ZAKŁAD ARCHITEKTURY POLSKIEJ I HISTORJI SZTUKI
POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ

STUDJA
DO DZIEJÓW SZTUKI
W POLSCE

TOM CZWARTY
ZESZ. I

WARSZAWA MCMXXXI

WYDAWNICTWO ZAKŁADU ARCHITEKTURY POLSKIEJ I HISTORJI SZTUKI POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ. SKŁAD GŁÓWNY W KASIE IMIENIA MIANOWSKIEGO W WARSZAWIE

STUDJA
DO DZIEJÓW SZTUKI W POLSCE

TOM IV, ZESZYT 1

INSTITUT D'ARCHITECTURE POLONAISE ET D'HISTOIRE DE L'ART
DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE À VARSOVIE

ÉTUDES
SUR L'HISTOIRE DE L'ART
EN POLOGNE

TOME QUATRIÈME
I-ÈRE PARTIE

TABLE DES MATIÈRES

V A R S O V I E M C M X X X I

PUBLICATION DE L'INSTITUT D'ARCHITECTURE POLONAISE ET D'HISTOIRE DE L'ART
DE L'ÉCOLE POLYTECH. À VARSOVIE. DÉPÔT GÉNÉRAL: CAISSE MIANOWSKI À VARSOVIE

ZAKŁAD ARCHITEKTURY POLSKIEJ I HISTORJI SZTUKI
POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ

STUDJA
DO DZIEJÓW SZTUKI
W POLSCE

TOM CZWARTY
ZESZ. I

WARSZAWA MCMXXXI

WYDAWNICTWO ZAKŁADU ARCHITEKTURY POLSKIEJ I HISTORJI SZTUKI POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ. SKŁAD GŁÓWNY W KASIE IMIENIA MIANOWSKIEGO W WARSZAWIE

KRAKÓW — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI

Nieodżałowanej Pamięci

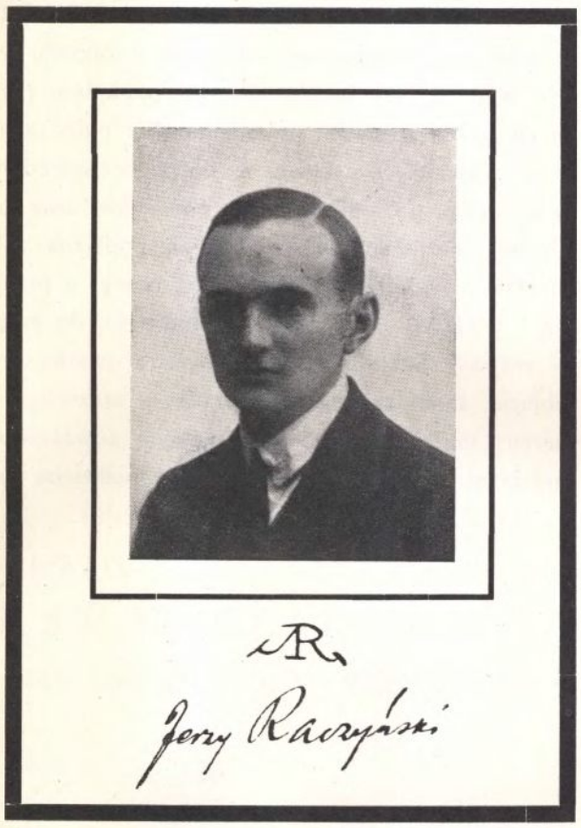
DR. JERZEGO RACZYŃSKIEGO

INŻYNIERA-ARCHITEKTA

długotrwałego pracownika Zakładu

poświęca ten tom Studjów

ZAKŁAD ARCHITEKTURY POLSKIEJ
I HISTORJI SZTUKI
POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ



Ś. P. JERZY RACZYŃSKI, urodzony w dn. 5. III. 1892 r. zmarł śmiercią tragiczną w Warszawie dn. 5. IX. 1930. Po dłuższych studjach na Politechnikach w Charlottenburgu i w Warszawie uzyskał dyplom inżyniera - architekta w Politechnice Warszawskiej w r. 1923. W r. 1928 doktoryzuje się w tejże uczelni po napisaniu rozprawy o „Centralnych kościołach barokowych województwa lubelskiego". W r. 1929 habilituje się na podstawie rozprawy „Przyczynki do historji konstrukcyj wiązań dachowych w Polsce", poczem wyjeżdża do wiedeńskiego Zakładu prof. J. Strzygowskiego jako stypendysta Funduszu Kultury Narodowej. Po trzymiesięcznych studjach powraca na stanowisko zastępcy profesora historji architektury średniowiecznej Politechniki Warszawskiej. Była to ostatnia placówka naukowa w Jego czynnem życiu.

Zakład Architektury Polskiej stanowił w życiu ś. p. Jerzego Raczyńskiego rozdział odrębny i nigdy nie zamknięty. Pracował w Zakładzie od pierwszej chwili jego powstania, przechodząc kolejno (1923—1929) stanowiska młodszego i starszego asystenta, ostatnio adjunkta. Obdarzony niezwykłą pamięcią, umysłem inteligentnym i dociekliwym, rzadką pracowitością wreszcie, zdobywa rozległe wykształcenie z zakresu wielu nauk technicznych i humanistycznych. Rzec można śmiało, że pod względem przygotowania naukowego mało miał równych sobie w swem pokoleniu. Nie było niemal dziedziny pracy w Zakładzie, którejby nie wspomagał czynem lub radą, bezpośrednią zaś Jego zasługą było postawienie na właściwym poziomie sekcyj pomiarów oraz obwarowań stałych, w których to działach był niezastąpiony. Śmierć niespodziana zabrała Go w chwili, gdy utrwalił się ostatecznie w wyborze kierunku swej pracy, a przygotowany należycie przez uprzednie studja z właściwą Mu energją zabiera się do zajęć pedagogicznych. Pozostawia szczerbę w zespole Zakładu, którego był do ostatka przyjacielem i współpracownikiem mimo objęcia samodzielnego warsztatu — szczerbę, którą zapełnić nam trudno w pracy i w sercu: umiał bowiem być lojalnym towarzyszem, a dla wielu — wiernym i silnym w przyjaźni. Serdecznej Jego pamięci poświęca to wspomnienie

OSKAR SOSNOWSKI

TADEUSZ DOBROWOLSKI
KONSERWATOR ŚLĄSKI

KOŚCIÓŁ ŚW. MIKOŁAJA W WYSOCICACH

ZE STUDJÓW NAD ARCHITEKTURĄ I RZEŹBĄ ROMAŃSKĄ W POLSCE

Ryc. 1, 9 i 18 wykonane wg. fotografij ze Zbiorów Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie. Ryc. 2—4, 6—8 i 10 wg. zdjęć pomiarowych, dokonanych przez Zakład Archit. Pol. i Hist. Sztuki Polit. Warsz. Ryc. 5 wg. szkicu arch. Zygm. Hendla. Ryc. 11 wg. fotografji autora. Ryc. 12, 13, 15—17 i 19 wg. zdjęć B. S. Kołakowskiego ze zbiorów Zakładu Archit. Pol. i Hist. Sztuki Polit. Warsz. Ryc. 14 wg. J. Kohte: „Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen", t. IV, ryc. 34.

Ryc. 1. Wysocice. Kościół parafjalny.

TADEUSZ DOBROWOLSKI
KONSERWATOR ŚLĄSKI

KOŚCIÓŁ ŚW. MIKOŁAJA W WYSOCICACH

ZE STUDJÓW NAD ARCHITEKTURĄ I RZEŹBĄ ROMAŃSKĄ W POLSCE

I. ARCHITEKTURA I STAN KONSERWACJI KOŚCIOŁA

W powiecie miechowskim, dekanacie skalskim, między Skałą a Miechowem, w dolinie Dłubni, leży wieś Wysocice, oddalona o przeszło trzy mile od Krakowa. We wsi, na zadrzewionym pagórku wznoszą się odwieczne mury ciosowego kościółka (ryc. 1). Kościół wysocki, [1]) niewielki, wydłużony w kierunku linji świętej, składa się z wieży od frontu, nawy założonej na rzucie poziomym kwadratu, z chóru wyższego od nawy i łukiem zakreślonej absydy od wschodu (ryc. 2, 3 i 4).

[1]) Używam formy przymiotnikowej „wysocki" zamiast „wysocicki", gdyż takiej formy używa tamtejsz ludność; informację tę zawdzięczam p. Drowi St. Tomkowiczowi.

Kościół zbudowany jest z dużych ciosów wapiennych, pochodzących z pobliskiego łomu „Bocianiec".[1]) Ciosy mają wymiary rozmaite (powierzchnia ich u lica ściany wynosi np. 30×65, 18×35, 35×68 cm), przyczem kostek o wymiarach małych (np. 18×35 cm u lica) jest stosunkowo niewiele. Najwięcej ciosów zbliża się do wymiarów 30×60 cm u lica. Wysokość ich idzie zapewne za wysokością naturalnych szycht łomu. Grubość muru wynosi około 1 m.

Fasadę stanowi wieża (ryc. 6) w miarę smukła, o ścianach gładkich, na które złożyły się starannie ociosane i sfugowane kamienne kostki. Staranność jej wykonania mimowoli przywodzi na myśl, że według nauki Kościoła, właśnie wieża symbolizowała Najświętszą Pannę Marję, do której odnoszą się piękne słowa litanji Loretańskiej: „Wieżo Dawidowa", „Wieżo z kości słoniowej".[2]) Wieża, wyższa od nawy, na rzucie poziomym kwadratu, składa się z czterech kondygnacyj (ryc. 8).

Dolną ubikację przeznaczono na skarbiec, do którego prowadzi z nawy otwór ostrołukowy, wypruty w murze, dawniej zamykany zamczystemi drzwiami, wzmocnionemi okuciem.[3]) Niewysoko nad ziemią znajdują się w ścianie zachodniej i południowej wąskie, prostokątne otwory strzelnicze, które, rozszerzając się ku wnętrzu wieży, świadczą o częściowej inkastelacji kościoła.[4]) Skarbiec nie ma bezpośredniej komunikacji z piętrem wyższem. Pierwotnie pierwsze piętro wieży było dostępne, jak się zdaje, za pośrednictwem drabiny, lub drewnianych schodów. Dzisiaj wchodzi się po drewnianych schodach z nawy na chór muzyczny i dopiero z chóru wąskie, niskie, półkolem zamknięte wejście wprowadza na schody, złożone z czterech stopni kamiennych, umieszczonych w grubości muru północnego wieży. Mur w tem miejscu zgrubiono nieco i zgrubienie to od zewnątrz przedstawia się, jako nadwieszona, kamienna okładka, występująca dość nieznacznie przed lico ściany, odgraniczona od dołu gzymsem o okroju żłobkowym (ryc. 4).

Ściana zewnętrzna klatki schodowej wraz z okładką wynosi 0.31 m, ściana oddzielająca klatkę od ubikacji pierwszego piętra, ma 0.29 m grubości. Cała grubość muru z umieszczoną w nim klatką schodową — wynosi 1.26 m.

