms connus d'Altomonte et de Georges Eleuter Szymonowicz (l'aîné), peintres de la cour qui ne travaillaient à Żółkiew que peu de temps et sans y être établis, un nom apparaît encore dans les archives, à savoir Thomas Wiesiolowicz, peintre du portrait de Dositeus, métropolite de Suczawa (fig. 6). On rencontre encore les noms des peintres: Adalbert, Casimir et Timophiei dont les noms de famille sont inconnus. L'art de Wiesiołowicz, et sans doute aussi celui des autres peintres mentionnés, se rattache d'une part à l'histoire de l'art des corporations des artisans de Lwów, et de l'autre à l'histoire de la peinture des églises orthodoxes. La tradition qui affirme que Jean III avait fondé l'iconostase de Krasnopuszcza, indique peut-être où il faut chercher les auteurs de cette oeuvre.

A l'époque de Jean III, l'art à la cour de Żółkiew était créé d'une part par le type d'artiste de la cour, que le roi en cas de besoin faisait venir pour quelques temps de Varsovie, ou d'autre part, à Żółkiew, afin qu'ils y exécutent des oeuvres définies. Schlüter, Altomonte ou van Kessel comptent parmi ces artistes. Mais d'autre part il y a comme une couche inférieure formé par les artistes et les artisans établis à Żółkiew, occupés par le roi dans cette ville. Leurs noms ne disent pas beaucoup. Ils exécutent les plans composés par d'autres artistes ou s'occupent de l'art appliqué à l'industrie. Leur activité mérite pourtant l'attention, vu l'importance sociale de l'art et de son développement.

Sur ce fond se détache la personne de Jean III, mécène sur trône. La façon de traiter les choses de l'art, les rapports de l'art à la situation économique, les initiatives royales qui souvent en découlent — tout cela fait que Jean Sobieski à Żółkiew a un autre aspect qu' à Wilanów. A Żółkiew, le roi ne montre pas la volonté concentrée de créer de belles choses, ni l'élan d'élever des édifices représentatifs ni le besoin de s'entourer des oeuvres de sculpture et de peinture de la plus haute classe. Si l'on rencontre des oeuvres de cette sorte à Żółkiew, il faut les attribuer plutôt à la piété du roi pour ses aïeux qu'à la recherche de la splendeur. Sur le terrain de Żółkiew, Jaworów, Kukizów, Złoczów, Olesko, Pomorzany le roi se comporte envers ce qui est de l'art »en Sarmate«. Si l'on considérait le »sarmatisme« comme une manifestation distinctive et particulière à la vie polonaise de cette époque, Jean Sobieski pourrait passer pour le type le plus accompli et parfait de »Sarmats«. Sa personnalité semble unir en elle presque tous les traits positifs de ce type, qui jusqu'à présent n'est pas défini avec une précision suffisante, type que nous avons l'habitude d'imaginer plutôt d'aprés les traits qui témoignent déjà de sa décadence.

ZYGMUNT BATOWSKI

Z DZIEJÓW TWÓRCZOŚCI GREGORIA GUGLIELMIEGO

Obraz Guglielmiego w Muzeum Narodowym w Warszawie (nr inw. 120984, fig. 1) jest przykładem malarstwa, które przez kilka minionych stuleci tworzyło swoistą dziedzinę natchnień i wiedzy artystycznej, dzięki polotom tematyki, wirtuozji perspektywy i efektom barwy, rozwijanym w monumentalnej skali i technice na sklepieniach i plafonach. W pomyśle podanym tu w postaci niewielkiego olejnego szkicu, wykonanego w r. 1768 (wys. 94, szer. 61 cm), idzie o pokazanie czarów przestworu, gdzie bytują bogowie i istoty z ziemi przygarnione przez nich, zaprzątając myśl widza swym błogostanem i budząc w nim tęsknoty do piękna i nadrzeczywistości. Z charakterystyki poszczególnych grup kompozycji widać, że są to Cztery Części Świata. Górą, w pełnej glorii przedstawiona jest Europa (fig. 2). Tronuje ona jako postać niewieścia w diademie, z globem w prawej, a berłem w lewej ręce, ze złotą wstęgą od ramienia przez piersi, w szacie białej, naświetlona i tłem światła uwydatniona. Chronos trzyma nad nią koronę z gwiazd, otaczają ją bóstwa i geniuszki z atrybutami władzy, wiedzy, dobrobytu i handlu. Nad grupą buja sowa, a od spodu obłoku wylatuje Merkury, drapowany powiewnym zielonym płaszczem. Jest on łącznikiem pomiędzy tą grupą a dwiema niższymi (starym światem). Tu najpierw, na chmurze, obozuje murzynka ze swą gromadką trzech postaci, tygrysem i strusiami (fig. 3). Głowę ma przybraną w pióra, w ręku dzierży jak berło kieł słonia, a jedna z postaci trzyma nad nią parasol. Poniżej rozciąga się grupa Azji (fig. 4). Główna postać, egzotyczna władczyni w jasnoszafirowym płaszczu, w wysokiej koronie z piór, z kołczanem na plecach i z berłem w lewej ręce, siedzi, wyrażając gestem prawej ręki radość i dumę ze zgromadzonych skarbów i przynoszonych jej bogactw. Przed nią ułożyli się dwaj starcy-wodnicy, personifikując wielkie rzeki i morza, poprzedzeni odpoczywającym wielbłądem, obrzuconym ceglastą draperią. Podbudową tej grupy jest ląd z roślinnością: z ułamanego sterczącego pnia rozpościerają się gałązki liściaste. U samej góry widać odwrotnie do poprzednich umieszczoną parę: postać siedzącej kobiety w żółtej szacie, w koronie z piór i z berłem, a obok niej, w podobnej pozycji, Neptuna (fig. 5). Jeden z towarzyszących mu trytonów dmie w muszlę, co zdaje się płoszyć przelatujące rajskie ptaki. Ci troje wyniesieni są niewiele ponad ziemię, tak że drugi z trytonów znajduje się jeszcze na brzegu. Ląd, jako że idzie tu o Amerykę, międzyoceaniczną część świata (stąd Neptun tak uwydatniony), jest zaznaczony postacią eksploatora z czekanem na ramieniu. Firmament, który w kompozycjach plafonowych bywa rozciągły, a tu doznał jakby skurczenia, stwarza dla całości, wraz z chmurami, zasnuwającymi większość błękitu, tło ruchliwe i zmienne w bar-

Praca niniejsza była przedstawiona na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki dnia 14 listopada 1946.

wie. Chmury nie są białe ani prześwietlone złotem, ale są nasycone jakby dymem i robią wrażenie raz masy kłębiastej jasnorudawej, raz popiołowofioletowej. Materie szat i draperii są żywymi kolorystycznymi akcentami na obszarze tonów przeważnie jasnych i zimnych.

Aby znaleźć najwłaściwszy stosunek do tego utworu, należy obraz przechylić w przód stroną malowaną do poziomu, wznieść poziomo i patrzeć na niego od dołu. Wtedy zasadnicze człony kompozycyjne i wszystkie szczegóły — zarówno wyżej opisane, jak i inne, które pominięto, bo łatwo się ich dopatrzeć na reprodukcji — zespalają się w bardziej zwarty organizm i przekształcają cokolwiek. Jasna głąb środka klęśnie, oddala się w eter, ciemniejsze partie u wąskich boków płaszczyzny zniżają się. Widz znajduje ustalony jeden punkt do oglądania dzieła, prawie że jego całości, bo tylko mała, przeciwległa część kompozycji odwraca się w tym miejscu od oka. Inny, bardziej pospolity schemat plafonu czworobocznego, o grupach rozłożonych po czterech stronach, symetrycznie, podług osi dośrodkowych, nie da wzrokowi tego ułatwienia w ogarnięciu treści. Zmusza bezwzględnie do krążenia po sali. Takiego typu plafonem jest dzieło Guglielmiego malowane przeń w auli ówczesnego Uniwersytetu w Wiedniu, obecnie gmachu Akademii Umiejętności (fig. 6—9), albo w galerii pałacu w Schonbronnie. Gdy przy każdym projekcie plafonu ważnymi są przestrzenie, do których malowidło jest przeznaczone (odstęp, oddalenie od oka, oświetlenie i ramy), niniejsze dzieło, przedstawione w oderwaniu od tych warunków efektu ostatecznego, nie może i nie zamierza powiedzieć nam wszystkiego o sobie, w każdym razie domysłowi pozostawia, z jakiej architektury, gdzie na wiszącej płaszczyźnie, samo czy z innymi, ma wykwitnąć. Wiedeński plafon Czterech Fakultuetów jest uzależniony kompozycyjnie od czterech ścian, z których przechodzi ku sklepieniu, ponadto architekturę wprowadza w treść, dla podbudowy jej, lub wyznaczania przestrzeni sceny.

Motywy strukturalnoarchitektoniczne, tak w ogóle rozrzutnie stosowane przez plafonistów, w naszym obrazie ustąpiły, odpowiednio do tematu, miejsca motywom krajobrazowym. W ten sposób weszła do barokowej tradycji przymieszka odmładzającego naturalizmu. Rokokowa swoboda wyraziła się rozrzuceniem grup wprawdzie w jednym kierunku, ale po linii płynnej i wijącej się, a rokokowe wyczucia kolorystyczne (umiłowanie jasności barw: srebrzyste tony) dają rzeczy nowatorską więź organiczną, bardziej silną, niż rysunek.

