

6175
XXIII. S.

C 2326

MARYAN SOKOŁOWSKI.

ŹRÓDŁA
DO HISTORYI SZTUKI
W POLSCE

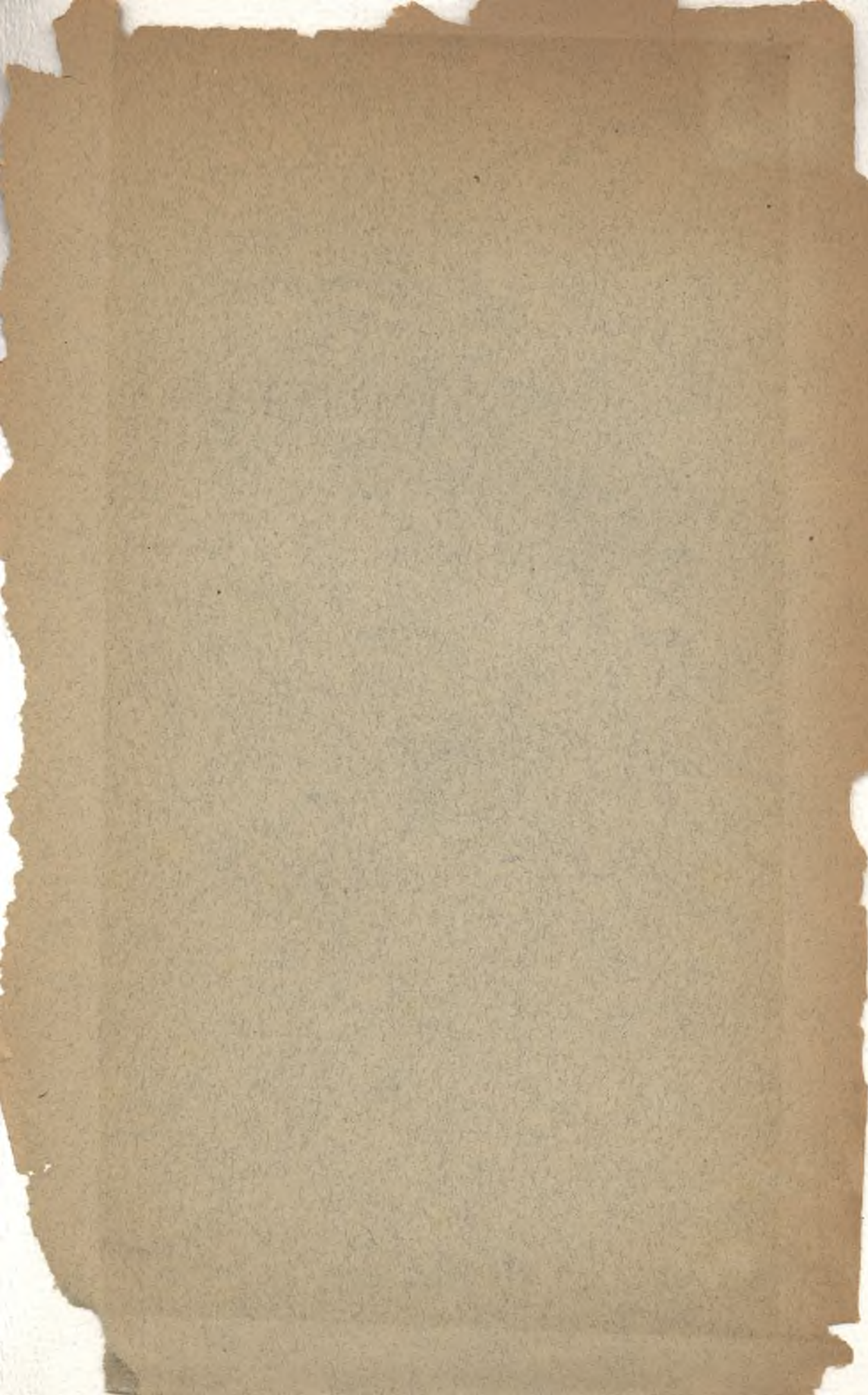
w XVII i pierwszej połowie XVIII w.



6175
XXIII

W KRAKOWIE,
NAKŁADEM AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI.
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI SPÓŁKI WYDAWNICZEJ POLSKIEJ.

1893.



MARYAN SOKOŁOWSKI.

ŹRÓDŁA
DO HISTORYI SZTUKI
W POLSCE

w XVII i pierwszej połowie XVIII w.



6175
XXIII

W KRAKOWIE,
NAKŁADEM AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI.
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI SPÓŁKI WYDAWNICZEJ POLSKIEJ.
1893.

Osobne odbicie z V Tomu Sprawozdań Komisji do bad. hist. sztuki w Polsce.
(Zeszyt III, od str. 137—142).

B2 54044
643077 III

C-2326



2011-03-09

W KRAKOWIE, W DRUKARNI «CZASU» FR. KLUCZYCKIEGO I SP.,
pod zarządem Józefa Łakocińskiego.