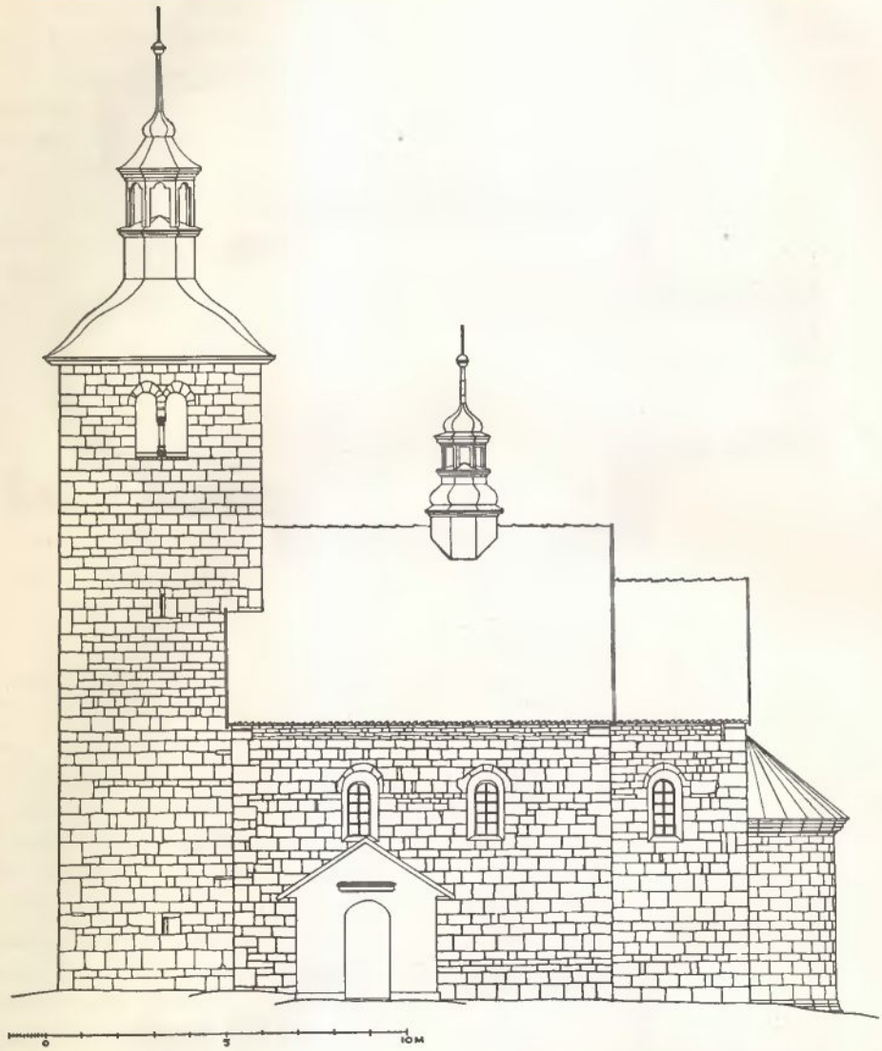
Ze schodów wchodzi się przez otwór prostokątny do drugiej z rzędu kondygnacji, nakrytej sklepieniem krzyżowem z dzikiego kamienia, oświetlonej jednem oknem, umieszczonem w ścianie frontowej; wąskie przeźrocze o ościeżach obustronnie skośnych,

[1]) Kościół wysocki opublikował w r. 1868 Wł. Łuszczkiewicz (por. „*Zabytki dawnego budownictwa*", zesz. V); podane przez niego obok krótkiego opisu zdjęcia pomiarowe i rysunki były jednak bardzo niedokładne. — Pracę niniejszą napisałem w r. 1923 i w tym samym roku 22 listopada referowałem ją na posiedzeniu Komisji historji sztuki Ak. Um. w Krakowie; jej streszczenie wyszło w „*Sprawozdaniach z czynności i posiedzeń P. Ak. Um.*", 1923, Nr. 9, 8—11. — W pięć lat później Dr. T. Szydłowski uwzględnił kościół wysocki w swojej książce „*Pomniki architektury epoki piastowskiej w województwach krakowskiem i kieleckiem*". Kraków 1928, str. 28, — zaś wysockie zabytki rzeźby opisano częściowo i reprodukowano w wydanej przez Zakład Architektury Polskiej i Historji Sztuki Politechniki Warszawskiej popularno-naukowej publikacji J. Starzyńskiego i M. Walickiego p. t. „*Rzeźba architektoniczna w Polsce wieków średnich*". Warszawa 1931, str. 28—30, fig. 12. — Zbadanie kościoła ułatwił mi w znacznej mierze p. Dr. St. Tomkowicz, za co składam mu serdeczne podziękowanie.

[2]) J. Sauer: „Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in dem Anfang des Mittelalters". Freiburg 1902, str. 142—143.

[3]) Archiw. konsyst. w Krakowie. Wizytacja Andrzeja Załuskiego z r. 1748.

[4]) Budowa nie ma wprawdzie takich urządzeń inkastelacyjnych, jak np. kościół we wsi Tumie pod Łęczycą, ale mimo to odpowiada do pewnego stopnia warunkom obronności.

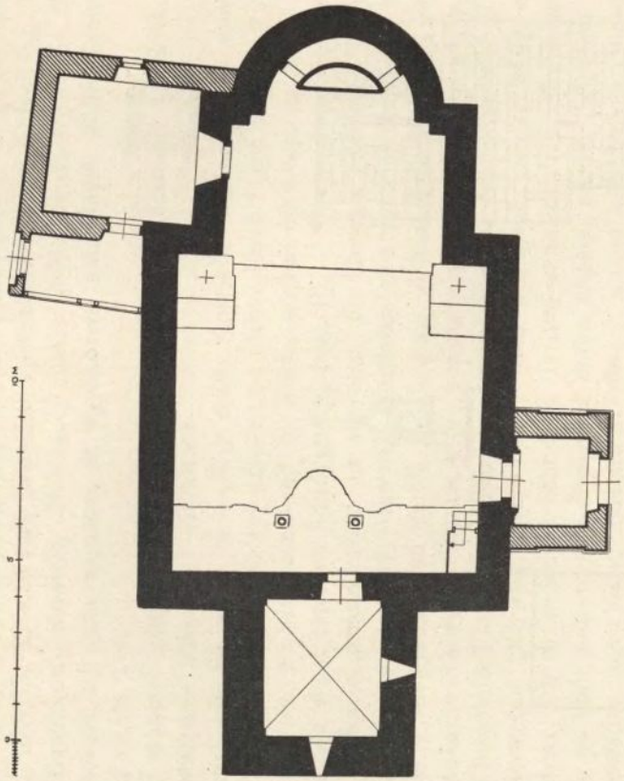


Ryc. 2. Wysocice. Kościół parafjalny. Elewacja południowa.

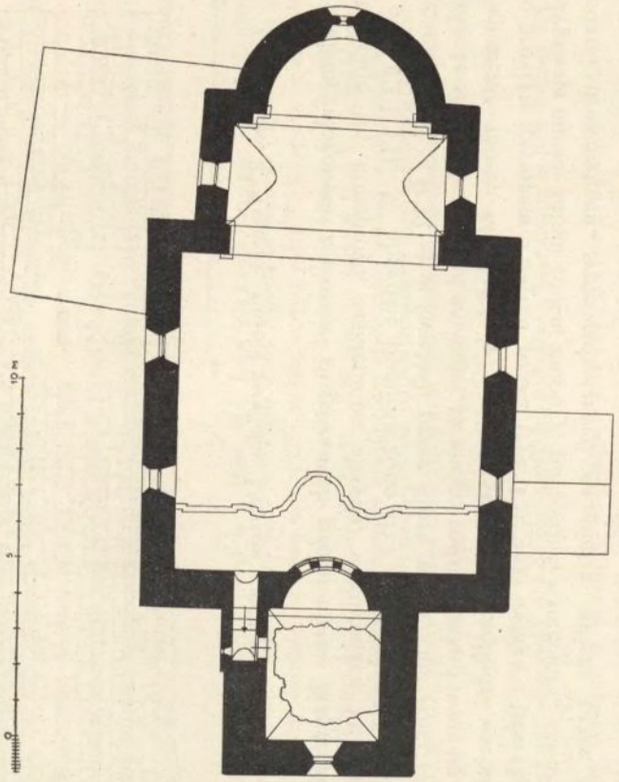
zamknięto łukiem, złożonym z ciosów sfugowanych promienisto. Naprzeciw okna od wschodu, znajduje się konchowo zasklepiona absyda, występująca ku wnętrzu nawy (ryc. 4, 8 oraz 12 i 13). W absydzie pomieszczono trzy małe, bliźnie okienka, półkolisto zakończone (0.51 × 0.32 m w świetle), przez które widać całe wnętrze kościoła.[1])

Okienka te są zwieńczone od zewnątrz pewnego rodzaju arkadowaniem, powstałem przez nadwieszenie muru. Mur absydy poniżej okienek przechodzi w rodzaj cokołu, podpartego prostym gzymsem o okroju wałka (ryc. 12). Jak wynika z powyższego opisu, druga kondygnacja mieści zatem rodzaj empory, połączonej z trzeciem i czwartem piętrem wieży schodami drewnianemi, wprowadzającemi na piętra wyższe przez umieszczone

[1]) Obecnie widok zasłaniają organy, umieszczone na chórze muzycznym.



Ryc. 3. Wysocice. Kościół parafjalny.
Rzut przyziemia.



Ryc. 4. Wysocice. Kościół parafjalny.
Rzut na wysokości okien.

w sufitach otwory.[1]) W salce 2-go piętra (3-ciej kondygnacji) znajduje się w ścianie południowej otwór strzelniczy prostokątny i kilka otworów znacznie mniejszych, kwadratowych (np. 0.22 × 0.21 m), służących prawdopodobnie do obserwowania ruchów nieprzyjaciela. Niektóre z nich biegną skośnie w grubości muru, zapewne celem rozszerzenia pola widzenia. Trzecie piętro niskie, nakryte dzisiaj, a zapewne i dawniej, pułapem z belek, ma też kwadratowe otworki, które rozmieszczono po dwa w każdej ścianie bliżej węgła. Na czwartem, najwyższem piętrze, cztery przeźrocza, przerywając szarą masę murów, stanowią ich jedyną ozdobę. Przeźrocza te rozmieszczono po jednem w każdym boku wieży. Są to bliźnie, półkolem zamknięte okna, przedzielone kolumienką, spoczywającą na bazie i zwieńczoną kapitelem (ryc. 8 i 9).