Schemat kompozycyjny naszego szkicu istniał w dekoracjach sufitowych i za czasów Guglielmiego i wcześniej. Za przykład niech posłuży projekt malowidła ze środka w. XVIII dla Nowego Pałacu Zimowego w Petersburgu, wykonany przez Fontebassa [1]. Górny odcinek kompozycji ma położenie wobec środka odwrotne. Aby zapoznać się z nim, trzeba przejść na drugą stronę sali.

Charakterystyczny jako typ szczególnego działu malarstwa, szkic winien wzbudzić zainteresowanie jeszcze od strony swej genezy i swego związku z twórcą. Historyczne bowiem dane powiększają co najmniej w dwójnasób znaczenie skromnego rozmiarami utworu. Artysta przekazał nam go wprawdzie tylko z podpisem i datą: Guglielmi 1768, czym ujawnił, że jest to jego dzieło późne, ale na innym miejscu pozostawił sporą wiązankę wiadomości o okolicznościach, wśród których powstało malowidło, o jego przeznaczeniu i o artystycznej akcji, której pamiątką pozostało razem z innymi, jeszcze ważniejszymi dziełami, a o podobnie zatraconym artystycznym rodowodzie.

---

[1] Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum architektoniczne Rastrellego, Materiał projektów petersburskiego Pałacu Zimowego.

1. Gregorio Guglielmi, Cztery Części Świata, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Działalność Guglielmiego przesunęła się widomymi śladami przez kilka miast włoskich, kilka niemieckich, przez Pragę, Nancy, Petersburg; odpryskami została rzucona również w inne strony, także do Warszawy i nad nią w swoim czasie, rzec można, zawisła. Tam były bliskie otwarcia się dla niego nowe pola pracy, stamtąd była przez pewien czas rządzona jego myśl i nie pozostała bezowocną w sztuce.

. Gregorio Guglielmi, Europa, szczegół z obrazu przedstawiającego Cztery Części Świata w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Nazwisko Gugliemiego przyniósł do Polski ruch artystyczny, falujący między dworem Stanisława Augusta a zagranicą. Najpierw spotyka się je w projekcie powołania artysty na profesora zamierzonej Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wiadomo, że chęć utworzenia takiej uczelni zaprzątała króla. Świeżo wtedy znaczna część Europy uposażyła się w akademie sztuki. Pozyskały je: Genua (1751), Mantua (1752), Neapol (1755), Wenecja (1756), Parma (1757), Drezno (1764), Madryt (1752), Petersburg (1757). Dość więc wymienić te wydarzenia (zatrącające czasami modą i próżnością), przypomnieć ambicje Stanisława Augusta i zwrócić uwagę na rolę Bacciarellego, królewskiego doradcy, a w tym wypadku może nawet inspiratora, aby odrazu odczuć nastrój momentu.

Komukolwiek przynależy pierwszeństwo zamysłu utworzenia w Warszawie Akademii Sztuk Pięknych, kształtuje go na papierze pióro Bacciarellego. W osobowym ujęciu zagadnienia Guglielmi został przedstawiony jako kandydat na malarza historycznego w Akademii. Do grona nauczycielskiego mieli wejść sprowadzeni: Józef Roos (»Rosa«) i Józef (Jan?) Chrystian Brandt (»Brante«). Każdy z nich kwalifikował się na stanowisko profesora krajobrazu i mógł też swą specjalnością uzupełnić przewidywane opróżniające się miejsce po Pillemencie. Rozumiało się już samo przez się, że nadworny malarz królewski zajmie stanowisko kierownicze, a żonie jego przypadnie uczyć malarstwa miniaturowego. Raport Bacciarellego nie wymienia kandydatów na te etaty, ale przecież on sam był już przed kilku laty mianowany profesorem Akademii drezdeńskiej, a Bacciarellowa weszła do niej jako *agregée*. Malarza portretów w zapasie nazwisk nie miał.

Zaczynał od głównej siły Akademii: »...un peintre d'histoire, qui possède la composition, la correction du dessein, l'harmonie du colorit, qu'il sache peindre al fresco et à l'huile«.

3. Gregorio Guglielmi, Afryka, szczegół z obrazu przedstawiającego Cztery Części Świata w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Bacciarelli nie bez krytyki scharakteryzował wskazanego przez się profesora malarstwa historycznego.

»Je n'en connois pas de meilheur que le Sieur Guliellmi, cependant, j'avoüe à V.[otre] M.[ajesté] qu'il neglige quelquefois ses ouvrages, pour trop ambitionner la vitesse, un autre défaut, qu'il manque à la noblesse de physiognomie: supendent (!) il seroit aisé de remedier à ces deux inconveniants de la manière suivante.

Avant de commencer le grand ouvrage il faut bien reflechire l'arrangement du sujet qu'on veut representer, ensuite lui ordonner de faire un Exquice en couleurs, faire des etudes d'après nature de chaque figure, pour la noblesse des têtes ou physiognomie, il faudroit consulter antique« [1].

Proponował zaangażować go na trzy lata, z pensją roczną 400 dukatów (o 100 dukatów wyższą od pensji innych profesorów), z mieszkaniem i opałem i z obowiązkiem kształcenia jednego lub dwóch uczniów [2]. Działo się to w r. 1766.

Po wnioskach Bacciarellego, wynikłych zdaje się z wymiany myśli między nim a królem, Akademia Sztuk Pięknych zatrzymała się jeszcze przez pewien czas w sferze marzeń króla i zaufanych osób, jak wskazują przygotowywane później przyczynki i memoriały o charakterze statutów organizacyjnych [3].

[1] Biblioteka Narodowa w Warszawie, rpis sygn.: Franc. F. XVIII, 2. (papiery po M. Bacciarellim: Doubles des Papiers qu'on a envoyes à Dresde au Comte Marcolini, nr 1, Projet etc...). — Tekst pisma Bacciarellego przedrukował Tatarkiewicz W., *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie za Stanisława Augusta* (Przegląd Historyczny XXIX, Warszawa 1915, s. 337—9 i w odb. [1916], s. 9—11). [2] Tamże. [3] Biblioteka Ks. Czartoryskich w Krakowie, rpis 782, s. 35: projekt do budżetu b. d., przedruk w Spraw. KHS VI, s. XXVIII, s. 37—61 i 63—5: »Projet« etc., podpisany ka-

4. Gregorio Guglielmi, Azja, szczegół z obrazu przedstawiającego Cztery Części Świata w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Lecz nic się nie stało według projektów. Nie przybyli na dwór proponowani przez Bacciarellego malarze. Nie został powołany Guglielmi. Bodaj czy wiedział, że Bacciarelli wprowadził jego nazwisko w swe kombinacje. Nie ma śladów, by się wówczas porozumiewali.

Drugim łącznikiem Gugliemiego z Polską jest akcja, wszczęta na rzecz jego i przezeń kontynuowana, celem powołania go przez króla Stanisława Augusta do namalowania plafonu. Sprawa ta, pełna ambicji i zabiegów ze strony malarza, snująca się przez dwa lata, da się odtworzyć w swym przebiegu najpierw z dochowanych pisanych wiadomości [1]. Osobami działającymi byli Bacciarelli i minister pełnomocny dworu sardyńskiego w Wiedniu, Ludwik hr. Canal. Król znajdował się jakby ze sceną i był informowany przez pośrednictwo Bacciarellego. Projekt wyzyskania talentu Guglielmiego dla Warszawy pozostał pomiędzy Bacciarellim i Canalem, jako wspólny w czasie ich wiedeńskiej znajomości. W jakim gmachu

lgraficznie literą M (mogącą też być uważaną za dwie litery A) i trzema krzyżykami; s. 67—75: »Projet« etc., bez podpisu (autor Michał Wandalin Mniszech), polski przekład, nie zupełnie wierny, podaje Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich* I, Warszawa 1850, s. 313—21. — Mańkowski T., *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1932, s. 17.

[1] Biblioteka Narodowa w Warszawie, rpis Kol. autogr. nr 308 (arch. po Bacciarellim).

i wnętrzu architektonicznym upatrywano pole do występu — nie można wywnioskować z tych słów, którymi zawarł rzecz Canal, rozpoczynając akcję: »...il nostro progetto di farli dipingere quella gran sala in Varsavia«, (list z 4 II 1768). Protegowany przebywał wówczas w Augsburgu, mając z wiosną opuścić to miasto, w którym pozostawił po sobie znany plafon w domu Lieberta. Bezpośrednio przedtem dekorował królewski pałac w Turynie, polecony listami Canala.

W ciągu lutego wyjednał Bacciarelli u Stanisława Augusta zgodę na zwrócenie się do Guglielmiego o to, by tenże pokazał najpierw coś na próbę i wypowiedział żądania. Król mógł pamiętać malarza z osobistego poznania się z nim w Dreźnie w r. 1753 — o czym się

5. Gregorio Guglielmi, Ameryka, szczegół z obrazu przedstawiającego Cztery Części Świata w Muzeum Narodowym w Warszawie.

wie od Guglielmiego — jednak było rzeczą zwyczaju i przezorności wybadać wprzód, czy gustowi króla malarz odpowie. Żądanie nie było zrazu ustalone i artysta musiał się pytać przed wzięciem pędzla i zaimprowizowaniem czegoś, do jakiego celu ma służyć dana sala, czy jest sklepiona, czy płasko kryta, jak oświetlona i wysoka, z której strony wejście ma główne itd. Same otrzymane wymiary plafonu nie wystarczyły. Na pokaz zamierzał posłać *abbozzetto*, dzieło, które wykonał we fresku dla Fryderyka II. Dziełem tym był plafon w pałacu zbudowanym przez króla pruskiego w Berlinie dla brata, księcia Henryka. Znamy to malowidło jako sufitową dekorację auli Uniwersytetu Berlińskiego, gdyż wspomniany pałac stał się jego siedzibą od r. 1809. Ale plafon z powodu zniszczenia nie może dać pełnego pojęcia o pędzlu Guglielmiego.