Do poznania sztuki u nas w epoce baroko i rocoko, znajomość, chociażby najdokładniejsza, naszych własnych i na miejscu ocalałych pomników nie wystarcza. Źródła pierwszorzędne do jej dziejów spoczywają nietknięte dotąd w zbiorach, muzeach i archiwach drezdeńskich a częściowo i berlińskich. Tam przyszły historyk sztuki w Polsce w XVII i w pierwszej połowie XVIII w. znajdzie odpowiedź na niejedno go trapiące pytanie i tam uchwycić będzie mógł niejedną z nici, wiążących powstanie naszych pomników w tych czasach, z ruchem artystycznym zachodu.

Trzy są prądy, które od początku XVII wieku się wzajemnie krzyżują i zabarwiają, że tak powiemy, wątek artystycznej twórczości, nadając mu coraz to inny odcień, jeżeli nie charakter: prąd niderlandzki, włoski i francuski. Każdy z tych prądów znalazł uosobienie w jednej potężnej indywidualności, która wycisnęła na nim swoje piętno i pchnęła go naprzód. Dla prądu niderlandzkiego osobistością taką był Rubens, dla włoskiego Bernini, dla francuskiego nakoniec, nie mówiąc o Poussinie — Lebrun i Mansart. Czy tą osobistością był malarz, rzeźbiarz, czy architekt, to ona zawsze oddziaływała na wszystkie gałęzie sztuki i na ich styl jednocześnie. Tak, jak przez cały prawie wiek XVI panują nad północą Europy Włochy, tak od końca XVI i przez znaczną część XVII w. artyści niderlandzcy zaczynają panować

nad Włochami. Dość jest przypomnieć sobie pobyt Rubensa, Van Dycka, Jana z Boulogne i Franciszka Duquesnoy we Włoszech, ich rolę i wziętość w ojczyźnie Rafaela i Michała-Anioła, aby usunąć wszelkie pod tym względem wątpliwości. Tem większy z natury rzeczy i silniejszy, tem donioślejszy w następstwa był napływ niderlandzkich mistrzów, z tej szkoły wyszłych, w Niemczech i w innych północnych krajach. Ale prastara i klasyczna ziemia sztuki powoli się z tej przewagi otrząsa. Już w pierwszej połowie stulecia włoscy mistrze zaczynają do dawnych swych praw powracać i na północy wszędzie współzawodniczyć z niderlandzkimi. Nareszcie słońce Ludwika XIV promienieje i oddziałuje tak silnie na zewnątrz, że i francuscy artyści są coraz częściej, jeżeli nie powoływani do innych krajów Europy, to przynajmniej uważani za wzór, za model, za autorytet, który do pewnego stopnia przyczynia się do zrównoważenia i zespolenia ze sobą dwóch poprzednich wpływów.

Co przytem stanowi charakterystyczną stronę epoki, to jej wrażliwość. Nie przywiązuje ona wagi do systematycznej jednolitości, nie dba o uszanowanie całej i w pełni objawionej indywidualności twórczej. Nigdy może i w żadnym czasie nie oddawano z taką bezwzględną lekkomyślnością jednego i tegoż samego dzieła do wykonania kilku artystom, następującym po sobie, i to pod wrażeniem, wywartem przez każdą nową pojawiającą się na horyzoncie i nabierającą rozgłosu wielkość. Mało jest wielkich budowli tego czasu w Niemczech, mówi historyk, który się tą epoką specjalnie zajmuje, którejby pomysł w całości z jednej głowy wyszedł; każda nieledwie z nich jest dziełem kilku budowniczych. To sprawia właśnie,

że historia baroka jest tak zawikłana. Wszędzie 137 krzyżujące się nawzajem wpływy przerzucają skłonności i smak ogółu z jednej strony na drugą, oddziałują na ustawiczną ich zmianę i przeszkadzają artystcie do przeprowadzenia jednej i tej samej myśli, wedle z góry przyjętego planu, konsekwentnie od początku do końca. W jednym i tym samym budynku spotykamy obok siebie wpływy włoskie i niderlandzkie a nawet francuskie. Toż samo, co w Niemczech, było bez zaprzeczenia i u nas.

W najznaczniejszej części naszych budynków barokowych, obok nazwisk włoskich architektów, uderzają nas nazwiska, samem brzmieniem swoim wskazujące na północ i najczęściej na Niderlandy. Przy budowie kościoła ś. Piotra w Krakowie oprócz Bernardonego z Como jest czynny Józef Bucenius. Liczne budynki Kalwaryi Zebrzydowskiej dźwigają tak ten sam Bernardone, jak Paweł Baudarth — Belg. Kościół ś. Piotra w Wilnie staje przy współudziale Jana Zoara i nieznanego nam bliżej Frigidianusa. Plan krakowskiego kościoła ś. Anny wykonują Tilman Luksemburczyk, a wprowadza go w życie Franciszek Solari. Nakoniec z końcem XVII w. i za czasów saskich przybywają jeszcze do tego w innych budynkach Niemcy, czynni nieraz budowniczyowie Augustów. Malowniczy charakter baroka sprawia, że w tych nawet wypadkach, gdzie się te różnorodne pierwiastki nie zspalają dostatecznie i niedość harmonizują ze sobą, to mimo tego, istniejące w nich przeciwieństwa, nie rażą na pierwszy rzut oka i dostrajają się do ogólnego efektu.