Skala 1 : 20

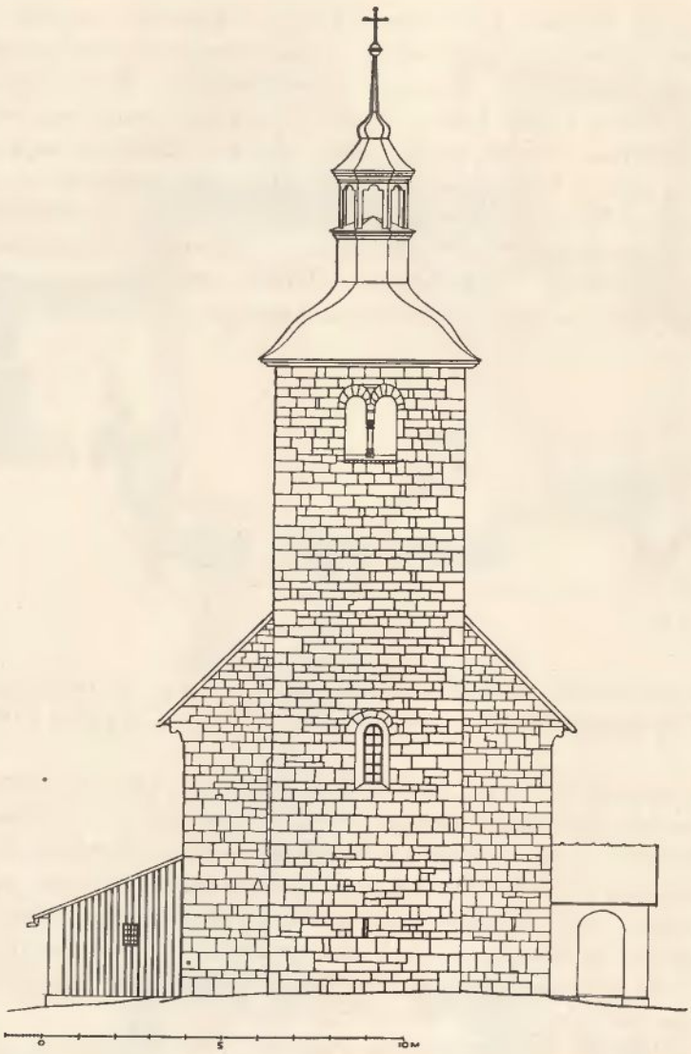
Ryc. 5. Wysocice. Kościół parafjalny.
A. Profil węgarów portalu. B. Profil gzymsu koronującego absydy. C. Profil cokołu absydy.
D. Profil wsporników nawy i chóru. (Według szkiców arch. Zygmunta Hendla).

Kapitel w zasadzie kostkowy, ma jednak kontury dość płynne. Górną część kostki ujmuje, jakby w ramę półkolistą, wstęga, której cięciwa jest górnem zamknięciem półkola. Kapitel w dolnej części, zwężonej kielichowo, ma nieco ścięte narożniki, opatrzone w wąskie żeberka. Z trzonem kolumny wiąże go, podobnie jak bazę, spłaszczona poduszka, występująca dość znacznie przed powierzchnię kolumny. Baza ma formę odwróconego kapitelu. Sklepionka okienek nie wspierają się bezpośrednio na kapitelu, lecz wiążą się z nim za pośrednictwem dużego nasadnika. Wieża komunikuje się z nawą za pośrednictwem pomieszczonego na parterze skarbca.

Nawa, założona na rzucie poziomym kwadratu, nakryta pułapem, ma od południa wejście prostokątne, umieszczone w portalu, którego nadproże ujęto w formę trójłucza, często spotykaną w architekturze romańskiej. Węgary portalu mają dość bogaty okrój, złożony z dużego stopnia, żłobka, dwóch mniejszych prostokątnych uskoków i wałka (ryc. 15 i 5a). Nad prostokątnym otworem wejścia, w nadprożu, ujęty z dwóch stron w boczne łuki zamknięcia portalu, mieści się płaskorzeźbiony tympanon (ryc. 18). W ścianach nawy pomieszczono cztery okna na dość znacznej wysokości, zapewne ze względu na obronność, po dwa w ścianie północnej i południowej. Ościeża okien, zasklepionych półkoliście, zwężają się ku środkowi z zewnątrz i od wnętrza.

Nawę oddziela od węższego chóru tęcza półkolista, wsparta na nadwieszonych krokształtnach, wysuniętych przed lico ściany, u dołu zakończonych gzymsem (ryc. 10). Gzyms

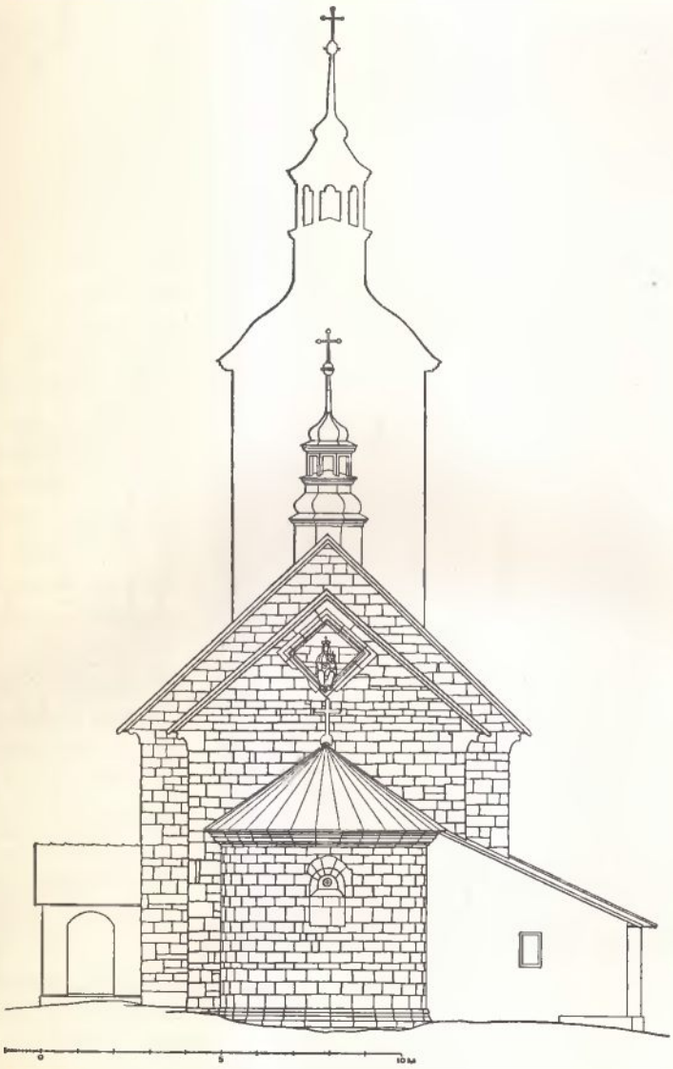
[1]) Empory takie w polskich, wiejskich kościołkach uważa T. Szydłowski, op. cit. str. 25—6, za rodzaj babińca, zaś Łuszczkiewicz za loże kolatorskie. Sądzę, że zależnie od rozmiarów balkony te musiały mieć różne przeznaczenia.



Ryc. 6. Wysocice. Kościół parafjalny.
Elewacja zachodnia.

ten ma okrój złożony z półwałka, stopnia i żłobka. Wsporniki wieńczy górą, w miejscu zetknięcia się ich z półkolem tęczy, delikatnie profilowany gzyms, ozdobiony fryzem z liści stylizowanych w rodzaj wstęg krótkich, biegnących ku górze i zwijanych w nastrzępione pęki (ryc. 16).

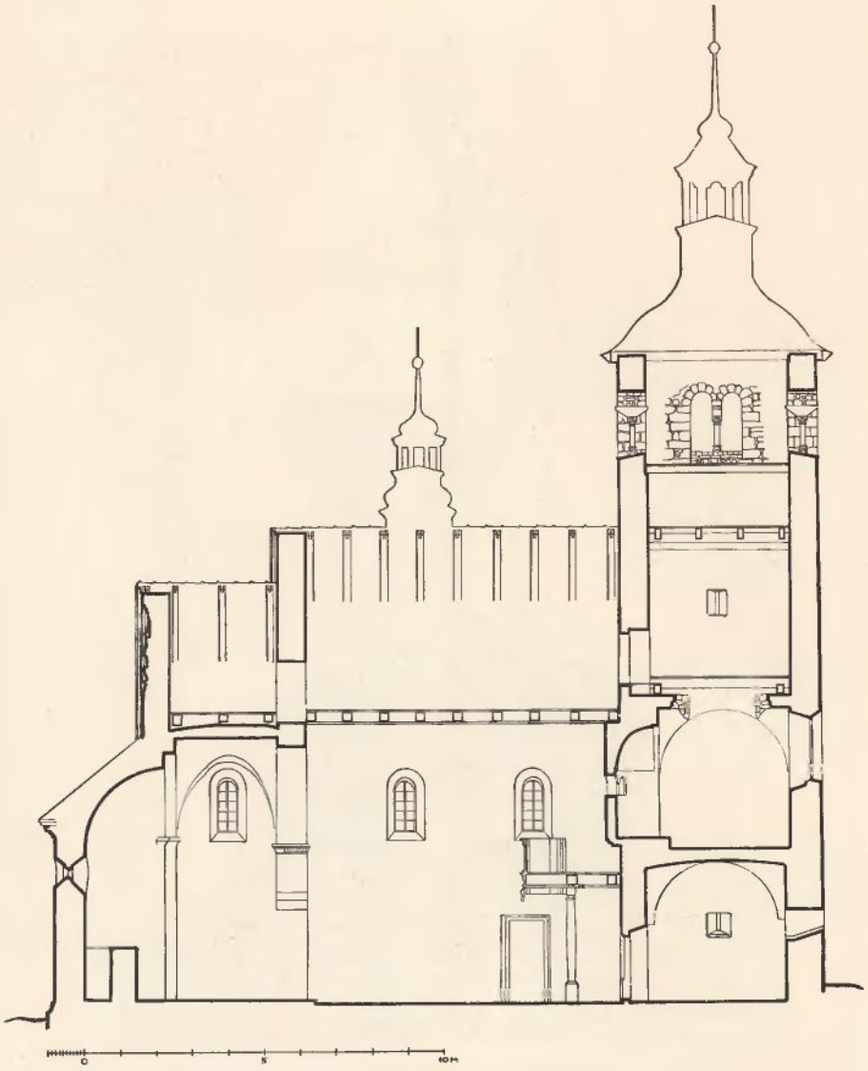
Prezbiterjum, nakryte sklepieniem beczkowem z dwoma lunetami, ma po jednem oknie od południa i północy, tudzież wejście prostokątne, wyprute w murze, a prowadzące do nowszej, bezstylowej zakrystji. Chór ku wschodowi przechodzi w absydę, zasklepioną konchowo (ryc. 17). Na wysokości gzymsu, wieńczącego wspornik tęczy, znajduje się w miejscu przejścia chóru w absydę gzyms o okroju podobnym do tamtego, lecz pozbawiony ozdób. Absydę oświetla (a raczej oświetlało, dzisiaj zakryte ołtarzem) skierowane ku wschodowi okno. Okienko to przedstawia się dzisiaj jako



Ryc. 7. Wysocice. Kościół parafjalny.
Elewacja południowa.

okrągły otwór, wyżłobiony w głębokiej wnęce, częścią zamurowanej, kształtu zwyczajnego romańskiego okna. Jest rzeczą możliwą, że pod tynkiem możnaby odnaleźć jeszcze dwa takie otworki, jak zdają się wskazywać na to wymiary pierwotnej wnęki, rysującej się dość wyraźnie pod warstwą tynku.

Od zewnątrz budowli zwracają uwagę gzymsy o pięknych, romańskich profilach, a więc — gzyms cokółu absydy, złożony ze żłobka, dwóch stopni i wałka (ryc. 5c) — gzyms koronujący absydy o okroju zbliżonym do gzymsu cokółu (ryc. 5b), wreszcie gzymsy koronujące, raczej wsporniki frontonów nawy i chóru złożone z żłobka, wyskakującego górą wałka i stopnia (ryc. 5d). Gzymsy te nie obiegają nawy i chóru dookoła, lecz mają niemal konstrukcyjne znaczenie, spełniając rolę poszczególnych wsporników, odbierających (w części) ciśnienie frontonów.



Ryc. 8. Wysocice. Kościół parafjalny.
Przekrój podłużny.