Przeznaczywszy do posłania szkic, mający zalecić go ogólnie, wybiegł Guglielmi, jeszcze myślą w sferę tematów.

»...la Polonia stessa ci fornisce adesso una quantità di fatti istorici, che per la loro grandezza fanno l'ammirazione d'Europa; le nuove costituzioni del Regno formate a forza de più maturi consigli e che stabiliscono nella fortunata Republica la sospirata equalità, le nuove stabilite Accademie Militari e Civili, d'incoraggita agricultura, il commercio protetto, le scienze e le arti honorate e distincte, e la potente fedele Alleanza colla Gran Minerva del Nord« (list z 21 III 1768).

Roztoczony wachlarz tematów kuszących, pochlebnych, przeholowanych jest ciekawszy jeszcze o jednoczesne oświadczenie, że nie potrzeba przecie uciekać się aż do mitologii (»favolosa antiquità«). Czyż jednak z pomysłów malarza, które nie wszystkie trafiały do rzeczywistości, mógł król wybrać w tym czasie coś więcej, jak Założenie Szkoły Rycerskiej lub Alians z Katarzyną II. Nie wypowiadając życzeń co do wynagrodzenia, malarz wolał zdać się na wspaniałomyślność mecenasa i zaufać orędownictwu przyjaciół. Zależało mu bardzo na karecie i wyjednanie jej dla siebie polecał pamięci Bacciarellego szczególnie.

W ślad za zapowiedzią wysłał przez pośrednictwo swego protektora Canala pracę, która przedstawiała »una specie d'assamblea de i Dei«. Opis szczegółów wskazuje nie tylko, że był to szkic do plafonu w pałacu ks. Henryka pruskiego, ale że treść dzieła jest wiernym powtórzeniem treści szkicu.

»Eccovi qui lo schizzo promessovi, il quale come vedete rappresenta una specie d'assemblea de i Dei, et il gruppo principale è Appollo colle Muse, il Carro del Sole coll'Aurora che lo precede, e vedesi al basso Plutone, che dagl'abbissi monta all'Empireo, nel più alto vedesi Giove, Giunone, Ebea lor figlia, e Ganimede, Mercurio poi torna con una buona risposta verso il sommo Giove, Ercole, Pallade, e qualche genio formano il gruppo più lontano. A dritto del Plafond v'è il gruppo di Marte colla fama accanto, e l'immortalità che lo corona, e piu al basso vedesi l'Orrore e la Stragge, come effetti inseparabili da quella supposta Deità. Dall'altra parte vedesi il gran Dio del mare con Tritoni, e delfini, e Galatea in distanza con altre ninfe, è giu di sotto vi sono 2. venti scapigliati. Voltando lo schizzo vi sono 2. gruppi l'uno rappresenta Venere, Cupido, Pan, et altre honorate bellezze. L'altro gruppo e quel con galant'homo di Vulcano, con i suoi ciclopi« (list z 22 III 1768).

Guglielmi miał też zamiar wysłać drugi szkic »le 4 parti del mondo«, namalowany również dla tegoż panującego. We wszystkim prosił o dyskrecję wobec przebywającego w Warszawie Belotta-Canaletta.

Szkic pierwszy utknął chwilowo w drodze, a zamiast drugiego namalował Guglielmi nowy i przydał mu jeszcze przeznaczenie podarku dla Bacciarellego, za który prosił o podobny upominek. Bardzo zależało mu, aby zdobyć zamówienie. Tu może były chęci uczepienia się u dworu na starsze lata, na dożywocie, a nie był cierpliwy. Skończył bowiem pracę w Augsburgu.

Obraz Muzeum Narodowego jest właśnie tym drugim szkicem. Powstał on w Augsburgu w kwietniu r. 1768. Artysta posłał go do Warszawy w stanie jeszcze nie osuszonym. Stał się własnością Bacciarellego, potem jego spadkobierców, z tą tradycją zawinął z czasem do zbiorów dra Antoniego Natansona, skąd drogą kupna od Zofii Natanson dostał się na obecne miejsce. Odnawiano go niejednokrotnie, po raz ostatni odświeżono w pracowni konserwatorskiej Muzeum Narodowego w r. 1936, przy czym po zdjęciu warstwy brudu wyszedł na jaw podpis artysty i data.

W gorączkowej niemal zabiegliwości, by się nie urwały nici zadzierżgniętego stosunku ze Stanisławem Augustem, wśród pochlebnych przymówek do przyjaciela, komplementów dla żony, a dymu kadzideł wobec króla, które się i później snują przez korespondencję, nie omieszkał Guglielmi podsunąć, co jako artysta miał na względzie malując ten obrazek, i czego się w nim trzeba dopatrywać.

»...sò che il mio amatiss°. Bacciarelli non vorrà riguardare il positivo dettaglio, ma il tutto insieme, cioè la disposizione de gruppi, la macchia del chiaro, oscuro, il portam^to^ de panni e quel che più importa il tono del colorito, e l'aria, avendo procurato all'Africa le tinte più calde esprimerne il clima« (list z 30 IV 1768).

Przejęty niepokojem zarówno o skutek, jaki wywarło Zebranie bogów, jak i w ogóle o los płótna, o którym nie miał wiadomości czy dotarło, biorąc też pod uwagę możliwości niepomyśl-

nego dla siebie obrotu rzeczy przez polityczne wypadki chwili—»per causa de rumori Polonesi, que si leggono nelle gazzette«, co by go skłoniło do wyjazdu do Włoch, aby na skutek wezwania architekta Ferdynanda Fugi malować królewski pałac w Caserta, wysyła Guglielmi dla zademonstrowania Stanisławowi Augustowi trzecią kompozycję o tej treści, jaką wymalował zeszłego roku, zachęcony przez ks. Dołgorukiego, dla dworu petersburskiego, za co od cesarzowej Katarzyny II otrzymał 200 zecchinów. Obraz ten nazwał Minerwą Północy i chcąc, by również był królowi pokazany i by słyszeć o nim zdanie Bacciarellego, dołączył komentarz pt. »Breve spiegazione della grande Idea fatta da Guglielmi l'anno 1767 rappresentante il Gloriosissimo Regno di S. M. l'Imperatrice di tutta la Russia, sotto l'Emblema di Minerva del Nord«.

Z posłanych do Warszawy szkiców ten trzeci, próbny utwór Guglielmiego możemy poznać nie tylko z samego opisu malarza. Dochował się bowiem ów pierwszy egzemplarz Apoteozy Katarzyny II, malowany dla niej (fig. 10). Znajduje się on zapewne w dalszym ciągu w Starym Pałacu w Carskiem Siole (obecnie Gorodzie Puszkina). Przez pewien czas uchodził za dzieło Bacciarellego [1], od r. 1912 rozpoznano w nim prawdziwe autorstwo [2]. To, co powtórnie namalował Guglielmi, nie było dokładnym powtórzeniem pierwowzoru, jak wynika z niektórych ustępów »Spiegazione«.

Dzięki tak wytężonym staraniom mógł już Guglielmi myśleć o wyruszeniu do Warszawy, bo znalazł w liście Bacciarellego z 4 czerwca dokładny plan sali. Wprawdzie brakło mu jeszcze potrzebnych objaśnień, czy plafon tego wnętrza — które Guglielmi zaczął już w poprzednim liście określać wyrazem »galleria« — jest wklęsły, czy płaski, dostał jednak projekt treści malowideł ułożony przez Stanisława Augusta, a zachwyt Guglielmiego wyraził się pochlebnie: »si dottamente e si pittoreschamente formato e si puol dire veramte magnifico«.

Przedmiot zamierzonej dekoracji i towarzyszący jej teraz w koresponcencji termin »galleria« zdaje się już po imieniu wskazywać miejsce. Istniała w Zamku Ujazdowskim za czasów jego przebudowy przez Stanisława Augusta »Gallerie d'Apollon«; na to naprowadzają słowa jednego z listów króla [3] i z aktów restauracji [4] oraz opisy inwentarzowe. Powinna to być ówczesna pięciookienna sala pierwszego piętra od strony Wisły, w ryzalicie. Biorąc pod uwagę określenie Guglielmiego »vasta longhezza« (list z 21 III 1768), trudno nawet szukać gdzie indziej odpowiedniej do tego fresku sali, poza balową na Zamku, zresztą nie tak podłużną i jeszcze podówczas nie objętą programem przebudowy i dekoracji.