Zadaniem wszakże naszym nie jest wykazanie tych wpływów i rozwikłanie ich wzajemnego do

siebie stosunku w budynkach polskich, ale tylko wskazanie źródeł, które do poznania i ocenienia tych ostatnich, jak również innych zabytków czasu, posłużyć mogą. Chodzi nam o nic więcej, jak o zebranie na tem miejscu jak największego zasobu informacji, któreby przyszłemu historykowi u nas pracę ułatwiły. Zwrócimy zatem przedewszystkiem uwagę na te fakta i dane, które nas pod tym względem w zbiorach i archiwach drezdeńskich, a częściowo i berlińskich, najbliżej interesować mogą. Nie będziemy mówili o pochodzeniu pomników, ale o materiałach, na podstawie których dałby się odtworzyć dokładniejszy obraz artystycznego życia w tej epoce u nas.

1) Kolumna Zygmunta III, której posąg wykonał boloński rzeźbiarz Clemente Molli, a część architektoniczną wznosił Constante Tencalla w r. 1644, jest odrysowana w najdrobniejszych i fachowo wykonanych szczegółach, tudzież opisana w drezdeńskim archiwum państwowem: *Hauptstaatsarchiv*, Riss-schrank VII, Fach 87, N^o 10. Wiemy, że pomnik ten, w ostatnich czasach starannie odrestaurowany, uległ rozmaitym kolejom, znamy przedstawiającą go mniej lub więcej współczesną rycinę, która o pierwszym jego stanie daje, jak się zdaje, dość dokładne wyobrażenie¹⁾. Bardzo być wszakże może, że do historii pomnika znajdują się w przytoczonym źródle nowe i dotąd nieznane szczegóły.

¹⁾ Jest to wielka rycina Hondiusa znajdująca się w Muzeum XX. Cesarzowskich. Z dedykacją: *Serenissimae Ludovicae Mariae Poloniae et Sveciae Reginae Dnae Dnae Clementinae* i podpisem: *Humillimi servitores Augustinus Coccius et Gulielmus Hondius S. R. M^{ts} Chalcographus*, Haga — Batavum, 1646. Jest na rycinie wypisana historia pomnika, umieszczone są wszystkie napisy i przedstawione w dwóch obrazkach sprowadzenie kolumny do Warszawy i ustawienie jej na miejscu przy pomocy umyślnie w tym celu zbudowanego rusztowania. U dołu herb Maryi Ludwiki. Na

2) Wielkie pałace warszawskie: Ujazdowski, budowa Władysława IV, tudzież tak zwany Kazimierzowski, wzniesiony przez Jana Kazimierza, znajdują się w planach i rysunkach w temże archiwum: *Dresdener — Hauptstaatsarchiv*, Risssschrank VII, Fach 90, N^o 35^b.

3) Plany i rysunki pałaców warszawskich: Bielińskiego, Zamoyskiego, Morsztyna i innych, co najwięcej dwupiętrowe, szerokie, o wielkich przestrzeniach, z wielkim przedsionkiem, z dwoma pawilonami po bokach, przypominającymi bastiony, z pilastrami na fasadzie i szczytem trójkątnym z płaskorzeźbą, znajdują się w: *Dresdener — Hauptstaatsarchiv*, Risssschrank VII, Fach 87, N^o 8^o; Fach 89, N^o 11 i inne.

4) Zamek warszawski, w r. 1599 przez Zygmunta III rozpoczęty, a w latach 1610 i 1619 wraz z wieżą ukończony, zdaje się, że niezmieniony został aż do czasów Stanisława Augusta, który go przebudowywał i urządził tak, jak go jeszcze w ostatnich czasach widzieć można było. Otóż plany przebudowania tego zamku odpowiednio do wymagań, tak dbającego o wspaniałość Augusta II, wykonane przez wielkiego budowniczego drezdeńskiego, genialnego twórcę Zwingeru: Pöppelmann, znajdują się również w drezdeńskim „Hauptstaatsarchiv“ i mają być niezwyklej w swoim rodzaju malowniczości, zwłaszcza od strony Wisły i odnośnie do schodzących ku dołowi taras. (Zob. *Cornelius Gurlitt: „Warschau und die sächsischen Könige“, Wissenschaftliche*

rycinie tej się czyta, że „statua ex aere D. Clementis Molli Bonon. Statuarij labore formata“, że „subductionem tantae Molis in altum arte ex ingenio D. Constantij Tencallae S. R. M. Architecti constitit“, a że tablice brązowe z napisami na piedestale: „Daniel Tym S. R. M. Fusor Varsoviae fecit A. D. 1644“.