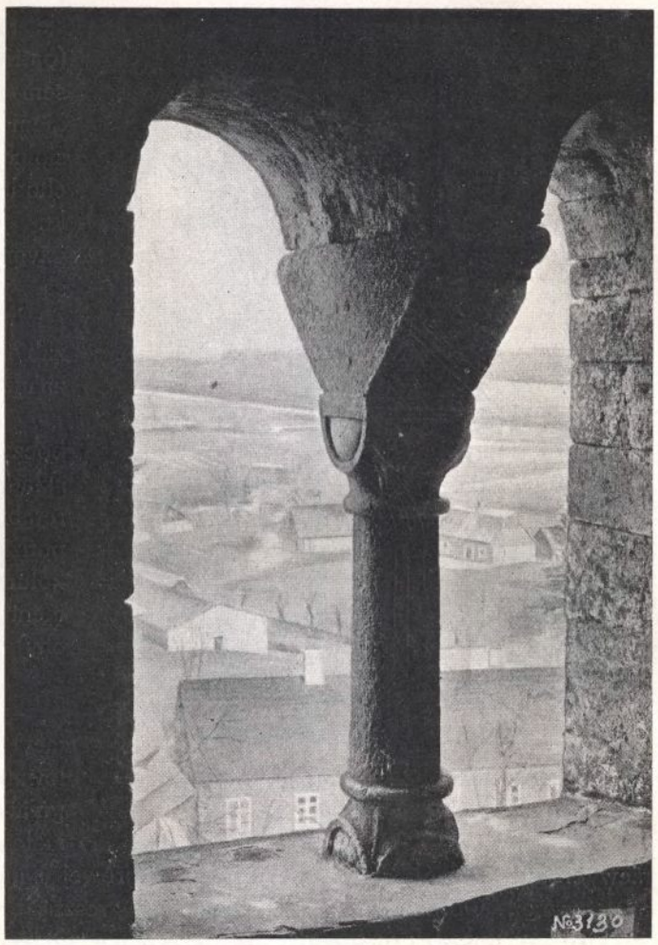
Nawa, jako szersza, jest też wyższa od prezbiterjum. Jej siodłowy dach sięgał dawniej kalenicą przeźroczy, zdobiących szczytową kondygnację wieży. Dachy stare nie zachowały się. Zmieniono również ich wiązania, zastępując je znacznie niższą konstrukcją. Obniżenie dachów spowodowało obniżenie trójkątnych frontonów prezbiterjum i nawy.

Częścią budowli, zasługującą na żywą uwagę, jest fronton chóru, a to ze względu na umieszczony w nim kamienny posąg N. P. Marji z Dzieciątkiem (ryc. 7 i 19). Posąg ten, stanowiący wypukłorzeźbę, pomieszczono w ramie kwadratowej, ustawionej na kancie. Ramę wykuto w wapiennych ciosach budowli. Przekrój jej zbliża się do przekroju gzymsu szczytowego absydy. [1])

[1]) Opis rzeźb kościoła wysockiego, do których należy tympanon i posąg N. P. Marji, odkładam do innego rozdziału.

Stan konserwacji kościoła jest dość dobry. W ciągu wieków ucierpiała budowla o tyle, że obniżono frontony, a górne warstwy ciosów uzupełniono gdzieniegdzie cegłą. Sklepienie na pierwszem piętrze wieży zawaliło się prawie w zupełności. Zabytki rzeźby, wystawione na działanie wpływów atmosferycznych, uległy pewnemu zniszczeniu. Zginęły stare drzwi obite blachą i pasami żelaznemi, prowadzące do skarbca.[1]) Zachowały się natomiast drugie, umieszczone w portalu, wprowadzającym do nawy.

Nie przetrwała piscina, zapewne romańska, wymieniana w wizytach biskupich;[2]) zaginęły również dość liczne sprzęty, monstrancje, puszki, kielichy i paramenta,[3]) częściowo zniszczone w XVI w. za okupacji kościoła przez protestanta Jana Płazę.[4])



Ryc. 9. Wysocice. Kościół parafjalny. Przezrocza wieży.

Z biegiem czasu kościół niewielkim ulegał zmianom. Dopiero w XIX wieku dodano od południa murowaną, brzydką kruchtę, kryjącą dzisiaj romański portal, a od północy zakrystję, przysłaniającą niefortunnie część absydy i chóru.[5])

W kościele zachowały się następujące zabytki:

1) Gotycka a m b o n a drewniana (ryc. 11), złożona z trzech boków pokrytych płaską dekoracją florystyczną, rozwiniętą w bujne sploty listowia, przewijane wokół łodyżek giętkich; trzy boki ambony ujęte od dołu cokołem a zakończone bogatym, schodowato występującym ku przodowi gzymsem, są oddzielone od siebie wąskiemi listwami wzorowanemi na architektonicznym motywie szkarpy; listwy te o silnie zróżnicowanej powierzchni dzielą

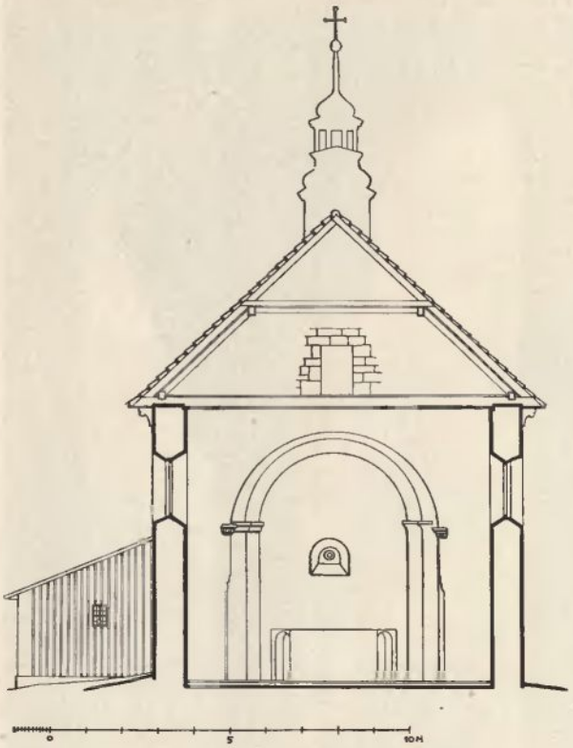
[1]) Archiw. konsyst. w Krakowie. Wizytacja Michała Poniatowskiego w r. 1783.

[2]) Archiw. konsyst. w Krakowie. Wizytacja Andrzeja Załuskiego w r. 1784. Por. również Archiw. kapit. Wizytacja J. Foxy, archidjak. krak. w r. 1618. Sygn. XL, visit. eccles.

[3]) Archiw. konsyst. w Krakowie. Wymieniają je wizyty Michała Poniatowskiego w r. 1783, i Mikołaja Oborskiego w r. 1668.

[4]) Archiw. kapit. w Krakowie. Wizytacja Krzysztofa Kazimierskiego w r. 1598. Sygn. XV, visit. eccl.

[5]) W XVIII w. obydwie te przybudowy były jeszcze drewniane; wizytacja M. Poniatowskiego w r. 1783.



Ryc. 10. Wysocice. Kościół parafjalny. Przekrój poprzeczny.

się na pięć odcinków akcentowanych (patrząc od dołu) ukośną śmigą, nosem gotyckim, poprzecznym wałeczkiem (stosowanym po dziś dzień w ciesiołce ludowej), i drugim nosem przechodzącym górą w odcinek odgięty ku przodowi, jakby pod ciężarem gzymsu; cokolik i człon następny zdobne są przytem dekoracją maswerkową. Ambona ta należy do tej samej grupy zabytkowej z r. koło 1500, co np. znane stalle bieckie i zbyszyckie;[1])

2) Ołtarz renesansowy boczny, drewniany, bogato złocony, składa się z dwóch kondygnacyj tj. retabulum i szczytu, a wertykalnie jest podzielony na trzy części zapomocą kolumienek, pokrytych płaskim ornamentem (jakgdyby wycinanym z blachy), dźwigających gzymsowania.

W ołtarzu znajduje się:

a) obraz z XVI w. przedstawiający św. Annę Samotrzecią, olejno malowany na desce z tłem złoconem, wygniatanem w sploty roślinne. Jest to malowidło dość prostacze, przyczem niewybredny zespół barw: czerwonej, szafirowej i liljowej nie podnosi jego wartości artystycznej. Obraz ten, jak się zdaje, jest zresztą przemalowany;

b) po bokach retabulum, na skrzydłach umieszczono cztery małe, prostokątne obrazki, przedstawiające świętych biskupów i papieży, pochodzące również z XVI w.

3) Za dzisiejszym ołtarzem głównym znajduje się stiukowy ołtarz, pełen barokowych figur, zapewne z XVII w.

4) W ołtarzu głównym, nowszym, przetrwało antependjum bez większej wartości artystycznej, malowane na desce farbami olejnemi, z napisem A. D. 1746. W splotach roślinnych, rozkwitłych w róże, umieszczono pośrodku medaljon z wyobrażeniem św. Stanisława i Piotrowina.

5) Niedaleko ambony, przy ścianie północnej nawy stoi chrzcielnica z czarnego marmuru, złożona z podstawy, balasa i puklowanej czary (przypomina wyroby Zielawskich).

6) Na wieży znajdują się dwa dzwony, z których jeden w zupełności pozbawiony jest ozdób, a drugi ma na płaszczu herb Trąby i inskrypcję majuskułami renesansowemi: „CRISTUS. REX. FORTIS. VENIT. IN. PACE. ET. DEUS. FACTUS. EST. M V XXX". Między słowami są rozdzielniki w kształcie zbliżonym do lilij heraldycznych.[2])

[1]) Por. T. Dobrowolski: „Ze studjów nad stolarstwem polskiem w epoce gotyku". Kraków 1925.

[2]) W Gilowicach (pow. żywiecki) znajduje się dzwon z inskrypcją taką samą, jak w Wysocicach, oraz datą również 1530. Por. T. Szydłowski: „Dzwony Starodawne". Kraków 1922, str. 61.

Ryc. 11. Wysocice. Kościół parafjalny. Ambona.

II. DZIEJE KOŚCIOŁA

(Starożytność Wysocic; właściciele wsi; dekanalność kościoła; relacja Długosza; kościół wysocki na tle zabytków architektury w Polsce i zagranicą; typ budowli Iwonowskich; sprawa fundacji).