Czego żądał tym razem Stanisław August, dowiadujemy się pośrednio, ogólnie i *ex post*, gdyż pismo, które Guglielmi otrzymał, nie jest znane. Ale artysta niezwłocznie pośpieszył

---

[1] Wilczkowskij S. N., *Carske Seło* S.-Peterburg 1911, s. 86 i Wiltschkowski S. v., *Zarskoje Sseło*, Berlin 1911, s. 94. [2] Benois A., *Istorija żiwopisi* III, S.-Peterburg 1912, s. 369 (reprodukcja) i s. 371. P. Jan Żarnowski w Paryżu, b. kustosz Muzeum w Ermitażu w Petersburgu, udzielił mi łaskawie następujących informacyj o Apoteozie Katarzyny II: Płótno, 112—166 cm. Na lewo w rogu podpis G. G. 1767. Obraz był do r. 1922/23 w Carskim Siole w »Dużym Pałacu«. W r. 1923, był wystawiony w Ermitażu na Wystawie malarstwa włoskiego XVII i XVIII w. Kupił go Aleksander II w Warszawie w r. 1859 jako dzieło Marcella Bacciarellego. Pod tym nazwiskiem wpisano go do inwentarza tzw. »własnych obrazów« (pod nrem 689). Wystawiony był w r. 1905 (jako Bacciarelli) na Historycznej Wystawie portretów rosyjskich w Pałacu Taurydzkim w Petersburgu (nr 571). [3] Biblioteka Ks. Czartoryskich w Krakowie, rpis nr 676: Corresp. de Sa Majesté avec le C. Moszyński 1764—86, s. 145 (»...l'escalier qui est auprès de l'Appartement Chinois la communication de la Gallerie d'Apollon avec cet appartement...«, — list Stanisława Augusta, bez daty). [4] Archiwum Główne w Warszawie, Zbiór Popielów nr 230 (187): Batiments et Jardins ad 1777, k. 17: K. Schmidt do M-me Geoffrin 14 I 1767 («...On demande pour la Gallerie du Chateau d'Ujazdów...«); k. 35: Specyfikacya robot różnych przy Fabryce JKMci P. N. M. Ujazdowskiey, 1 X—31 XII 1771 punkt 1 i 7 (»..Sklepienie pod Galeryą na Fundament dla Statuy Apollina., ...Malarze malowali Apollina na Model do Galeryi«).

z odpowiedzią, spisał swe uwagi mające udoskonalić dekorację i uczynić ją łatwiej wykonalną, nazwawszy je:

REFLEXIONS SUR L'IDEE GENERALE DU PLAFOND DE LA GALLERIE ROYALE DE VARSOVIE SUR LA QUELLE GUGLIELMI DOIT REGLIER SES ESQUISSES.

Rien de plus beau, rien de plus superbe que l'Idee projettée. La fondation de Troye sous La protection d'Appollon est quelque chose de bien Magnifique, et de grand. Bien moin que Le comencement de La Cariere du Soleil par Le Zodiaque, et La fin de cette même Cariere ou ce dieux est bercé dans Les bracces de La belle Amphitrite entourée par ses Ninfes, etc. Et Les quatres Parties du Monde, et Les quatres Saisonnes destinés pour Les espaces qui restent entre Les trois grands Tableaux, font un tout Charmant, dont La relation admirable qui regne avec Le Soujet principale Marque assai bien La prudence admirable, Le gout, et L'erudition du grand Genie qui en a formée L'idée, Et comme L'on Supose que Le Peintre aura La Liberté Necessaire pour donner L'essor à Son imagination de restraindre, ou d'emplifier quelqu'Objet, on Ne doute point que Le total de cette Composition reussira quelque chose de frappant et de Novaux. ....[1] fois que Le Genie borné de L'Artiste puisse repondre aux flat uces esperences qu'on s'est formé de Sa Mediocre Abilité, quoique il faira bien ses efforts pour tacher de Meriter La gratieuse Approbation de Sa Majesté. A present L'on prend La Liberté d'exposer respectuesement Les reflexions qu'on a fait en particulier sur Le sujet du Milieu.

Comme L'on souhete dans ce piesse une riche Composition pratiquée tout all'entour consistant en une foulle de Monde qui s'agite, et travaille à L'erection des Murailles, des Fares, des Fortifications, des Palais, et de Temples, avec tout autres Edifices Convenable à une si Superbe Ville Naissante, on espere qu'il Saira permis à L'Artiste d'y placer encor Le fameux Teucrus, ou soit Dardanus fondateur de Troye avec une suite digne de ce grand Prince. Par Là on prendra occasion de former un superbe Gruppe qui Nobilitera toute La grande Composition, et Moyenant divers Ingegneurs et autres officiers presidants aux Ouvrers, L'on Saira à portée d'interrompre Artistement tout Le choquant qui pouroit donner à oeil La Vue de tantes des pouvres Gens qui travaillent au Milieu d'une riche Gallerie, d'autant plus que La Composition de deux Tableaux Lateraux etant fort riches, et Pittoresques. Il faut encherir encor dans ce Lui du Milieu en objets, ou Moin egalement Nobles, et Poetiques. C'est dans cette Vue Méme, que Le centre du plafond doit etre La Partie plus respectable, et La plus decorée, et L'on a tres bien imaginer d'y placer Appolon dans Son disque rayonant comé premier Protecteur des Troyens, Mais à fin que ce dieu Celebre Soyet dans Son plus grand eclat, et pour eviter Le vide qui en resulteroit d'une Seule Figure. L'on croit qu'il Sairoit bon d'y ajuter encor Cibele, Venus, Pallas, et Veste et Moyenant quoi Non Solement on y introduiroit des belles Fammes, dont autrement ce Tableau du Mileiu en Soiroit depourvù. Mais ce Sairoit encor Selon L'istoire. Nous assurant Strabon, Dionysius d'Alicarnasse, et autres Auteurs, outre ce qu'on trouve dans Homere et dans Virgile, que toutes Les sudites Déesses avoyent des Temples, et des Sacrifices par La Main de Leura Sacerdotes respectifs, et furent toujours propices aux Troyens. De La sort Le plus beau coup d'oeil Sairà au Centre, comm il est Necessaire en des Ouvrages de cette importance.

On tacherà encor de gagner quelque pied de place en faveur de La piesse du Milieu Sur Les deux Lateraux. Mais il Saroit à Souheter de pouvoir se passer de ces fatals Cartouches F. E. qui embarassent fort et Même defigurent La deux buts du Plafond.

En avansant L'esquisse peut etre qu'on aurà besoin de quelqu'autre eclaireissement encore, c'est pour celà qu'il est bon quand un Peintre peut Voir, et examiner La place avant de former Ses esquisses. Il est aussi Neccessaire de Savoir si Le platfond est en Voute, ou tout plat, Car du plan envoyer on n'en peut pas s'en assurer.

Guglielmi penetrèr du plus profond respect expose tres humblement Les sudites reflexions pour Zele du bon Service de Sa Majesté dont Les Lumières, La Sagesse, et La Volonté, Serviront de regle à L'Artiste pour exequter avec La plus parfaite Soummission Ses ordres Souvrains.

[1] Jeden wyraz nieczytelny.

Z tego da się zrekonstruować treść zamówienia, jak następuje: środkowy człon dekoracji — Założenie Troi pod protekcją Apollina; z dwóch stron, jako ciąg dalszy dedykacji sali temu bóstwu — Wyjazd słońca (Apollina) na nieboskłon i Zjazd jego z firmamentu, by spocząć w ramionach Amfitryty. To jako trzy główne obrazy, a jako wypełnienie wolnych między tymi przestrzeni — Cztery Części Świata i Cztery Pory Roku.

Stopniowo odkrywamy, że boczne sceny apolińskie były owalne i takiż kształt otrzymał obraz środkowy. Ogromna płaszczyzna plafonu rozpadała się w architektonicznym schemacie na jedenaście pól. Po dwóch jego wąskich bokach znajdowały się w planie dwa kartusze, które wadziły Guglielmiemu w rozwinięciu kompozycji, i prosił o ich usunięcie.

Plafony Guglielmiego to jednolite, rozlegle zamalowywane płaszczyzny, nie rozdrabniane podziałem architektonicznym. Ale godził się na taką pracę, tylko proponował, by w głównym obrazie pomysłu, który znamionują »podziwu godną roztropność, gust i erudycja wielkiego geniuszu«, wzbogacić grupy. Argumentował wewnętrzną potrzebą strukturalną i dekoratorską oraz koniecznością zrównoważenia tego obrazu z obydwoma sąsiednimi, samymi w sobie dzięki fabule bogatymi i malowniczymi. By uniknąć pustki obok Apollina, wyosobnionego na niebie na tle słonecznego dysku, chciał mu dodać orszak bogiń: Cybelę, Wenus, Minerwę i Westę, wprowadzając tym samym piękne kobiety, których inaczej obraz centralny byłby pozbawiony. Powoływał się i na względy historyczne, gdyż Strabo, Dionysios z Halikarnasu i inni autorowie, poza tym, co się znajduje u Homera i Wirgiliusza, zapewniają, że powyższe bóstwa były czczone w Troi i były zawsze przychylne jej mieszkańcom. Odstąpił jednak później od zamiaru otoczenia Apollina postaciami kobiecymi.

Uwagi powyższe pochodzą z lipca 1768, z Augsburga. Następuje po nich realiżatorski program malarza. Guglielmi chciał w połowie września, po wykończeniu zaczętego *bozzetto* zjechać do Warszawy, przyłożyć na miejscu rękę do kartonów naturalnej wielkości, ukończyć je w zimie (u boku kochanego Bacciarellego), a w kwietniu następnego roku zacząć malowanie *à fresco*. Tymczasem zaś Minerwa Północy miała podbić Bacciarellego i króla. Mniemał, że przyjaciel już zobaczył ten obraz, pokazało się jednak z dalszej korespondencji, że nie został on jeszcze podług zlecenia wysłany, bo w liście następnym z września jest znowu o nim mowa, jako o mającym dopiero nadejść do Warszawy.

Z aprobatą króla na rozbudowę kompozycji (podług »Riflessioni«), mimo zdaje się niepełnych danych co do architektonicznego podłoża przyszłego fresku i bez dojścia do porozumienia w sprawie terminu przyjazdu i wynagrodzenia, bo w to nie chciano się na razie wdawać w Warszawie, myślał i pracował Guglielmi w ciągu lata nad szkicami i dwa z nich wykonał. Ale nie pośpieszył się z ich wysyłką, tylko sporządził bardzo szczegółowy opis ich, zatytułowany: »Description abbregée des esquisses faits par Guglielmi pour la Gallerie Royale de Varsovie et concernant Le grand Ouvale du Milieu, et un des Lateraux« i dołączył go do wspomnianego listu wrześniowego. Król bowiem zlecił poczekać do spokojniejszej chwili. Roztropnie widać było nie ryzykować posyłania obrazów do kraju, gdzie właśnie wszczęły się nie tajne dla zagranicy krwawe bunty i ruchy zbrojne i gdzie dla malarza stali się klęską, niwecząc mu plany, ci, co przeciw królowi stanęli, »maladettissimi confederati«.