Beilage der Leipziger Zeitung, 1886, tudzież interesujący artykuł prof. H. Struvego, p. n. *Budownictwo Warszawy za czasów saskich*, „Kłosy“, 1859, N^o 1251 i 1252).

138 5) Plany i rysunki Pöppelmann'a do pałacu Saskiego, właściwej królewskiej rezydencji dla Augusta II, którego resztki tylko w fundamentach dzisiejszego domu Skwarcowa na Saskim placu pozostały, wraz z kaplicą, z teatrem, reitszulą, mieszkaniami dla dworu, dalej rysunki pałacu błękitnego dla Anny Orzelskiej tegoż Pöppelmann'a, następnie przebudowy pałacu Ujazdowskiego i wielu innych budynków z czasu obu Augustów, znajdując się tamże. (Zob. *loc. cit. ubi supra*).

6) Co zaś najważniejsza, królewski gabinet rycin w Dreźnie posiada księgę szkiców jakiegoś włoskiego budowniczego, przypisywaną głośnemu Gaëtano Chiaveri, twórcy katolickiego, drezdeńskiego kościoła, który koło r. 1700 objeżdżał Polskę i rysował to wszystko nieledwie, co odnośnego do sztuki w podróży swej znalazł. Mamy tam przed sobą po większej części barokowe kościoły z wielkimi nawami, z kaplicami bocznymi wśród arkad, z chórami i portalami, lub też trójnawowe, z kopułą nad przecięciem transeptu, w rodzaju kościoła Gesù w Rzymie, z podziałami odpowiednimi do porządków architektonicznych i wypełnionymi w środku barokowymi ołtarzami, organami, stalami i całą tą stolarską robotą, której formy się wyrobiły pod holenderskim wpływem w XVII wieku w północnych Niemczech. Tak się one przynajmniej przedstawiają niemieckiemu sprawozdawcy, z którego tę charakterystykę czerpiemy, przeświadczeni, że w naszych oczach i w porównaniu z ocalałymi podziśdzien zabytkami, rysunki te mogłyby nabrać niemało nas

interesującego życia. (Zob. *Cornelius Gurlitt: Andreas Schlüter*, Berlin, 1891, str. 32).

7) Obok archiwum i gabinetu rycin, znaczny zasób oryginalnych zabytków, bezpośrednio lub pośrednio do nas się odnoszących, mieszczą takie drezdeńskie zbiory, jak „Grünes Gewölbe“ i jak wspaniałe „Historisches Museum“. Z pierwszych, publikowaliśmy już na tem miejscu i badaliśmy bliżej dwa okazy, oba o wiele starsze od czasów, które nas obecnie zajmują, mianowicie naczynie kryształowe XIV wieku z napisem, odnoszącym się do królowej Jadwigi, i łyżeczkę złotą, misternie emaliowaną, z wieku XVI ¹⁾. Bliższe badanie, ilość okazów nas interesujących, mianowicie z czasów Augusta II i Augusta III, byłoby bezwątpienia uwidocznilo. Można powiedzieć, że cały ten zbiór, mieszczący koronne polskie, dla Augusta Mocnego wykonane insygnia, tak, jaki jest, ma dla zrozumienia i odczucia czasów saskich u nas pierwszorzędne znaczenie. Jest on wymownym obrazem smaku królów tej dynastyi, ich mecenasostwa, sztuki i stylu panującego na ich dworze, do którego możnowładcze nasze domy starały się o ile możliwości w swój sposób dostroić. Z „Historycznego Muzeum“ wymienimy:

a) Zbroję Sobieskiego, którą wielki wojownik miał nosić pod Wiedniem. Jest to karacena zupełnie podobna do tej, którą posiada Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie z tej samej epoki i z wiedeńskimi również tradycjami. Jest tylko ta w niej różnica, że ma na każdej łusce przybity maleńki złożony krzyżyk, wzdłuż piersi guzy z pięknie kutemi maskami, na napierśniku wielki maltański również złożony

¹⁾ MARYAN SOKOŁOWSKI, *Niesnany dar królowej Jadwigi dla Katedry na Wawelu, Sprawozdania*, T. V, 1891, str. 27—35, tudzież *Sprawozdania z posiedzeń* 1891, T. IV, str. XCVI.

cony krzyż, przybity do żelaza, a na szczycie stalowego hełmu jednogłowego, złożonego orła z rozpiętymi skrzydłami. Wobec zbroi Czartoryskich, widać, że jest ona królewska i czuć, jak wspaniale musiał nasz rycerski król w niej wyglądać.

b) Trzy koronacyjne rzędy naszych królów, jeden najwspanialszy, rubinami i dyamentami sadzony, włoskiej roboty, którego używał August II przy koronacji w Krakowie w r. 1697; drugi Augusta III, nieco skromniejszy, zdobny przy dyamentach perłami i używany również przy koronacji w r. 1734 i dziwnym zbiegiem okoliczności rząd trzeci, także koronacyjny, ale mający bardziej wschodni charakter, króla Stanisława Leszczyńskiego, Sasów rywała i przeciwnika.

c) Strój polski i dwa miecze koronacyjne polskie Augusta II.

d) Stroje, wybornie zachowane, janczarów przybocznych tego ostatniego króla z cyframi królewskimi na tarczach i na miedzianych kołpakach.

e) Halabardy z herbami polskimi, chorągwie polskie i nareszcie szable szlacheckiej gwardyi polskiej.