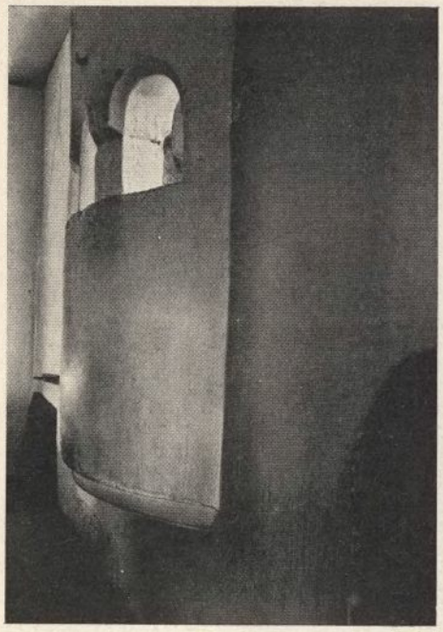
Odtworzenie przeszłości kościoła wysockiego natrafia na duże trudności ze względu na zupełny brak dokumentów, dotyczących fundacji i erekcji, i wogóle źródeł, któreby jasno tłumaczyły sprawę. Wszystko jednak, i nazwa Wysocic, i te nieliczne źródła, które się zachowały, mówi o starożytności miejsca i kościoła. Wysocice i wsie sąsiednie, np. Ściborzyce, Iwanowice, Sieciechowice, Grzegorzowice noszą nazwy patronimiczne, wskazujące zwykle na stare osadnictwo. Z połaci kraju, leżącej nad Dłubnią, Prądnikiem, Szreniawą i Nidą wywodziły się rody, które zczasem miały uzyskać wielkie znaczenie we wczesnem średniowieczu, a więc Odrowążów, Toporczyków, Szreniawitów. [1]) Nazwę „Wysocice", jako taką spotyka się dość późno. Dokument Bolesława Wstydliwego z r. 1262, dotyczący przeniesienia Zakonu Klarysek z Zawichostu do Skały, wymienia wieś jako „Wissenesice". [2]) W pierwszej połowie XIV w. pisano: Visenesice,[3]) Wisseticz,[4]) Wissecicz,[5]) Wissocicz.[6]) Długosz nazywa wieś Wyssoczycze, albo Wyschoczycze.[7])

[1]) Wł. Łuszczkiewicz: „Kościół św. Wojciecha we wsi Kościelcu". Spraw. Kom. do bad. hist. sztuki w Polsce, t. I, str. 33. [2]) Kod. dyplom. Małopolski, 70.

[3]) Kod. dypl. Małop., 226. Dokument Władysława Łokietka z r. 1333.

[4]) Monum. Pol. Vatic., t. I, 121. [5]) Ibidem, 191, 372. [6]) Ibidem, t. II, 187.

[7]) Długosz: „Lib. Benef.", t. II, str. 30—31.



Ryc. 12. Wysocice. Kościół parafjalny. Empora od strony nawy.

Co do właścicieli wsi, niewielu z nich można wymienić. W r. 1403 należała ona do Pełki Górki.[1]) W r. 1432 Małgorzata, wdowa po Świętosławie z Wysocic, przekazuje swoje włości córkom Annie i Dorocie, zaślubionym Stanisławowi z Medzwecza i Zawiszy z Bebelna.[2])

Długosz podaje, że wieś miała równocześnie dwóch właścicieli, z których jednym był Jan Pieniążek Iwanowski z rodu Odrowążów, drugim Mikołaj Grzegorzewski herbu Topór.[3])

Z kościołem jednak wiąże się dopiero nawisko protestanta Jana Płazy z Mstyczowa i na Wysocicach, które przekazał nam dokument z roku 1570.[4]) Odebrał on kościół katolikom i obrócił go w połowie XVI w. na zbór protestancki. W tym stanie trwał kościół przeszło pięćdziesiąt lat,[5]) poczem przywrócono go katolikom. Powtórnej konsekracji dokonał biskup sufragan Tomasz Oborski koło r. 1620.[6])

Do parafji wysockiej należały wsie: Żarnowica, Gołyszyn i Ściborzyce,[7]) wieś która zczasem przeszła na własność Cystersów w Szczyrzycu. Uposażenie plebana stanowiły dwa łany ziemi w Ściborzycach, co wskazuje na to, że wieś przeniesiono prawdopodobnie na prawo niemieckie, poza tem duży kawał ziemi po drugiej stronie Dłubni w Żarnowicy.[8]) Wysocice nie były zdaje się parafją zamożną, bo w porównaniu z Gołczą, Raciborowicami, a zwłaszcza Prandocinem i Szreniawą, które to wsie skupiły się zczasem w dekanacie wysockim, wpłacały niewiele świętopietrza.[9]) Źródła XIV w. przynoszą nowy materjał o tyle, że „recollectio denarii beati Petri... in dyocesi Cracoviensi sub anno Domini MCCCXXXV“ wymienia Wysocice, jako dekanat,[10]) do którego należy piętnaście parafij, jako to: Prandocin, Gołcza, Giebułtów, Szreniawa, Imbramowice, Raciborowice, Tczyca, Sieciechowice, Uniejów, Więcławice, Bolechowice i t. d.[11])

Kościół był dekanalny zdaje się od początku istnienia i dekanalność swą zachował dość długo. Co do samej fundacji (jak już wspomnieliśmy wyżej), źródła nic prawie nie przekazały.

W księdze uposażeń djecezji krakowskiej Długosz umie powiedzieć tylko tyle, że

[1]) A. Z. Helcel: „Starodawne prawa polskiego pomniki“. Kraków 1870, t. II, Nry 728, 953; wymienia Pełkę także ks. J. Wiśniewski: „Dekanat miechowski“. Radom 1917, str. 271.

[2]) Helcel, op. cit., Nr. 2393. [3]) Długosz: „Lib. Benef.“, t. II, 30—31.

[4]) Zbiór dyplom. klasztoru mogilskiego, 81.

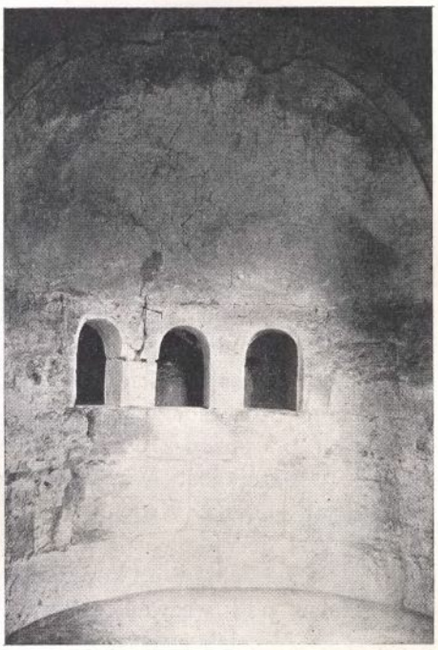
[5]) Arch. kons. w Krakowie. Wizytacja Andrzeja Załuskiego w r. 1748.

[6]) Wizytacja Michała Poniatowskiego w r. 1783 podaje r. 1613, jako datę konsekracji. Natomiast wcześniejsza wizytacja Jana Foxy, archidjak. krak., z r. 1630 (Arch. kapit., sygn. XLII, visit. eccl.) podaje jako datę odzyskania kościoła r. 1628. [7]) Długosz., op. cit., t. II, str. 30—31.

[8]) Ibidem. [9]) Monum. Pol. Vatic., t. II, 220, 230, 239.

[10]) „Sequitur decanatus de Wissecicz“. Ibidem, t. I, 368, 372. [11]) Ibidem, t. II, 187.

„villa habens ecclesiam parochialem in se, sancto Nicolao dicatam et quadrato lapide albo, per nescio quempiam episcopum Cracoviensem, muro fabricatam..."[1]) Fundatorem mieni zatem jednego z biskupów krakowskich. Kościół uważa za bardzo stary, i pisząc o dziesięcinach należnych plebanowi wysockiemu zaznacza, że wsie należące do parafji wpłacają dziesięcinę od czasów niepamiętnych („ab immemorabili tempore"),[2]) i zwrot ten powtarza kilka razy.[3]) Starożytność potwierdza tradycja, przypisując fundację biskupowi Lambertowi.[4]) Tradycja, o której nic nie wie Długosz musiała powstać późno, i już z tego powodu nie zasługuje na zaufanie.



Ryc. 13. Wysocice. Kościół parafjalny. Wnętrze empory.

Po rozpatrzeniu kwestji, przekaz tradycji istotnie okaże się niemożliwy do przyjęcia. Biskupów tego imienia było trzech. Przed św. Stanisławem był biskupem krakowskim Lambert Sula, a po śmierci św. Stanisława objął rządy biskupie również Lambert, trzeci zkolei tego imienia.[5]) Chronologja wyklucza jakikolwiek związek nawet tego ostatniego biskupa z kościołem wysockim. Lambert zarządza djecezją od r. 1082 do 1101. Daty te okażą się stanowczo zawczesne wobec stylistycznego charakteru budowli.

Wł. Łuszczkiewicz w swoim krótkim opisie kościoła wysockiego próbuje przypisać fundację biskupowi Pełce (1186—1207) i tłumaczy wezwanie św. Mikołaja imieniem brata biskupa, wojewody krakowskiego Mikołaja.[6])

Żadna z hipotez nie spełni jednak swego zadania, dopóki nie poprzedzi jej dokładne zbadanie cech stylistycznych budowli, porównanie kościoła z innemi pomnikami polskiej architektury romańskiej i ustalenie miejsca, jakie wśród nich zajmuje. Zdeterminowanie zaś, oparte na analizie stylistycznej ułatwić może wskazanie fundatora.

Kościół wysocki nosi ślady inkastelacji w wieży masywnej, warownej, której lokalności opatrzone są w wąskie strzelnice, podobnie jak kościoły: św. Jana Chrzciciela w Prandocinie, N. P. Marji w Inowrocławiu, parafjalny w Kościelcu pod Inowrocławiem, św. Prokopa w Strzelnie na Kujawach i św. Andrzeja w Krakowie. W kościołach tych ze względu na obronny charakter wieży wejście znajdowało się zwykle z boku. I tak właśnie jest w Wysocicach.

[1]) „Lib. Benef.", t. II, str. 30—31. [2]) Ibidem.

[3]) „Plebanus... habet duas laneas..., ab immemorabili tempore..."; lub „habet certos agros..., qui pro plebano, ab immemorabili tempore colebantur"; lub: „habet unam petiem terrae... ab immemorabili tempore". Ibid.

[4]) Za Schematyzmem djecezji krakowskiej idzie Wł. Łuszczkiewicz, podając fałszywą datę 1186, jako czas fundacji Lambertowej w pracy: „Kościół św. Wojciecha we wsi Kościelec". Spraw. Kom. do bad. hist. sztuki w Polsce, t. I, str. 42. Ten sam błąd znalazł się również w „Słowniku geograficznym".

[5]) Pierwszym był Lambert († 1030) za panowania Mieszka II. W. Abraham: „Początek biskupstwa i kapituły katedr. w Krakowie". Rocznik krak., t. IV, str. 193—194.

[6]) „Zabytki dawnego budownictwa w Krakowskiem". 1868, zeszyt X.