Pomimo niemiłego Guglielmiemu obrotu rzeczy nie zniechęcił się do dzieła także w dalszym ciągu. Zgodnie z już wyrażonym zamiarem udał się do Paryża i tu wykonał trzeci szkic: Początek drogi słońca (»il principio della Carriera del Sole«). Nie omieszkał się pochwalić doznanym tam zaszczytnym przyjęciem i uznaniem dla owego szkicu, z powodu którego najwięksi miejscowi malarze chcieli go pono uczcić rangą akademika »di merito«. Z Paryża

6. Gregorio Guglielmi, Alegoria Wydziału Teologicznego, szczegół dekoracji auli dawnego Uniwersytetu, dziś Akademii Umiejętności we Wiedniu.

Fot. Österreichische Lichtbildstelle w Wiedniu.

dopytywał się w dalszym ciągu o Minerwę del Nord, nawracał do sprawy plafonu i ewentualnego przyjazdu do Polski, prosząc w razie nieaktualności sprawy o zwrot szkiców. Tamże niemniej oczekiwał rozchmurzenia się polskich horyzontów, zapowiadał powrotne udanie się do Augsburga, a potem wyjazd na stałe do Italii, oświadczając jednak usłużnie gotowość zmiany zamiaru na każde skinienie — »per venire à servire questo gran Principe et per abbraciar il mio Caro Amico«.

Tymczasem nadeszła wiadomość, że króla zadowoliły poznane przez opisy szkice, że podobała się »Minerva del Nord«. W Guglielmiego wstąpiła ożywcza nadzieja pracy. Zaznaczył on zaraz, że brak mu do kompletu dekoracji tylko czterech alegorycznych przedstawień. Byłby je już wykonał, gdyby mu nie zabierało czasu życie towarzyskie »li pranzi, le cene continue, le visite, le complimenti, le stordimento continuo«. Pobyt bowiem w Paryżu był zapoznawczy i przyjemnościowy. W kilku ustępach dwóch paryskich listów nawet podaje trochę ciekawych szczegółów o artystach francuskich i sztuce, — lecz to pomijam, jako nie wiążące się bezpośrednio z dziejami niedoszłej roli malarza w Polsce.

Właściwie są one już zakończone, przybył do nich tylko epilog w postaci listu Guglielmiego po blisko czterech latach. Mimo że po stronie Guglielmiego rzecz posunęła się naprzód

7. Gregorio Guglielmi, Alegoria Wydziału Prawa, szczegół dekoracji auli dawnego Uniwersytetu, dziś Akademii Umiejętności w Wiedniu. *Fot. Österreichische Lichtbildstelle w Wiedniu.*

o jeszcze cztery szkice, po stronie króla zdaje się trwał zastój. Urwanie się w r. 1769 korespondencji na ten temat można łatwo wytłumaczyć dalszymi wstrząsami kraju, dostatecznie nie sprzyjającymi upiększaniu królewskich przybytków.

Sprawa plafonu, dawszy w ten sposób znak życia o sobie, zaczęła odtąd gasnąć. Miłe z Warszawy słowa nie były dla Guglielmiego długotrwałą zachętą do wyczekiwania zamówienia i do układania sobie przyszłości przy polskim monarsze-kliencie. Wykonał wprawdzie dalsze cztery szkice, ale potem odwrócił uwagę od Polski, która, targana wypadkami poprzedzającymi pierwszy rozbiór, nie mogła przez następne lata wiele obiecywać artystom z zewnątrz. We wrześniu 1772 przeniósł się z Rzymu do Petersburga i stąd odezwał się w styczniu 1773, już jako »pittore di Sua Majestà l'Imperatrice«.

Ten list jest epilogiem w dziejach niedoszłego do skutku plafonu, chociaż stanowił wyraźną próbę nawiązania interesów artystycznych ze Stanisławem Augustem i był środkiem wybadania, czy przecież nie dojdzie do malowania »galerii«. Dlatego, po czułych grzecznościach przyjacielskich do Bacciarellego, po rozrzewnieniu się nad nieszczęściami króla i jego dobrocią (»angelico Rè«), zaczął od oznajmienia, że ma zabranych ze sobą siedem szkiców. Myślał więc o ich wykonywaniu. Co przedstawiają cztery nowe sztuki nie podał, lecz nie mógł

8. Gregorio Guglielmi, Alegoria Wydziału Lekarskiego, szczegół dekoracji auli dawnego Uniwersytetu, dziś Akademii Umiejętności w Wiedniu. *Fot. Österreichische Lichtbildstelle w Wiedniu.*

się powstrzymać od napomknięcia o środkowym owalu: »Fondazione di Troia«. Znamienna rzecz, że Guglielmi uważał dalej za możliwe zainteresowywanie króla swą nową pracą: Spaleniem przez Rosjan floty tureckiej w zwycięskiej bitwie morskiej.

Jak świadczy dalszy ciąg pisma, Guglielmi ugruntowywał sobie z powodzeniem stanowisko u dworu petersburskiego. Dano mu do wykonania wielki plafon, zaczął malować portret carowej. Ale pomimo płonnych dotychczas zabiegów około warszawskiego plafonu, którego mu było żal, pragnął, by Bacciarelli pokazał kiedyś królowi owe wszystkie przygotowane studia i zamyślał wówczas sam do króla napisać. Na razie zażądał zwrotu szkiców Minerwy i Uczty bogów, które od czterech lat znajdowały się w Warszawie.

Jakby na ostateczne pożegnanie list ten Guglielmiego stał się wylewniejszy od poprzednich. Zawarł wyszukany komplement dla Bacciarellowej i ponowioną prośbę do przyjaciela o jakąś malarską pamiątkę, tym razem pracę portretową, Widać, że jedynie ze słyszenia wiedział o jego ówczesnej twórczości i ciekaw był podnoszonej przez różne osoby zalety jego utworów: »il grand gusto ne drappi ricchi«. Prosił też o wizerunek króla.

Ruchliwy i towarzyski, zdążył w Petersburgu poznajomić się z arcybiskupem polockim Jazonem Smogorzewskim i starostą (»de Rebourg«) Kazimierzem Platerem [1]. Pierwszy miał

[1] Kazimierz Plater, starosta dynaburski, w tym czasie bawił w Petersburgu.

9. Gregorio Guglielmi, Alegoria Wydziału Filozoficznego, szczegół dekoracji auli dawnego Uniwersytetu, dziś Akademii Umiejętności w Wiedniu. *Fot. Österreichische Lichtbildstelle w Wiedniu.*

być zrazu pośrednikiem w przewiezieniu listu, jednak tylko się doń dopisał po włosku; pismo doręczył Bacciarellemu drugi.

Po roku i miesiącu Guglielmi już nie żył. Zmarł w Petersburgu równocześnie z towarzyszem pracy, malarzem de Derichsem i tegoż żoną — śmiercią o niewyjaśnionej przyczynie.

Nie wydobył artysta decyzji od Stanisława Augusta. Na próżno tyle sobie roił o dostaniu się do Warszawy w celu wyciągnięcia korzyści z miłośnictwa sztuki króla polskiego. Co prawda, przeszkody ścieliły się nie tylko od strony zamówieniodawczej: przecież szkiców król nie oglądał — nie dotarły one nigdy do Warszawy. Poważniejszymi jednak powodami rozwiania się pertraktacyj mógł być niepomyślny obrót restauracji zamku i mus zaprzestania wkładów z powodu nietrwałości robót; mogło też być osobiste zubożenie króla po utracie części dóbr, odciętych zaborem austriackim, — nie mówiąc już o dalej sięgających klęskach krajowych.

W nekrologu poświęconym Guglielmiemu w Neue Bibliothek der Schönen Künste — które to czasopismo już w r. 1770 zamieściło obszerną wiadomość o nim[1] — podano, że wykonał on w Warszawie różne plafony (Deckenstücke) i wielki obraz Zwycięstwo Rosjan nad

[1] *Leben des Herrn Gregor Guglielmi, Mitgleid der Akademie in Rom* (Neue Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der Freyen Künste X 1, Leipzig 1770, s. 363—6 (w dziale: Vermischte Nachrichten).

10. Gregorio Guglielmi, Minerwa Północy, obraz w Gorodzie Puszkina (dawny Stary Pałac w Carskim Siole).

Turkami pod Chocimem i Spalenie floty tureckiej [1]. Błąd jest oczywisty. Wytłumaczyć go zaś łatwo mętnym rozgłosem o podjętej pracy dla Stanisława Augusta i dochowaniem się w domu artysty szkiców niedoszłego do skutku warszawskiego plafonu.

Przyjaciołom Guglielmiego, rzeźbiarzowi Falconetowi i malarzowi Groothowi, nadwornym artystom Katarzyny II, przypadło ocenić znalezione po nim prace, Falconetowi zaś zlecono przedstawić je carowej do zakupu. Poza pierwszą pozycją dokonanego szacunku, która opiewała: »La victoire du Nister (Zwycięstwo Rosjan nad Turkami nad Dniestrem, prawdopodobnie to, co w Neue Bibliothek wymieniono jako Zwycięstwo Rosjan pod Chocimem pod wodzą ks. Golicyna w r. 1769) R. 400«, — były to właśnie same szkice do plafonu warszawskiego: »Un lever du soleil, esquisse peinte, 25 R., Un coucher de soleil, esquisse peinte, 25, La fondation de la ville de Troie, esquisse peinte, 50, Les quatres parties du monde, 4 esquisses peintes, 40«.