Co przytem jest w tym wielkim i bogatym zbiorze rzeczą charakterystyczną, to wielka ilość zabytków z czasów Augustów, które są pokrewne stylem i charakterem niektórym okazom Muzeum XX. Czartoryskich. Są tutaj tarcze, arbalety, prochownice i oprawy mieczów, które możnaby wziąć za także same przedmioty w zbiorach krakowskich. Oczywistą jest rzeczą, że mają toż samo źródło i pochodzenie i najlepiej potwierdzają to, cośmy powiedzieli wyżej o wpływie dworu królewskiego na nasze możnowładcze dwory.

Dotknęliśmy tylko głównych przedmiotów zleka mimochodem, aby zwrócić uwagę na zbiory

dreźnie i na ich ważność dla naszych badań. Z kolei przechodzimy do Berlina, którego zabytki z natury rzeczy o wiele uboższe mogą nam dać pokłosie.

1) W tajnem państwowem archiwum w Berlinie znajduje się zbiór planów rozmaitych arsenałów europejskich, które wielki Kurfürst zebrał, nosząc się z myślą zbudowania arsenału berlińskiego. Między innymi są tam plany cekhausu warszawskiego, który nie wiemy przez kogo i kiedy zbudowany został. Dowiadujemy się o tem z ostatniej monografii Gurlitta, o znakomitym rzeźbiarzu Schlüterze, twórcy brązowego posągu wielkiego elektora (*Cornelius Gurlitt*, l. c. str. 61).

139

2) O wiele ważniejszymi są dla nas dokumenta i rachunki, dotyczące ulubionej rezydencji Sobieskiego, Wilanowa, które się w państwowem tamże archiwum znajdują. Z Oleśnicy, gdzie Jakób Sobieski przebywał, przewiezione one zostały naprzód do Wrocławia, a stamtąd w ostatnich czasach do Berlina. Są pisane w najznacniejszej części po polsku i wymagałyby osobnego opracowania. Dałyby nam one klucz do wyjaśnienia licznych zagadek, wiążących się z tą piękną budową.

Kto ją stawiał, nie wiemy tego na pewno. Według jednych źródeł Augustino Locci, wedle drugich, z których korzystał Skimborowicz w swej monografii, plan tego pałacu wykonał Giuseppe Belotti, a w przeprowadzeniu go, pod kierunkiem samego króla, brali udział Locci, Ceroni i Affati — Włosi, czynni wówczas w naszym kraju i w Warszawie ¹⁾. Sprawę tę komplikuje fakt, że sławny Andrzej Schlüter, nie tylko rzeźbiarz, ale i budowniczy

¹⁾ H. SKIMBOROWICZ i W. GERSON, *Willanów dawny i teraźniejszy*, Warszawa, 1877, str. 4.

zarazem, był w latach, w których się budowa Wilanowa prowadziła, w służbie króla polskiego i pobierał rocznej pensyi 1000 talarów. Świadczy o tem pisarz, dobrze poinformowany, kolega Schlütera w Akademii berlińskiej sztuk pięknych, P. S. Marperger, w swojej *Historie und Leben der berühmtesten Europäischen Baumeister*, Hamburg, 1711. Mówi on przytem wyraźnie, że Schlüter „*unterschiedliche Palatia sowohl in, als ausserhalb Warschau angegeben und ausgeführt habe*“. Trudno zatem przypuścić na podstawie tego świadectwa, aby nie był on użyty przy jednym z najznacniejszych pod artystycznym względem przedsięwzięć, jakie wtedy przychodziły z ramienia króla do skutku. Co więcej analiza bliższa pałacu Wilanowskiego i jego form, również jak ozdób rzeźbiarskich, potwierdza w zupełności wnioski, wyprowadzone z tej wskazówki. Wedle Gurlitta, którego rezultaty pod tym względem streszczamy, główna część, środkowa budynku, sam jego korpus razem z występującymi naprzód pawilonami, nosi w znacznej części charakter włoski i wykonany być musiał przez tych włoskich budowniczych, których nazwiska nasze miejscowe źródła z tą budową wiążą. Inaczej się rzeczy mają odnośnie, tak do attyki frontowej na całej długości i wszystkich częściach fasady, jak zwłaszcza do skrzydeł bocznych zamykających podwórze, do galeryj, łączących korpus główny z temi skrzydłami, i do charakterystycznych wież po bokach. Wszystkie te ostatnie części zdradzają wpływy niderlandzkie, mniej klasycznie suche, a bardziej barokowo malownicze i w nich właśnie Gurlitt widzi rękę i działalność Schlütera. Charakter płaskorzeźb stiukowych, zdobiących powierzchnie attyki bocznych pawilonów, a nawet posągów stojących na jej szczycie, nareszcie herme-