Rzut poziomy kościoła wysockiego jest bardzo prosty, podobnie, jak w innych wiejskich kościołach. Na planie jeszcze prostszym założono kościół św. Jana w Siewierzu nad Przemszą, [1]) kościoły w Poznańskiem, a mianowicie w Krobi (z początku XII w.), [2]) Gieczu, [3]) Kotłowie (z poł. XII w.) [4]) i Lubiniu (z początku XII w.[5]) Plany wymienionych budowli mimo podobieństw różnią się od wysockiego głównie brakiem wieży. Wyraźniejsze jeszcze analogje zachodzą między kościołem wysockim, a kościołem z poł. XIII w. we wsi Stare Miasto pod Koninem, [6]) i kościołem św. Jakóba w Gieble (pow. olkuski), [7]) a w zupełności niemal schodzi się kościół wysocki z rzutem kościoła parafjalnego w Kościelcu pod Inowrocławiem. Kościół w Gieble różni się od wysockiego głównie brakiem absydy. Bliżej jednak kościołem tym się nie zajmiemy, bo jako niedeterminowany nie może posłużyć do ustalenia daty budowli wysockiej. Plan kościoła w Starem Mieście różni się od wysockiego również brakiem absydy. [8]) Upodabniają go do wysockiego, wejście od południa z tympanonem, [9]) i tęcza, która nie rozwija się od posadzki, lecz wspiera się podobnie jak w Wysocicach na nadwieszoszonych wspornikach. Wsporniki zdobi górą również fryz z listowia, ale w rysunku splotów już gotycki. Kościół ten w założeniu romański, w niektórych szczegółach już gotycki, jest jednakowoż późniejszy od kościoła w Wysocicach, tak, jak ten ostatni znowu, późniejszy jest od kościoła w Kościelcu pod Inowrocławiem. [10]) Granitowy kościół w Kościelcu pod wezwaniem Przemienienia Pańskiego (ryc. 14) składa się tak, jak wysocki św. Mikołaja z wieży od frontu, nawy i węższego chóru, zakończonego absydą. [11]) Nawę kościoła w Kościelcu pokrywał zapewne pułap z belek modrzewiowych (przypuszczenie Łuszczkiewicza). [12]) W Wysocicach również o sklepieniu nawy nie było mowy. Podobieństwa idą jednak dalej. Prezbiterjum od nawy oddziela tęcza półkolista, wsparta na pilastrowych krokształach, tak właśnie, jak w Wysocicach. Wieża u dołu posiada wąskie otwory strzelnicze; na piętrze wieży znajduje się salka na rzucie poziomym kwadratu, która przechodzi w absydjalne wgłębienie. Wyjątkowe to urządzenie, znane w tej formie tylko w Kościelcu i Wysocicach, każe silniej podkreślić związek tych kościołów. Co do przeznaczenia tej lokalności w Wysocicach, zdaje się nie ulegać wątpliwości, że była to empora, w której można było słuchać mszy świętej dzięki trzem okienkom, umieszczonym naprzeciw części ołtarzowej. [13])

[1]) Wł. Łuszczkiewicz: „Kościółek Ścięcia św. Jana w Siewierzu nad Przemszą". Spraw. Kom. do bad. hist. sztuki w Polsce, t. VI, str. 83 et seq.

[2]) M. Sokołowski: „Kościoły romańskie w Gieczu, Krobi, Lubieniu i Kotłowie", ibid., t. III, str. 92 et seq., tabl. I. [3]) Ibidem. [4]) Ibidem. [5]) Ibidem.

[6]) Wł. Łuszczkiewicz: „Kościół romański we wsi Stare Miasto pod Koninem", ibid., t. IV, str. 23—27.

[7]) Komunikat M. Wawrzeniękiego w Spraw. Kom. do bad. hist. sztuki w Polsce, t. VIII, str. CCLVIII. Por. również Materjały Inwent. w Oddz. Sztuki i Kultury Wojew. Krak. Teka 49.

[8]) Łuszczkiewicz: „Kościół romański we wsi Stare Miasto pod Koninem", l. c., tabl. VI.

[9]) Ibidem, tabl. VII.

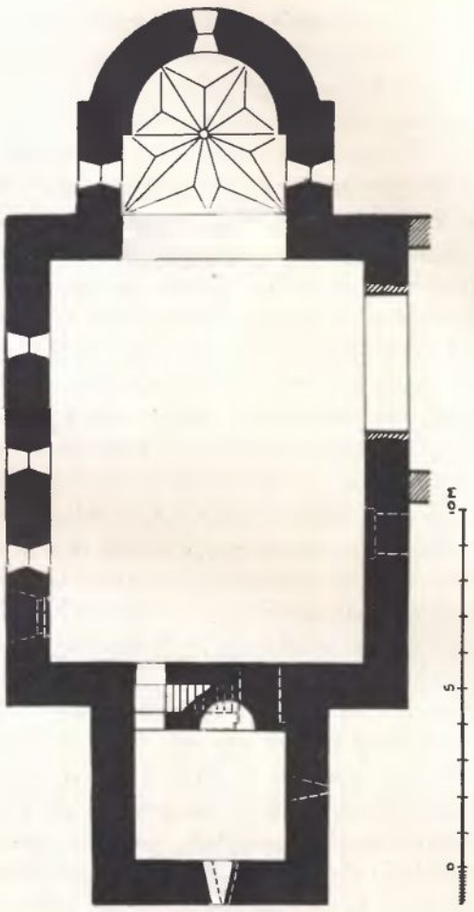
[10]) Wymienione trzy kościoły można uważać przeto za poszczególne etapy rozwoju typu. Pierwszy zkolei jest kościół w Kościelcu pod Inowrocławiem, drugi wysocki, trzeci w Starem Mieście. Ten ostatni, prostszy w planie od wysockiego, dowodzi tem samem, że typ rozwinął się już dawniej, poczem powtarzano go w mniej lub bardziej złożonych warjantach.

[11]) Wł. Łuszczkiewicz: „Trzy granitowe kościoły Wielkopolski". Spraw. Kom. do bad. hist. sztuki w Polsce, t. I, str. 57 i 58, tabl. XVI. [12]) Ibidem.

[13]) Łuszczkiewicz przypuszcza, że była to kaplica, służąca do celów kultu w czasie oblężenia kościoła. Ibidem, str. 58; Prof. Feliks Kopera, który badał kościół wysocki, zwrócił mi uwagę na owe trzy

Mógłby się wydać dziwnym fakt, że kościół, położony w dawnej djecezji krakowskiej, znajduje odpowiedniki aż w Wielkopolsce. To też związki bezpośrednie nie musiały tutaj zachodzić. Analogje tłumaczą się tem, że wszystkie te budowle trzymają się typu rozpowszechnionego widać w całej zachodniej części kraju, typu, do którego musiało należeć wiele innych, dziś nie istniejących już świątyń. Bliższe ogniwa zaginęły z wyjątkiem nielicznych, a w wymienionych kościołach Wielkopolski przetrwały dalsze, tak dzisiaj przestrzennie od wysockiego odległe.

Kościół Przemienienia Pańskiego (w Kościelcu) prawdopodobnie jest wcześniejszy od wysockiego. Kostki kamienne nie są jeszcze ociosane tak starannie i mają formę prostokąta zaledwie u lica ścian, podczas gdy ciosy w Wysocicach, chociaż nie wszystkie jednakiej wielkości, na ogół, zbliżając się do wymiarów 30 × 60 cm, stanowią kostkę dużą. W krypcie św. Leonarda na Wawelu, w kościele św. Wojciecha w Krakowie wątek składa się z kostek wymiarów niewielkich. Większy wymiar kostki, występujący już w sieciechowskiej budowli św. Andrzeja w Krakowie, ustala się, jako cios duży (grand appareil) w Wysocicach, Kościelcu pod Proszowicami i Prandocinie. „Wiek XII-ty (pisze Łuszczkiewicz) wykształcił kamienne budownictwo i przekazał je Cystersom, którzy w XIII-tym w. udoskonalają technikę.“ [1]) Kościół wysocki jest dziełem wykształconej techniki kamieniarskiej. Tak jak kościół parafjalny w Kościelcu pod Inowrocławiem, należy kościół św. Mikołaja do typu wiejskich kościołów, niewielkich, dość niskich i mrocznych, który, bardzo jeszcze skromnie reprezentowany w Krobi, Gieczu, Kotłowie i t. d., już bardziej rozwinięty w Kościelcu, dopiero w Wysocicach osiągnął swój pełny wyraz. Czas powstania kościoła oscyluje w granicach dość szerokich. Kościół tego typu mógł powstać w ostatnich dziesiątkach XII w. i w pierwszych dziesiątkach XIII w. [2])



Ryc. 14. Kościelec. Kościół p. w. Przemienienia Pańskiego. Rzut poziomy.

okienka w niszy, odkryte przez siebie, wskazujące na to, że lokalność może być emporą; T. Szydłowski uważa lokalność tę za rodzaj babińca. Por.: „Pomniki architektury epoki piastowskiej we województwach krakowskiem i kieleckiem“. Kraków 1928, str. 25—26.

[1]) „Kościół romański w Prandocinie“. Spraw. Kom. do bad. hist. sztuki w Polsce, t. IV, str. 15.

[2]) Co do rzeźb kościoła, które mogłyby może pomóc w determinowaniu (powstały najprawdopodobniej równocześnie z architekturą), to styl ich nie przeciwstawia się powyższej determinacji, a posąg Madonny każe datę przesunąć raczej na dwudzieste lata XIII w.

Ścisły związek budynku z innemi zabytkami polskiemi nie ulega zatem żadnej wątpliwości. Zkolei trzeba więc rozpatrzeć kwestję form architektonicznych na szerszem tle sztuki europejskiej tego okresu. Nasuwa się pytanie, jaką pozycję miał kościół wysocki, a raczej wogóle kościół tego typu (Wysocice, Kościelec, Giebło, Giecz, Krobia, Lubiń i t. d.) w architekturze europejskiej? Rzecz jasna, nie można tych skromnych kościołów porównywać z monumentalnemi świątyniami Francji, Nadrenji i reszty Niemiec, ale trzeba pamiętać o tem, że prócz katedr, kolegjat i niektórych bogatych kościołów klasztornych kryje się po wsiach i miasteczkach Europy mnóstwo małych kościółków parafjalnych, które prawie w żadnym stosunku nie pozostają do swych wyniosłych siostrzyc. Plan tych romańskich kościółków wykazuje wszędzie dążność do jak najdalej idących uproszczeń. Ten wspólny cel powoduje między budynkami całej Europy mnóstwo analogij, ale mimo to nie zaciera w zupełności różnic. Kościółki pod względem planu, podobne do polskich, spotykamy nawet daleko od granic naszego państwa, bo aż w Nadrenji. Zasadą rzutu jest tu kwadrat wieży, prostokąt nawy i półkolisto zamknięty chór. [1])

Czasem rzut bywa jeszcze prostszy, bo pozbawiony wieży. [2]) Między Nadrenją a Polską znajdą się jednak liczne ogniwa. Nas głównie zainteresuje architektura Czech i Saksonji z powodu położenia geograficznego tych krajów. W Czechach prócz najstarszych kościółków centralnych spotykamy również budowle wydłużone, jednonawowe z wieżą od frontu. [3]) W budowlach tych często brak chóru, tak, że nawa bezpośrednio przechodzi w absydę. [4]) Kościółki czeskie mają czasem po stronie zachodniej emporę zwykle ze sklepieniem krzyżowem. [5]) Chór wschodni bywa często zamknięty prostokątnie. [6]) Polskie kościoły najbardziej są zbliżone do saskich. Rzuty poziome kościołów saskich w Kosigk (przed 1100) [7]), a zwłaszcza w Neutz (koło r. 1200), [8]) schodzą się niemal z rzutami kościoła w Wysocicach i w Kościelcu pod Inowrocławiem. Różnią się od polskich głównie planem wieży. Wieże w Wysocicach i Kościelcu są kwadratowe; natomiast wieże w Neutz i innych miejscowościach saskich, w Osmünde, [9]) Grossquenstedt, [10]) Veltheim [11]) są prostokątne. Analogje dotyczą również szczegółów. Gzymsy niektórych kościołów saskich mają okroje podobne do gzymsów kościoła wysockiego. [12])

[1]) Np. kościół w Rafrath, por. P. Clemen: „Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz". Düsseldorf 1892, t. V, str. 269, ryc. 75; podobnie kościół w Hoven z XI w. z wieżą i płasko nakrytą nawą, op. cit., t. IV, str. 87, ryc. 39, 40, 42; również kościół w Düscheven z XII w., ibidem, str. 575, ryc. 9, 10.

[2]) Kościół w Morken z XI w., ibidem, str. 507, ryc. 62.