Założenie Troi darowała Katarzyna II Falconetowi, on sam zaś przymówił się o Wschód i Zachód Słońca [2]. Wszystkie trzy obrazy znajdowały się u niego do śmierci. Z innymi przezeń zgromadzonymi dziełami sztuki przeszły na synową, rzeźbiarkę Collot-Falconet, a potem na tejże córkę Marię, zamężną za baronem Stanisławem de Jankowitz, która szeregiem obrazów, w ich liczbie szkicami Guglielmiego, obdarowała w r. 1866 Muzeum Sztuk Pięknych w Nancy [3]. Dzięki »Description« Guglielmiego i jego korespondencji z Bacciarellim przybywa nie tylko właściwa intrepretacja środkowego obrazu — wcześnie bowiem zapomniano o istotnej treści jego, aż ją wydobył Réau [4] —, lecz i zrozumienie genezy tej trójcy dekoratorskich świetnych płócien.

Z przewidzianych do plafonu jedenastu szkiców, z wykonanych siedmiu, trzy zachowane w Muzeum nanseańskim stanowią znaczny przyczynek do uzmysłowienia sobie tego, co król chciał mieć wyrażone pędzlem i jak artysta oblekał jego myśl w kształty. Temat był niezwyczajny i nawet daje powód do zdziwienia. Wybierając z mitologii na patrona sali wysokie bóstwo sztuk, podsuwając aluzje do siebie jako do narzędzia tego bóstwa, czyż nie mógł Stanisław August, chcąc być czczonym pod postacią budowniczego, tj. organizatora państwa na swój sposób, sięgnąć do dziejów innego starożytnego grodu, niż tego, o którym wie, że upadnie w walce i zaginie? Rzadko kiedy niewiara króla w siebie i w naród miała się udokumentować tak szczerze i monumentalnie, jak w tym wyszukanym przezeń wątku do fresku: w Apoteozie Troi. To zresztą odpowiadało melodramatycznym nastrojom królewskiego patriotyzmu.

Dla artysty włoskiego otworzyło się jednakże świetne pole popisu. Na cząstkach niedoszłego do ostatecznej formy dzieła wyraził się charakter jego sztuki. Szczególnie wiele cech wnosi obraz środkowy.

Obraz środkowy (fig. 11) ma kształt owalu lekko spłaszczonego, w którym kompozycja wyrasta w czterech grupach z obwodu i akcentuje geometryczny środek płaszczyzny. Rozłożenie tłumu figur i wydobycie głębi nieba zostało na każdej osi wsparte w zmyślny sposób motywem architektonicznym. Czterokroć inny (odpowiednio do treści), ukazany w drugim planie, bledszy od mocnej w tonach wysuniętej przezeń grupy, — tworzy on krystalizacyjny pion dla każdej z nich i jakby filar dla wysklepionej głębi nad głowami.

---

[1] Neue Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der Freyen Künste XV 2, Leipzig 1774, s. 324 (Vermischte Nachrichten). [2] *Correspondence de Falconet avec Catherine II, 1767—78*, publiée par L. Réau (Bibl. de l'Inst. Français de Petrograd VII, Paris 1921, s. 194). [3] *Musée de Nancy. Tableaux, dessins, statues, objets d'art. Catalogue descriptif et annoté*, Nancy 1909, s. VII, 25—7; Réau L., *E.-M. Falconet* I, Paris 1922, s. 116—9, 393. [4] Réau, *Correspondance* itd., s. 194, przyp. 1.

Najpierw świątynia okrągła, o doryckim porządku, zatopiona kopułą w obłokach, tam już ukształtowana niżej jeszcze wykończana. Przed nią główna scena: mityczny założyciel Troi, rycerski Dardanus porozumiewa się z architektem przedstawiającym plan i z sędziwym dostojnikiem w błękitnym płaszczu. Tuż obok ruch pracy, niemal napierający na nich. Po

11. Gregorio Guglielmi, Założenie Troi, obraz w Muzeum Sztuk Pięknych w Nancy.

prawej stronie dźwiganie belki, po lewej — przywóz kamieni, tam w dali wierzchowce przybyłych, tu juczny wielbłąd.

Wytyczną po lewej stronie owalu jest para ustawionych na cokole potężnych żłobionych kolumn, jeszcze w dalszym ciągu obrabianych. Widać tylko ich część dolną. W blasku padającego na cokół słońca przystanęła zwiedzająca plac budowy dostojna kobieta z murzynkiem trzymającym nad nią parasol i z brodatym przewodnikiem. Niezwykłej wielkości blok marmuru, zawalający sobą miejsce pod tą grupą, ciężka belka, wózek z nałożonym ogromnym kamieniem (do fundamentów), woźnica i mozolący się robotnicy są motywami uderzającymi w oczy w dalszym rozglądzie.

Strona przeciwległa stronie z Dardanusem ma w tle rozsiadły pałacowy budynek o kolumnowych ścianach podprowadzonych pod gzyms. Na ziemi na pierwszym planie olbrzymi kapitel skupia przy sobie kilku robotników, mających go dźwigać. Do nich podjeżdża kłusem jeździec-rozkazodawca, przystrojony z rycerska jak Dardanus. Po prawej stronie na pierwszym planie wre robota kamieniarsko-rzeźbiarska, po lewej odpoczywa kobieta z dzieckiem.

Motywem architektonicznym czwartej części dekoracji jest krągła wieżyca o arkadowanej podbudowie, cała dopiero w zaczątku, z pomostem do wchodzenia, ożywiona ruchem pracujących. W głębi z lewej strony żagle i maszty, bliżej przód galery, na przedzie natłok

kilku postaci i zwierzęta juczne — wszystko razem pojęte jako obraz życia portu. Ton grupie nadaje siedząca na przedzie męska postać, odziana niebiesko, z dłonią położoną na kotwicy.

W obrazie tym zarysowują się wyraziście dwie pary scen — dwie dłuższe, dwie krótsze, które by po przeniesieniu szkicu na plafon, w oddaleniu od oka i w skutek właściwości perspektywicznych i kolorystycznych kompozycji zlały się z sobą łagodniej i podsklepiły środek, któremu są podporządkowane. W tym miejscu na niebie, w odpowiednio równej odległości od przedstawionych rzeczy, tj. na skrzyżowaniu osi owalu, umieszczony został Apollo, estetyczny zwornik malowidła. Patron Troi siedzi na chmurach z lutnią w rękach, mając za sobą jako tło dysk słońca, rozświetlający niebo blaskami, tak kolorystycznie ważnymi w dziele, — żółtymi i pomarańczowymi. Z natury nadanej mu pozy wiąże się Apollo optycznie tylko ze sceną pierwszą. Postać jego nie mogła z natury rzeczy związać się jednakowo ze wszystkimi czterema scenami; jego poza jest optycznie uzgodniona ze sceną pierwszą.

Kompozycje: Apollo wyjeżdżający na rydwanie (fig. 12) i Apollo kończący bieg dnia (fig. 13) podają swą treść do oglądania od jednej strony. Budowa ich ciągnie się wzdłuż owalów. Obydwie są złożone z wielu postaci i są w ikonograficznej motywacji dość swobodne.

I: Apollo siedzi na rydwanie trzymając lejce. Na przednim brzegu rydwanu przysiadła się uskrzydlona boginka, jakby pomagając w powożeniu. Koni dostrzega się tylko parę, są rozpędzone (towarzyszą im, lecąc, dwa igrające putta). Przy nich igrają dwa amorki i bujają cztery boginki (Hory), ująwszy się za ręce, za nimi u boku zaprzęgu unosi się na skrzydłach starzec Chronos, a po przeciwnej stronie wychyla się młodzieniec. Za oparciem rydwanu fruwają amorki z girlandami, wyżej leci jeden z lutnią Apollina. Wyprzedza go szybująca na chmurze Aurora (z kwiatem w ręku). Ze skrawka przestrzeni (u dołu po lewej stronie) pogrążonej w mrokach wyłania się postać Nocy, olśnionej blaskiem dnia, z sową, swym atrybutem. Jest ona kompozycyjnym odpowiednikiem Jutrzenki, wespół wytyczając umyślną w tym miejscu oś.

II: Apollo zstępuje do nimfy Amfitryty (żony Neptuna, córki Okeanosa), która zwraca się doń zapraszająco, siedząc z towarzyszką na olbrzymiej muszli, posuwanej rękoma trytonów, wynurzających się z wody. Orszak jej z tyłu tworzą amorki, siedząc lub bujając i wieńcząc dziwnego kształtu konchę. Jeden śpieszy środkiem przestworu z kołczanem. Z przeciwka u dołu cztery nimfy igrają w wodzie, piąta poi konie wyprzężone. Na niebie w górze ukazuje się Diana na tle kręgu księżyca, przy niej (na lewo) ściemniałe niebo z zarysowującym się zodiakiem. Jak w ściennym zwykłym obrazie, obciążony jest dół kompozycji, przy czym ugrupowanie nimf przystosowuje się do łuku owalu. Góra ma więcej wolnej przestrzeni, akcentem w tym miejscu jest dysk Diany, jakby spięcie łańcucha agrafą.