sów we drzwiach bocznych galeryi i innych dekoracyjnych ozdób, wszystko mu to przypomina raz wcześniejsze, drugi raz nieco późniejsze dzieła niemieckiego rzeźbiarza. Podnosi on ich werwę, uderzając w nich życie i wyraża życzenie ich publikacyi. W każdym razie są to bardzo prawdopodobne i przekonujące indukcyje, ale nie oczywiste i wszelką możliwą wątpliwość usuwające fakta.

Andrzej Schlüter przyszedł na świat w Hamburgu w r. 1664, ale w dzieciństwie jeszcze przeniósł się z ojcem do Gdańska, będącego wówczas miastem polskiem i mającego żywy ruch artystyczny, pod wpływem niderlandzko-holenderskim się rozwijający, tak, że kierunek twórczości tego rzeźbiarza, tym wpływem zabarwiony, dostatecznie tłumaczy się i w takim samym charakterze jest we wszystkich jego dziełach widoczny. Żeby się zupełnie wszakże przekonać o współdziałaniu wielkiego artysty w budowie Wilanowskiego pałacu, trzeba przejrzeć i zbadać rachunki berlińskie, co dotąd nie zostało uskutecznione i to głównie z powodu nieznamomości języka polskiego przez niemieckich badaczy, jak tego domyślać się każe Gurlitt ¹⁾. Miejmy nadzieję, że się Akademii uda te papiery do użytku Komisyi z czasem otrzymać, abyśmy na ich podstawie rozwikłali i wyjaśnili zagadki, wiążące się z tym niepospolitym pomnikiem i przytem ostatecznie stwierdzili czynność znakomitego niemieckiego mistrza w usługach naszego króla. Dodajmy do tego, że za Augusta II Wilanów uległ częściowej restauracyi. Król ten nosił

¹⁾ Mówi on: „Herr Archivrath Dr. Friedländer versicherte mich, dass die Acten sich thatsächlich im Berliner Geh. Staatsarchiv finden, bisher aber nicht bearbeitet worden seien. Es bedürfe zur Durchforschung derselben längerer Arbeit eines kundigen in polnischer Geschichte und Sprache. Möge sich bald ein solcher finden“! *Cornelius Gurlitt, Andreas Schlüter*, str. 230, nota 38.

się z myślą przebudowania go na większą skalę. Drezdeńskie państwowe archiwum posiada współczesne plany i rysunki Wilanowa, na których są własnoręczne poprawki i dopełnienia Pöppelmannna.

Drugim pałacem, który w czasie pobytu Schlütera w Warszawie został wzniesiony, jest pałac Krasińskich. Wedle źródeł, na których się opiera Sobieszczański, budowniczym jego miał być Giuseppe Belotti, którego nazwisko i z Wilanowem się wiąże ¹⁾. Gurlitt jednakże twierdzi, że cały charakter tej budowy jest nie włoski, ale o wiele pręcej niderlandzki. Rzędy pilastrów, dzielące jego fasadę przez dwa piętra, zdarzają się wprawdzie wyjątkowo w budynkach Berniniego, ale w tym czasie przynajmniej nie znamy przykładu we Włoszech, aby ten wertykalny podział przeciągnięty był aż do dolnego piętra, w którym lizeny całymi szeregami powtarzają motyw pilastrów i służą tym ostatnim za wysokie piedestały. Przeciwnie, podziały takie i tak samo przeprowadzone widzieć można na niektórych wcześniejszych czy współczesnych budynkach belgijskich. Uwaga ta nie usuwa zupełnie, zdaniem naszym, prawdopodobieństwa udziału Bellottiego w tej budowie, już dla tej prostej przyczyny, że Bellotti, osiadły w Polsce, w zetknięciu z budowniczymi niderlandzkiej szkoły, których w Warszawie wówczas nie brakowało, mógł od nich ten motyw z łatwością zapożyczyć. Czy Schlüter przyłożył się swą pracą do wykonania tego pałacu, to tego na pewno nie wiemy. Gurlitt, który w swej *Geschichte des Barockstiles in Deutschland*, str. 376, przypisywał mu pod

¹⁾ F. M. SOBIESZCZAŃSKI, *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, Warszawa, 1847, T. II, str. 213. Po Belottim, skoro w roku 1781 pałac Krasińskich się spalił, kierował jego restauracją Merlini Dominik, rodem z Brescia, nadworny królewski budowniczy. Por. tamże, str. 216.

tym względem wybitną rolę, obecnie się cofa i zdaje się ją ograniczać w znacznej części jedynie do strony ornamentacyjnej.