[3]) Np. kościoły: Skwrňovie, („Topographie der Hist. und Kunstdenkmale im Königreiche Böhmen". Praha 1898, t. I, str. 113—115), w Tožicach (op. cit., t. III, str. 144—145), w Šlapánovie z XII w. (ibidem, str. 141—142, ryc. 127).

[4]) Por. wym. już kościół w Skwrňovie, również kościoły w Kojicach z XI w. (op. cit., t. I, str. 47—48), w Chabrach Dolnych (Chabri Dolni) z XII w. (op cit., t. XV, str. 202).

[5]) Np. w wym. już kościele w Skwrňovie.

[6]) Por. kościół w Keje z początku XIII w. (op. cit., t. XV, str. 225 et seq.).

[7]) G. Schönemark: „Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. Die Stadt Halle und der Saalkreis". Halle 1886, str. 503 et seq., ryc. 371.

[8]) Ibidem, str. 541 et seq., ryc. 312, 313. [9]) Ibidem, str. 549 et seq.

[10]) G. Doering: „Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. Die Kreise Halberstadt, Land und Stadt". Halle 1902, str. 109 et seq., ryc. 51.

[11]) Ibidem, str. 146 et seq.

[12]) Por. kościół w Teicha (Schönemark, op. cit., str. 583 et seq.) okrój wspornika tęczy (ryc. 355). Podobnie niektóre gzymsy katedry w Merseburgu przypominają koronujące gzymsy wysockiego kościoła (por. H. Otte: „Der Kreis Merseburg". Halle 1883, str. 100, ryc. 93).

Nie chodzi tu jednak o stwierdzenie wpływów bezpośrednich, bo kościół wysocki powstał późno i miał na ziemi polskiej pierwowzory. Przypuścić tylko należy, że typ kościoła wiejskiego, powstały na zachodzie, przeszczepiono do Polski już w pierwszych dziesiątkach jej chrześcijańskiego bytu. Pośredniczyły zapewne Czechy i Saksonja. W Polsce typ ten przechodził rozmaite zmiany i ulegał pewnym modyfikacjom. Być może, że i później wchodziły jeszcze w grę wpływy obce, ale zapewne sporadycznie, gdyż polska świątyńka wiejska nie jest pozbawiona pewnej odrębności, [1]) np. empora z absydjalnem wgłębieniem na piętrze wieży w Wysocicach i Kościelcu pod Inowrocławiem jest urządzeniem wyjątkowem. [2]) I tak kościół wysocki, powstały z końcem XII w., lub pocz. XIII, wiąże się za pośrednictwem szeregu ogniw (wcześniejszych kościołów wielkopolskich) z architekturą zachodu. Po omówieniu form architektonicznych kościoła, przejdziemy do sprawy fundacji.

Kiedy mowa o architekturze pocz. XIII w. w Polsce i fundacjach biskupich, do których według Długosza należy właśnie i kościół wysocki, przychodzi zawsze na myśl działalność biskupa krakowskiego Iwona Odrowąża (1218—1229), fundatora całego szeregu kościołów i klasztorów, [3]) z których niestety do dnia dzisiejszego w całości prawie żaden się nie ostał; — odtworzenie typu Iwonowskich budowli jest zatem sprawą niełatwą. Badanie tej kwestji może rzucić światło na kościół św. Mikołaja, zwłaszcza, że został wzniesiony w miejscowości, której okolice były objęte rozległą działalnością budowlaną biskupa.

Łuszczkiewicz, wychodząc z założenia, że kościół wysocki pochodzi z końca XII w. i biorąc pod uwagę kościół św. Wojciecha pod Proszowicami, fundowany przez Wisława (1229—1242), następcę Odrowąża na stolicy biskupiej, przypuszczał, że kościół wysocki, datą powstania wyprzedzając bezpośrednio budowle Iwona, stanowi dla nich wraz z kościołem Wisławowym dość ścisłe ramy chronologiczne. [4]) Kościół św. Wojciecha jest budowlą trzynawową, ciosową, z dwoma wieżami przy prezbiterjum, [5]) półkolistą absydą i emporami. Ale mimo monumentalnego założenia w kościele panował mrok (wskutek niedostatecznej ilości okien), a nawy nakrywał prawdopodobnie strop drewniany. Łuszczkiewicz przypuszcza, że Wisław, jako następca Iwona, mógł użyć przy budowie nawet tych samych budowniczych, jakimi posługiwał się jego poprzednik. [6]) Wynikałoby zatem z rozpatrzenia cech architektonicznych tych dwóch budowli, że wiejskie kościoły Iwonowe trzymały się tradycji i stylu romańskiego, były budowane z ciosów, szczupłe, dość przyciemne, zapewne ozdobne, czasem opatrzone emporą i flankowane dwoma, lub mające u frontu jedną wieżę.

Czy hipoteza Łuszczkiewicza jest jednak słuszna, hipoteza nakreślona szkicowo i oparta na wątłych przesłankach? Zbadajmy tę sprawę bliżej! Najprędzej możnaby osiągnąć cel drogą analizy budowli Iwona. Niestety większa ich część ulegała zniszczeniu, lub gruntownej przebudowie. Za budowle Iwonowskie, przetrwałe do naszych czasów, uchodzą trzy kościoły: OO. Dominikanów w Krakowie, cysterski w Mogile i do-

[1]) Typ ustala się, jak nadmieniliśmy zresztą w ciągu pracy, jako złożony z kwadratu wieży od frontu, nawy, prezbiterjum i absydy.

[2]) Mimo przejrzenia licznych inwentaryzacyj nie udało mi się znaleźć gdzieindziej podobnej lokalności.

[3]) J. Długosz: „Dzieje Polski". Kraków 1868, t. II, str. 202—260.

[4]) Łuszczkiewicz: „Kościół św. Wojciecha pod Proszowicami". Spraw. Kom. do bad. hist. sztuki w Polsce, t. I, str. 40—41.

[5]) Wieże te zachowały się tylko w niższych kondygnacjach. [6]) Ibidem, str. 41.

minikański św. Jakóba w Sandomierzu (kościół Marjacki w Krakowie fundacji Iwona, jest dziełem wykształconego gotyku XIV w. [1]) — Co do kościoła OO. Dominikanów w Krakowie, to jest rzeczą wątpliwą, czy zachował jakieś ślady budowy Iwona, która, jak mówią źródła, była drewniana, prowizoryczna. [2]) Reszty romańskie w klasztorze (zewnętrzna ściana refektarza) mają pochodzić z czasów przedwonowych, [3]) a wczesnogotycka część kapłańska i kapitularz, wzorowane na ceglanej architekturze Wrocławia z drugiej poł. XIII w., [4]) powstały dopiero w kilkadziesiąt lat po śmierci biskupa. Kościół Dominikanów nie może więc rzucić jaśniejszego światła na charakter budowli Iwona. — Nieco inaczej ma się sprawa z klasztornym kościołem w Mogile, który nosi cechy cysterskiej, ceglanej architektury t. zw. przejściowej (z romanizmu w gotyk) ze zdecydowaną nadwyżką elementu romańskiego. Niewiadomo jednak, czy kościół ten powstał w całości za życia fundatora. — Parafjalny kościół św. Jakóba w Sandomierzu (fundacji Adelajdy, córki Kazimierza Sprawiedliwego) został zamieniony przez Iwona na klasztorny, dominikański. Kościół, zbudowany z cegły, jest niewielki, bazylikowy z nadmiernie wydłużonem prezbiterjum, bardzo ozdobny dzięki ornamentacjom z prasowanej cegły, i w zupełności romański; zamiast sklepienia miał pułap. Styl dekoracyj ceglanych przywodzi na myśl kościoły lombardzkie; analogje z Włochami nie powinny dziwić wobec faktu, że pierwszych Dominikanów sprowadził Iwo do Krakowa z Włoch.

Jak się okazuje zatem po zbadaniu materjału zabytkowego, jedyną pewną podstawę do rekonstrukcji typu budowli Iwona stanowiłby kościół św. Jakóba. Kościół ten jest ceglany i romański. Czyżby wszystkie kościoły fundacji krakowskiego biskupa były ceglane i romańskie? Formy jednego zabytku mogą reprezentować conajwyżej wartość ważnego szczegółu w szeregu danych prowadzących do rekonstrukcji kompleksu budowli; jeden zabytek do tego rodzaju rekonstrukcji nie wystarczy jednak. Poszukajmy innych wskazówek, innych podobnych do opisanego zabytków! Na uwagę zasługuje tutaj kościół św. Stanisława w Chlewiskach (w ziemi sandomierskiej) wzniesiony, jak na to wskazuje jego wezwanie, prawdopodobnie po r. 1253 (w tym roku kanonizacja św. Stanisława). Kościół ten był zbliżony do kościoła św. Jakóba w Sandomierzu. Wystawiony z cegły miał również ceglane ozdoby, niektóre identyczne z kościołem sandomierskim. Mimo licznych cech romańskich różnił się jednak od tego ostatniego: wzniesiony w drugiej poł. wieku nie posiadał stropu, lecz sklepienie. Pod względem konstrukcyjnym zbliżał się więc do zabytków współczesnych sobie (z 2-giej poł. wieku), natomiast co do szczegółów ozdobnych był zjawiskiem mocno spóźnionem. [5]) Również krakowski kościół Norbertanek na Zwierzyńcu był przebudowany koło poł. XIII w., jako „rohbau" ceglany z ozdobami z cegły prasowanej. Formy romańskie i materjał budowlany zbliżają go,

[1]) Por. M. Friedberg: „Założenie i początkowe dzieje kościoła N. P. Marji w Krakowie". Rocznik Krakowski, t. XXII.

[2]) „Ivo ecclesiam Sanctae Trinitatis ligneam consecravit monachis fabricatam". M. P. H., t. III, str. 132; por. Z. Kozłowska: „Założenie klasztoru OO. Dominikanów w Krakowie". Rocz. krak., t. XX, str. 16.

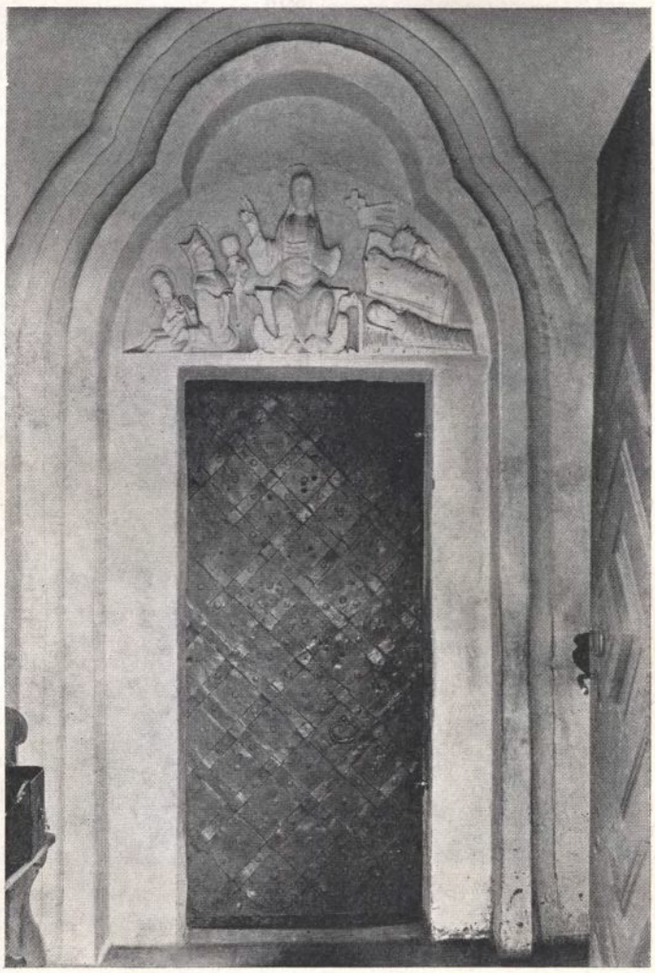
[3]) F. Kopera: „Średniowieczna architektura kościoła i klasztoru OO. Dominikanów w Krakowie". Rocznik krakowski, t. XX, str. 58—60.