»Tutte le malizie dell'arte« — fortele owe akademickie, przyswojone od barokistów, a może też nowe, własne, przyczyniły się do przezwyciężenia trudności, które wnosił niepodatny do plafonowego traktowania temat »Fondazione di Troia« i poszczególne postulaty przedstawienia *del sotto in su*. Podnosił je artysta nie bez słusznej zarozumiałości, powoływał się na poklask Paryża i Włoch, będąc szczególnie dumny z *pezzo di mezzo*. Analiza szczegółów wykazuje, ile rozwagi, ile rutyny plafonisty włożył Guglielmi we wszystkie te utwory. Dobór motywów, wyrazów, ruchów, urozmaicenie opowiadania, *pars pro toto*, kontrasty, balansowanie mas, zestawianie barw, światłocieniowe wyrafinowania — umiejętnie i doskonale zabezpieczają od nudy, nieraz udzielającej się z kompozycyj o tak wielkiej podziałce i obfitej treści. Guglielmi jest zwięzły, w miarę poważny i lekki, stale wytworny. W tym to duchu zarówno dopraszał się o możność rozbudowy i wzbogacenia tematu Troi, jak i powściągnięcia czynników estetycznie nie pożądanych. Bał się, że mogą razić w samym środku wspaniałej sali — robotnicy,

widoczni na tylu miejscach budowy, jak mury, latarnia morska, obwarowania, pałace, świątynie, jeśliby nie zostały wprowadzone inne grupy, które uszlachetnią kompozycję. Wyszukiwał motywy dynamiki i spokoju, stąd takie wstawki, jak oporny ciężarem kapitel, pędzący

12. Gregorio Guglielmi, Wschód słońca, obraz w Muzeum Sztuk Pięknych w Nancy.

konno »officier« i leżąca kobieta z dzieckiem oraz, w tymże samym obrazie, dla przesłony ruchu w pewnych miejscach, — tumany pyłu, wytłumaczalne na budowlanej fabryce.

Lecz nie zawsze prawdziwością faktu uzasadniał sobie powziętą malarską myśl. W Minerwie Północy nie dał się nakłonić do poprowadzenia przepisowej wstęgi orderowej o kolorze niebieskim, bo inna, czerwona, była mu właśnie potrzebna w zespole barw (»il fatto è che quella sbarra rossa sul petto della Minerva mi faceva un miglior effeto, e più colpo d'occhio)«. Łatwo wywnioskować ze słów: »il comporre il colorito, il porta[ment]° de' panni et il tinteggiar dell'aria«, jakie zadania malarza dekoracyjnego mieścił wśród zadań naczelnych, nie w samym tylko szkicu do swego fresku berlińskiego, do którego się odnoszą owe słowa. Jakiego w ogóle pragnął ustosunkowania się do swych prac, tłumaczy to również dość znamienne zdanie, wyżej przytoczone przy szkicu do Czterech Części Świata.

Był przede wszystkim plafonistą, któremu przy okolicznościowym podjęciu się portretu Katarzyny II nasunęło się pod pióro wyznanie: »desiderarei d'avere l'abilità et il gusto di Rubens, ò di Wandick«, — lecz dało mu to sposobność przeciwstawienia pracy portre-

cisty, utrwalającej szczegóły troskliwie kopiowane z natury (»i dettagli d'un velluto, e di merletti«) — swej specjalności głównej, odrębnej i z czego innego ważnej. ...»Noi altri pittori d'histoire, e di Gallerie siamo troppo libertini col nostro pennello più avvezzo à formar gruppi

13. Gregorio Guglielmi, Zachód słońca, obraz w Muzeum Sztuk Pięknych w Nancy.

e masse grandi«... Uznawał poniekąd wyższość działu malarstwa, który uprawiał i w którym celował. Rozpatrzenie się w stosunkach artystycznych w Paryżu wzmocniło jego samopoczucie.

»Per dirvi qualque cosa delle arti, persuadetevi, che un solo vero Pittore d'Istoria non vè, che in paesi, marine, animali, battaglie, fiori, e fichi, vi son de buoni artisti, e Vernet tiene il primo luogo ben meritam[en]te, mà per un bel quadro di 3 figure si stà male, ma male assai, e peggio che in Italia«.

Skądinąd, z pośredniego przekazu wiadomo, że wynosił się też ponad artystów niemieckich (»er redet vom Mengs als einem dummen Jungen, und lächelt, dass so ein Mensch als Rode malen will«) [1]. Krytyka niemiecka była dla niego w Dreźnie surowa, bo wychodziła z kół klasycyzujących, w Augsburgu i Wiedniu cieszył się powodzeniem.

[1] Torkel Baden, *Briefe über die Kunst von und an Chr. L. v. Hagedorn*, Leipzig 1797, s. 263; Hagedorn C. L., *Lettres à un amateur de la peinture avec des eclaircissements...*, Dresde 1755, s. 38; Heinecken C. H. v., *Neue Nachrichten von Künstlern u. Kunstsachen*, Dresden u. Leipzig 1786, I, s. 50, II, s. XXIV.

Miał dużo podstaw do dumy ze swej specjalności malarskiej. Hrabia Canal w swym listowym wystąpieniu o zatrudnienie Guglielmiego w Warszawie pisał: »non so che presentemenete vi sia frescante in Italia suo pari sia per l'invenzione il disegno, ed il brillante del colorito«. Pochwała to wielka, jeśli Canal świadomie wyłączał żyjącego Tiepola, bądź z powodu wieku, bądź dlatego, że zeszedł z widowni Włoch, przebywając podówczas w Madrycie. W istocie Guglielmi posiadał wysoką kulturę dekoratorstwa wnętrz architektonicznych. Na ich wyżynach czuł się panem. Tam dawał pełny upust »impetom swej brawury« (słowa Canala).

Zewnątrz grupy architektów, rzeźbiarzy i malarzy, zatrudnianych przez Stanisława Augusta stale lub okolicznościowo, można się dopatrzyć kręgu artystów, usiłujących samorzutnie wejść z nim w stosunki. Z różnych odległych punktów Europy dochodziły zgłoszenia. Rzadko wypada żałować, że oferent otrzymał odmowną odpowiedź. Jeżeli czego szkoda, to tylko bezskuteczności takiej inicjatywy, która wychodziła od króla, i kiedy chodziło o pozyskanie dzieła artystów tak wybitnych, jak np. Boucher lub Canova. Ale to zjawisko, nic nie przynoszące krajowi, jest miernikiem znawstwa i miłośnictwa sztuki przez Stanisława Augusta, z drugiej zaś strony dowodem rozgłosu o tym miłośnictwie.

Do artystów zapuszczających z dalekich widnokręgów interesowny wzrok ku dworowi warszawskiemu, do jednostek najbardziej przedsiębiorczych, należy zaliczyć Guglielmiego i wprowadzić to nazwisko w tło dziejów sztuki Stanisławowskiej.

Wymownym jest następstwo faktów. To, co on miałby spełnić jako dekorator plafonów w budowlach królewskich, przypadło udziałem Bacciarellemu i Plerschowi. Pierwszy z nich, na początku tylko portrecista, zaczął próbować sił w nowej dziedzinie, jakby zachęcony lotną pomysłowością rodaka. Wolno sobie wyobrażać, że inny obrót wzięłoby dekoratorstwo plafonowe w Warszawie pod ręką mistrza Gregoria Guglielmiego, członka rzymskiej Akademii św. Łukasza, chluby niknącego pokolenia rzymskich plafonistów, choć siły już niemłodej, człowieka raczej steranego wiekiem, a o dwadzieścia lat starszego od Bacciarellego. Obydwaj byli zresztą najbliższymi sobie ziomkami i malarzami jednej szkoły, lecz Guglielmi był jeszcze batalistą, traktującym temat z werwą, na co i w Polsce mógłby mieć widoki.

W dziejach przyswajania sztuki obcej w Polsce epizod z Guglielmim nie powinien dla obserwatora przemknąć bez jeszcze jednej refleksji. Jeśli usprawiedliwionym jest poświęcenie tyle uwagi niedokonanemu dziełu ze względu na to, że nie byle jak się zapowiadało, a poza tym, że było zamówieniem polskim i dotyczyło warszawskiego gmachu, to czynnikiem zbliżającym nam to wydarzenie jest jeszcze intelektualny, duchowy wkład z Polski, poddający przedmiot i urabiający go *in statu nascendi* utworu, pewna ingrediencja w dziele, pochodząca z umysłowości Stanisława Augusta.

Malarstwo dekoracyjne kościołów i świeckich gmachów bywało od wieków płodem podobnego układu rzeczy: osoba zamawiająca wszczepiała w artystę swój pomysł, opisując, co miało być treścią przedstawienia, czasem bardzo dokładnie, malarza zaś rzeczą było rozbudować podany schemat myśli, upoetyzować, przetłumaczyć w kształty i barwy życzenie wyrażone słowami. Przechował się niejeden program ułożony na piśmie dla freskistów [1]. Autorami bywały osoby dorastające zadaniu umysłowością lub poczuciem artystycznym. Guglielmi w swym plafonie zdobiącym aulę Akademii Umiejętności w Wiedniu osnuł kompozycję na kanwie słownego schematu, dostarczonego przez poetę Piotra Metastasia.

[1] Tietze H., *Programme und Entwürfe zu den grossen österreichischen Barockfresken* (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXX, Wien-Leipzig 1911/12, s. 1—28.