Jeszcze jedna uwaga. Gurlitt mówi: „że z Je-
zuitami ciągnęli nieprzerwanie przez Alpy ci pewni
siebie włoscy artyści, którzy południowe Niemcy.
aż do czasu rozbudzenia się narodowej sztuki nie-
mieckiej koło roku 1680 w zupełności opanowali.
Posuwali się oni stąd naprzód i można powiedzieć,
że ich wartość słabła w miarę, jak się oddalali od
swej ojczyzny. Na dworach licznych książąt, w wiel-
kich klasztorach, skwapliwie chwymano każdego zdol-
nego mistrza, ale słabszą siłę odtrącano, aby szła
dalej. W ten sposób przesiewano przez sito zdol-
ności i tylko pospolitsze żywioły dostawały się w od-
leglejsze strony. Włoscy budowniczowie, których
Polska w XVII wieku używa, są wszyscy bez zna-
czenia. Dopiero bezpośrednie zetknięcie polskich
panujących z Włochami sprowadza zmianę. Miano-
wicie pobyt w Polsce Benedykta Odescalchi, póź-
niejszego papieża Innocentego XI, miał pod tym
względem wpływ niemały. Odbiło się to na samym
domu Sobieskich“. Tyle słów Gurlitta.

Pogląd ten, zastosowany do przedmiotu mo-
nografii, która się specjalnie pomnikami Sobieskich
zajmuje, nie wydaje nam się zupełnie dokładny
i w znacznej części polega na niedostatecznej zna-
jomości polskich, dotychczas nigdzie prawie nie pu-
blikowanych pomników. Od pierwszych lat XVII w.
aż po pierwsze XVIII posiadamy szeregi budynków,
które wartością swą architektoniczną i artystyczną
nie ustępują w niczem budowlom, stawianym wów-
czas w Niemczech, jeżeli ich w wyjątkowych wy-
padkach nie przewyższają. Mamy tu na myśli bu-
dynki wszystkim nam dobrze znane. Naprzód wspa-

niały kościół ś. Piotra w Krakowie, na którego fasadzie, w którego przestrzeniach i staranności szczegółów, znać jeszcze cały blask zachodzącego słońca najświetniejszych dla sztuki czasów, chociaż już rozpoczyna baroko; następnie kościół Kamedułów na Bielanach, pod Krakowem, z roku 1622, z proporcjonalnością i szlachetnością fasady tudzież z interesującą w szczegółach wewnętrzną dekoracją. Pierwszy jest budową Jana Marii Bernardone z Como, a drugi Jana Succatori, nadwornego architekty Zygmunta III, a zatem Włochów. Na tem samym miejscu mówiliśmy o kościele w Borku w Poznańskim z pierwszej połowy XVII w. Albina Fontany i Filipinów w Gostyniu z połowy stulecia, budowniczego Pompeo ¹⁾. W r. 1636 staje w Wilnie kaplica ś. Kazimierza, nie włoska wprawdzie, ale niderlandzka, wzniesiona podług planów Piotra Dankerts'a de Ry, która jako taka ma niepospolitą wartość i zarazem dla epoki baroka u nas takie znaczenie, jak kaplica Zygmuntowska na Wawelu dla epoki odrodzenia. Nie można pominąć również fundacyi Michała Paca W. H. L. z r. 1668, kościoła ś. Piotra w Wilnie, który budował Jan Zoara. Nakoniec najpiękniejszym budynkiem zapewne, końca tej epoki, jest krakowski kościół ś. Anny, związany z nazwiskiem Franciszka Solari. Wszystkie te budynki zasługują na opracowanie i publikację.

Co przytem stanowi najznacniejszej ich części interes, to pełna werwy, wprawy i właściwego sobie życia i stylu sztukatorska dekoracja. Stiuki tych czasów, kwiaty, festony, figury nagie, „putti“, w rozmaity sposób i z tak wielką obfitością użyte,

¹⁾ *Sprawozdania z posiedzeń roku 1888. Zob. Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce, T. IV, 1891, str. XXX, tudzież str. XLIII.*

a niepowtarzające się nigdy, zawsze inne, nie wychodzące z szablonu i nie odciskane w modelach, były wykonywane ręcznie na miejscu i wskutek tego mają prawdziwie artystyczną cechę. Jest w ich użyciu i zastosowaniu, w zaokrągleniu ich formy, w swobodzie, z jaką są traktowane i rzucone jakby z niechcenia — ten szyk, ta, że tak powiemy maëstria, świadcząca o znakomitych szkołach, która stanowi najdodatniejszą stronę baroka. Wszystkie te przymioty są widoczne w dekoracjach wykonanych przez Baltazara i Franciszka Fontanów z Como, tak na sklepieniach nawy głównej, jak i w bocznych kaplicach krakowskiego kościoła ś. Anny ¹⁾, ale o wiele jeszcze bardziej zastanawiają w kościele ś. Piotra w Wilnie. Roślinne ornamenty tej ostatniej świątyni wykonane były przez Piotra Peretti z Medyolanu, a figuralne przez Giovanni Galli z Rzymu ²⁾, który, kto wie, czy nie należał do licznej rodziny artystów tego nazwiska, której przedstawiciele, tak we Włoszech jak w Niemczech wówczas, używali wielkiej sławy ³⁾. Wszystkie sklepienia i wszystkie łuki budynku są pokryte tą dekoracją, której obfitość i bogactwo na tak znacznych przestrzeniach wprawia patrzącego w zdumienie. Nie ulega wątpliwości, że były to tak pod względem sztuki, jak pod każdym innym czasu upadku, i że w poglądzie niemieckiego historyka jest część prawdy, ale badacz artystycznych zjawisk interesować