Nikim się nie wyręczając, sam Stanisław August zatroszczył się o treść dla warszawskiej »galerii«. Nie odosobniony to wypadek postępowania króla w zamiarze pozyskania dzieła sztuki od artystów. Dość powołać się na znane jego próby z Bacciarellim, Pillementem [1], Bachelierem i in. Tym się jednak różni nasz inspirator artystów od innych (których darzono mianem tzw. »donneurs d'idées«), że gdy dzielenia się tamtych z pomysłami były natury tylko literackiej, lub dyktowane myśleniem abstrakcyjnym (o ile nie było porywaniem się laika do nie swoich rzeczy), to Stanisław August wymagał w niektórych razach przedstawienia przedmiotów podług własnej wizji oświetlenia, ich chromatyki, wyrazu itp., o tyle z góry niewoląc malarza. Np. w długim wyłuszczeniu do Bacciarellego pt. Idée du Plafond Circulaire de la Chambre du Dais [2] znajduje się następujący znamienny ustęp:

»La tete de Jupiter fera le Centre d'un Cercle de Lumiere qui cerepende (!) surtout le tableau. Cependant la partie droite depuis la tete de Jupiter jusque vers l'homme distingué en bas sera la plus eclairée. La Gauche surtout la partie ou sera l'aigle et le plus bas Ceres et Mercure paraitra le plus sombre, et ces deux derniers figures ne paroitront eclairées que par le reflet du nuage qui portera la Justice, lequelle sera la figure la plus eclairée par le Centre de lumiere qui partira de la tete de Jupiter«.

Cały program tego równie nie wykonanego malowidła zasługuje na uwagę, gdyż jest to, jak widać z wyimku, nie krótkosłowna instrukcja dla kompozycji, jaką też była instrukcja dla Guglielmiego. Znalazło się tutaj uzmysłowienie umiarkowanej monarszej ambicji Stanisława Augusta, pojawiającej się w błogiej myśli odbudowy kraju po burzy. Te hasła oblekał on w odpowiednią symbolikę, alegorykę i zestroił z mitologicznym Olimpem.

LES PROJETS ARTISTIQUES DE GREGORIO GUGLIELMI PRÉSENTÉS À STANISLAS-AUGUSTE, ROI DE POLOGNE

Le nom de Guglielmi apparaît en Pologne pour la première fois en 1766 dans la liste de professeurs proposés pour l'Académie des Beaux-Arts qui devait être fondée à Varsovie sous le reigne de Stanislas-Auguste. Cette liste fut présentée au roi par son premier peintre Bacciarelli. Nous rencontrons ce nom pour la deuxième fois en 1768 en rapport avec le projet d'un plafond pour un des édifices royaux à Varsovie. C'est le comte Louis Canal ministre plénipotentiaire de la cour de Sardaigne à Vienne qui en a eu l'idée et la suggéra à Bacciarelli. Guglielmi séjournant alors à Augsbourg se proposait d'abord d'envoyer à Varsovie, — pour soumettre au roi une oeuvre de son talent — une esquisse représentant »Una specie d'assamblea de i Dei« suivant son expression et ensuite encore »Le 4 parti del mondo« qui cependant ne sont pas parvenus à Varsovie. Ce n'est que la deuxième esquisse (fig. 1—5) du sujet des quatre parties du monde, qui parvint, comme cadeau, aux mains de Bacciarelli à Varsovie. Les vicissitudes de la fortune la portèrent au Musée National de Varsovie comme exemple d'une peinture décorative, exercée pendant de longues années et constituant un domaine particulier d'inspiration et du savoir artistique, de l'imagination, de la virtuosité de perspective et des effets de couleurs développés en échelle monumentale dans la peinture des plafonds et des voûtes. Le plafond, dont le tableau qui se trouve dans le Musée National à Varsovie est l'esquisse, fut composé par l'artiste de façon, que l'oeil embrasse d'un seul coup tout l'ensemble, à l'exception d'une infime partie du côté opposé. L'autre schème du plafond carré, où quatre groupes sont placés symétriquement des quatre côtés selon l'axe centripète, ne permet pas au regard de les embrasser tous si aisément; pour voir, on est contraint de tourner dans la salle. Un exemple en est le plafond de la salle d'honneur de l'ancienne Université de Vienne, aujourd'hui l'Académie des Lettres et des Sciences — peint par Guglielmi (fig. 6—9), ou encore le plafond de la galerie à Schönbrunn.

[1] Zob. Mańkowski T., *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1932. [2] Biblioteka Narodowa w Warszawie, Kol. autogr. nr 198, część A pt.: Lettres et ordres du Roi Stanislas-Auguste des annees 1781, 1784—7, 1793, 1795 adressés à Marcel de Bacciarelli et reponses de ce dernier, plik nr 5, k. 235.

Guglielmi tenant beaucoup à obtenir la commande de la part du roi de Pologne ne se borna pas à ces essais, mais il expedia, pour la montrer à Stanislas-Auguste, encore une composition, la troisième, qu'il nomma la Minerve du Nord et qui devait représenter l'Apothéose de Catherine II. La première esquisse de cette oeuvre (fig. 10), envoyée en 1767 à St. Pétersbourg, s'est conservée dans le »Vieux Palais« à Tsarskoïé Sélo, à present Gorod de Pouchkine. A ce qu'il para t, elle n'est pas tout à fait identique à celle qui serait envoyée à Varsovie.

Ces tentatives pour établir un contact avec la cour de Varsovie réussirent. Les projets de l'oeuvre que Stanislas-Auguste voulait commander à Guglielmi commencèrent alors à prendre une forme concrète. Il s'agissait d'un plafond pour une vaste salle, appelée ensuite Galerie d'Apollon, du palais d'Ujazdów, alors reconstruit. Au sujet de cette oeuvre future une correspondance s'engagea qui nous informe aujourd'hui d'une part, comment le sujet devait être exécuté selon les désirs du roi, et de l'autre, comment le concevait Guglielmi. Le milieu du plafond devait représenter la Fondation de Troie protégée d'Apollon (fig. 11). Les deux côtés du plafond continueraient de dédier la salle à ce dieu. D'un côté serait representé le Départ du soleil (d'Apollon) au firmament (fig. 12) et de l'autre sa Descente ce la voûte céleste pour venir reposer aux bras d'Amphitrite (fig. 13). A l'opposé des oeuvres précédentes de Guglielmi qui jusqu'alors présentaient toujours un tableau uni, d'un seul jet, le plafond en question devait être démembre par la division architectonique du plan. La plupart des compositions étaient conçues en forme de médaillons ovales.

Guglielmi avait l'intention d'aller à Varsovie en automne 1768 pour exécuter des cartons de grandeur naturelle. En attendant, il travaillait aux esquisses en envoyant leurs descriptions au roi. Bien que les descriptions du projet du plafond dans la Galerie d'Apollon, ainsi que les esquisses du plafond de la Minerve du Nord, parvenues justement au roi, l'eussent complètement satisfait, Guglielmi fut bientôt averti de différer son départ à cause des troubles excités par la confedération de Bar. La correspondance entre Guglielmi et le roi au sujet des projets mentionnés cessa en 1769. Elle avait pour épilogue la lettre de Guglielmi où il communiquait au roi qu'il entrait au service de Catherine II.

Stanislas-Auguste n'a pas vu les esquisses pour le plafond de la Galerie d'Apollon; il n'en a obtenu que les descriptions. Après la prompte mort de Guglielmi à Saint-Petersbourg, l'imperatrice Catherine fit l'acquisition de ces esquisses et les donna en cadeau à Falconet, son sculpteur de cour. Passant par les mains de la belle-fille de l'artiste et de la fille de celle-ci elles sont parvenues finalement, en 1866, au Musée des Beaux-Arts à Nancy.

Dans ces éléments d'une oeuvre qui n'est pas arrivée à sa forme dernière s'exprime l'art de Guglielmi, plafonniste par excellence, disposant de tous les procédés de l'art de perspective, procédés transmis par la tradition venant des peintres de l'époque du baroque et accrus par les expériences de l'artiste. Outre la prudence et la pratique du plafonniste, outre son habilité de représenter la composition *del sotto in su*, il se distingue par son savoir de relever le mouvement et d'agrémenter le contenu du tableau, ainsi que par l'équilibre des masses et le raffinement du clair-obscur. Guglielmi est concis et, grave ou léger, il tient toujours la juste mesure et il est toujours raffiné. Dans ses lettres qui commentent ses esquisses il y a beaucoup de remarques qui font comprendre l'importance et le poids de la peinture décorative d'alors. Guglielmi possédait au plus haut degré le savoir de la décoration des intérieurs architectoniques et sur les sommets de son art il se sentait maître. D'après les paroles du comte Canal, il donnait là libre carrière à l'impétuosité de sa verve.

Le faitque Guglielmi s'est adressé au roi, — bien que sans résultat — laisse voir dans quelle mesure l'amour de l'art de Stanislas-Auguste était connu dans l'Europe, même dans des contrées éloignées de Pologne. Guglielmi n'éteit pas le seul des artistes étrangers qui tâchaient d'entrer en rapport avec le roi. Il n'était pas rare que le roi les refusait, mais généralement il n'y a pas lieu de le regretter. On regrette plutôt quand c'est l'initiative royale qui ne se réalise pas. Ce fait prouve à quel point le roi se connaissait en art.

Ainsi donc ce furent Bacciarelli et Plersch qui exécuterent la décoration du palais royal à Varsovie et au palais de Łazienki. Elle serait peut-être parvenue à un supérieur niveau artistique, si c'était Guglielmi qui donnerait aux idées du roi la forme picturale. Stanislas-Auguste diffèrait, à cet égard aussi, des autres inspirateurs d'artistes de son temps. Ses idées ne résultaient pas d'une pensée abstraite. Au contraire on peut citer des exemples où le roi exigeait et imposait d'avance aux peintres l'execution du sujet selon sa vision intérieure, sa conception de l'éclairage, de la chromatique et de l'expression. Dans l'instruction royale concernant le plafond de la Fondation de Troie nous découvrons l'ambition du roi qui consistait dans l'idée de reconstruire le pays après la tempête, idée revêtue de symboles allégoriques liés à l'Olympe mythologique.