141

¹⁾ O kościele ś. Anny mamy wyborną, współczesną jego ostatecznemu poświęceniu, monografią z licznymi szczegółami, dotyczącymi budowy i artystów, którzy w niej udział brali p. n.: *Gloria Domini super Templum S. suum, ad solen. Encaeniorum primitias Eccl. Colleg. S. Annae, ope Div. Providentiae recenter a fundamentis erectae, relucens, p. Andr. Buchowski. Crac. typ. Acad. 1703.*

²⁾ SOBIESZCZAŃSKI, l. c. T. II, str. 87.

³⁾ Por. CORNELIUS GURLITT, *Geschichte des Barockstiles in Italien*. Stuttgart, 1887, str. 489 i 492.

się musi każdym objawem jaśniejszym, na szarem i monotonnem tle, skoro takowy znajduje, nie mówiąc już o tem, że ze stanowiska ogólnego i naukowego poznanie pomników tej epoki obowiązuje go zarówno jak epok świetniejszych.

Jest przytem rzeczą charakterystyczną, że jeżeli w Niemczech koło r. 1680 rozpoczyna się i budzi narodowe artystyczne życie, jeżeli od tej chwili coraz częściej i coraz liczniej zjawiają się niemieccy budowniczo- wie i artyści, którzy zastępują dotąd wyłącznie prawie, w architektonicznych i rzeźbiarskich czy malarskich przedsięwzięciach, używanych Niderlandczyków i Włochów, to mniej więcej w tym samym czasie zaczynają się u nas zjawiać Polacy, o- sobiście biorący w artystycznym ruchu udział. W r. 1678 wychodzi w Poznaniu książka Wąsowskiego p. n. *Callitectorum seu de pulchro Architecturae sacrae et civilis compendio collectorum liber unicus*, a w r. 1690 wydaje Solski po polsku swój traktat p. n. *Architekt polski*. Pierwsze z tych dzieł, oparte na teoriach Scamozzego i pisane pod wrażeniem, jakie wywierał Bernini, zajmuje się artystyczną stroną architektury i jej porządkami i opatrzone jest bardzo popraw- nemi na osobnych tablicach rycinami, a drugie dzieło, wtedy, kiedy techniczna strona budowy była nieraz tak lekkomyślnie, a nawet z tak małą zna- jomością rzeczy traktowana, kiedy rysowanie się murów i zapadanie sklepień się tak często zdarzało, sięga, że tak powiemy, w jądro rzeczy, zwłaszcza w stosunku do społeczeństwa młodego jak nasze, nie mającego własnej na tem polu tradycyi, i zaj- muje się wyłącznie konstrukcją. W tych samych czasach słyszymy o budowniczym Adamie Jarzem- skim, który pozostawił nam wprawdzie, nie gmach swego utworu, gdyż o takim nic nie wiemy, ale

wierszowany opis Ujazdowskiej rezydencji Władysława IV w Warszawie. Nareszcie na schyłku tej epoki i na początku drugiej występują dwa głośne nazwiska malarzy Polaków. Jeden jest uczniem Gerarda de Laisses, drugi uczniem Carla Maratti: Bohdan herbu Rola Lubieniecki i Szymon Czechowicz. Pierwszy bierze udział w dekoracjach ściennych zamku berlińskiego i jest jakiś czas dyrektorem berlińskiej królewskiej galeryi obrazów, a drugi manieryzm czasu umie ożywić głębszem i poetycznem uczuciem; oba zasługują na monografią.

Dzięki pracom p. Wdowiszewskiego cały szereg polskich budowniczych i artystów stanął nam przed oczyma od drugiej połowy XVI wieku. Wiemy dzisiaj, że sztuka odrodzenia zaszczepiła się na naszym gruncie i zaczęła kiełkować miejscowem życiem. Toż samo, jak widzimy, było w drugiej połowie w. XVII, w epoce baroka. Żaden zatem wielki peryod historyi sztuki nie mijał pod tym względem i na tem polu bez następstw, ale się te w stosunkach naszych i na tle naszej historyi nie mogły utrwalić i zakorzenieć dosyć głęboko, aby się na ich podstawie wytworzyła ta ciągłość twórczości, która wyrabia tradycją, daje siłę i zapewnia samoistność.