[4]) J. Muczkowski: „Kościół św. Trójcy w Krakowie". Rocznik krakowski, t. XX, str. 43.

[5]) Kościół został z czasem przebudowany. O jego pierwotnym wyglądzie świadczą reszty zachowane w nowszych murach. O kościele tym wspomniał Łuszczkiewicz: „Murowane kościoły wiejskie w Polsce średniowiecznej". Spraw. Kom. do badania hist. sztuki w Polsce, t. VI, str. 271, 273, oraz Tomkowicz, ibidem, t. VIII, str. 190. Najwięcej wiadomości podaje o kościele T. Szydłowski, op. cit., str. 87.

tak jak kościół w Chlewiskach, do kościoła św. Jakóba w Sandomierzu. Podobnie ma się sprawa z kościołem w Mieronicach z 2-giej poł. XIII w. [1])

Zestawienie tych kościołów prowadzi do stwierdzenia, że: a) formy architektoniczne kościoła dominikańskiego wystawionego koło r. 1220 w Sandomierzu wpłynęły prawdopodobnie na architekturę kościołów powstałych później, b) znane kościoły, współczesne sandomierskiemu, analogij wyraźniejszych z nim nie ujawiają.[2]) Wynikałoby z tego, że kościół św. Jakóba, jako dzieło dominikańskich przybyszów, był w pierwszej poł. XIII w. na terenie Małopolski zjawiskiem wyjątkowem i odosobnionem, i że sporo czasu musiało upłynąć, zanim architektura polska przyswoiła sobie formy, stosowane w Sandomierzu po raz pierwszy.[3])



Ryc. 15. Wysocice. Kościół parafjalny. Portal.

Jak dotychczas elementów gotyckich w architekturze Iwona nie zdołaliśmy stwierdzić; z drugiej strony nie określiliśmy bliżej typu tej architektury. Brak budowli ceglanych, współczesnych kościołowi w Sandomierzu (którego echem stają się dopiero budowle z połowy wieku), zachwiał tylko nagminną po dziś dzień wiarą w cegłę, jako główny materjał budowlany kościołów Iwona. Sprawę wyjaśni może dokładniej szersze podmalowanie tła. Działalność biskupa nie mogła być czemś oderwanem, musiała stanowić jakieś ogniwo w rozwoju naszej architektury. Zestawmy więc ogniwa znane; ich wypadkowa odtworzy może ogniwo brakujące (3-ci dziesiątek XIII w.).

[1]) T. Szydłowski, op. cit., str. 87—88.

[2]) Wnioski te podaję z zastrzeżeniem, podyktowanem niedostateczną ilością zachowanych zabytków.

[3]) W poł. XIII w. cegła była już materjałem używanym powszechnie, wobec czego zupełnie zrozumiały jest fakt, że zwracano wtedy żywszą uwagę na starszy, lecz tak wyjątkowo piękny pomnik ceglanego budownictwa, jak dominikańska świątynia w Sandomierzu. Naśladowano niezwykłe motywy zdobnicze, rozwinięte u św. Jakóba, natomiast, co do zasady konstrukcyjnej, przyjmowano już zdobycze gotyku, od połowy wieku stosowanego coraz częściej.

W architekturze naszej XIII w. trzeba rozróżnić dwa centra topograficzne: Wielkopolskę i Małopolskę. Wielkopolska ulegała silniej wpływom niemieckim niż Małopolska, której budownictwo kojarzyło wpływy bardziej różnorodne. W Wielkopolsce w pocz. XIII w. zjawia się w miejsce dotychczasowych budowli ciosowych architektura ceglana (zapewne pod wpływem Brandenburgji), pod względem stylu jednak konserwatywna, wciąż jeszcze romańska (por. kościoły: św. Trójcy w Strzelnie,[1]) św. Jana w Poznaniu, N. P. Marji w Inowrocławiu, w Objezierzu, w Tulczy). Natomiast w Małopolsce cegła trafia się w tym czasie rzadko,[2]) i w ciągu całej pierwszej połowy stulecia przeważa jeszcze kamień, np. w kościołach cysterskich. Wyróżnić tu można przytem dwa główne prądy architektoniczne: konserwatywny, rodzimy i postępowy, cysterski.

Do pierwszej grupy należy np. kościół św. Wojciecha w Kościelcu pod Proszowicami, późniejszy od fundacyj Iwona, i kościół w Starem Mieście pod Koninem, do drugiej — kościoły klasztorne w Jędrzejowie, Koprzywnicy, Sulejowie i Wąchocku, w których francuscy przybysze zakonni po raz pierwszy w Polsce zastosowali niewykształconą jeszcze konstrukcję gotycką, przy aparacie form wyraźnie romańskim. Wymienione budowle najtypowsze dla t. zw. stylu przejściowego powstały najprawdopodobniej w trzech pierwszych dziesiątkach XIII w. Od połowy wieku styl przejściowy stosuje się coraz częściej, przyczem zamiast kamienia, wprowadza się głównie cegłę, np. w kościołach franciszkańskich w Zawichoście, Krakowie, Kaliszu, oraz Benedyktynek w Staniątkach. Tę architekturę ceglaną propagują zakony żebrzące; ich budowle zatracają przytem powoli cechy romańskie na rzecz elementów gotyckich. Ostateczny zwrot od romanizmu do gotyku dokona się dopiero w latach 1257 (kościół w Zawichoście) — 1330 (kościół Klarysek w Starym Sączu).

Jaką więc rolę w tym procesie rozwojowym odegrały budowle Odrowąża, powstałe przeważnie w 3-cim dziesiątku XIII w.? Jak wynika z dotychczasowych wywodów, czynnikiem propagującym w Polsce zdobycze zachodu byli za życia Iwona Odrowąża Dominikanie i Cystersi. Dominikanie w pierwszej poł. stulecia na polu architektury zaznaczyli się mniej wybitnie od Cystersów, i, jak wskazuje na to ich sandomierski kościół, pod względem konstrukcji nie wnieśli wówczas nic nowego; nową rzeczą był tu tylko materjał (cegła) i formy zdobnicze. Ruchliwsi od nich Cystersi zachowali wprawdzie materjał dotychczasowy (kamień)[3]), lecz zastosowali nowy system oporowy. Iwo interesował się temi zakonami; sprowadził do Polski Dominikanów, otaczał opieką Cystersów, ufundował nawet dla nich klasztor w Mogile. Niewątpliwie zatem elementy stylu przejściowego musiały wpłynąć na wygląd stawianych przezeń budowli, — ale czy w dużej mierze? Zanim odpowiemy na to pytanie, zatrzymamy się jeszcze przez chwilę przy kwestji materjału, cechującego kościoły biskupie. Jak wykazałem, cegłę używaną na większą skalę w Wielkopolsce, w Małopolsce w 1 poł. wieku spotyka się rzadko. Postę-

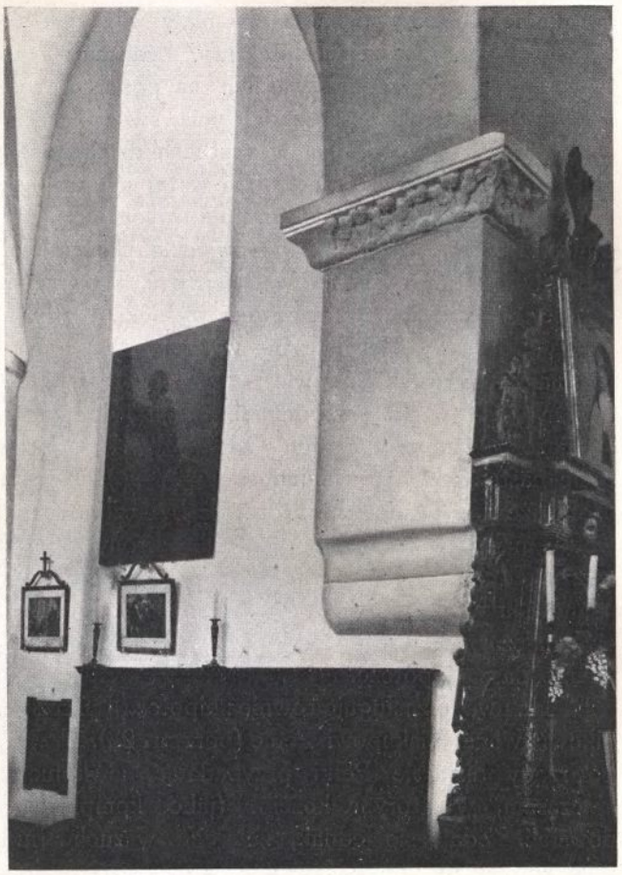
[1]) Kościół strzelneński uchodzi wprawdzie za fundację Piotra Własta, lecz źródła podają r. 1216, jako czas poświęcenia świątyni (por. Ulanowski: „Dokumenty, I. Strzelno i jego najstarsze przywileje"); na mury kościoła składają się wątki, ceglany i kamienny. Być może, kamienne części są starsze; w takim razie cegła pochodziłaby z ewent. przebudowy pocz. XIII w., po której nastąpiło poświęcenie.

[2]) Na początek wieku można determinować bezspornie tylko jeden kościół ceglany, t. j. św. Jakóba w Sandomierzu; w później powstałym kościele cysterskim w Sulejowie stosowano wprawdzie cegłę, ale jako materjał drugorzędny, gdyż wszystkie części konstrukcyjne są tu kamienne.

[3]) Materjał ten wcale nie dowodzi ich zacofania; architekci cysterscy byli wykształceni na wspaniałej architekturze kamiennej Francji, która taką samą (co do materjału) pozostała i w epoce rozwiniętego gotyku.

powa architektura cysterska posługuje się kamiennym ciosem, podobnie kościoły świeckie.[1])

W kompleksie kościołów Iwona musiały zatem również przeważać budowle ciosowe. Co do ich strony stylistycznej, należy zapewne rozróżnić dwie grupy: jedną stosującą formy tradycyjne, drugą o cechach nowych, napływowych. Elementy stylu nowego, t. zw. przejściowego, propagowane przez przybyłych z zagranicy architektów zakonnych, musiały uwidocznić się w niektórych klasztornych budowlach biskupa Iwona (lecz nie we wszystkich, bo np. kościół sandomierski jest od nich wolny). Natomiast jego fundacji kościoły parafjalne w miasteczkach i wsiach, stawiane zapewne przez muratorów miejscowych,[2]) musiały nawiązywać do tradycji romańskiej, zwłaszcza, że styl nowy był za Iwona reprezentowany jeszcze bardzo słabo i większego wpływu na współczesne budowle wywrzeć nie mógł. Ocalałe zabytki dowodzą zresztą zupełnie wyraźnie, że nawet za następców Iwona wznoszono jeszcze budowle romańskie, że styl nowy, przejściowy na dobre przyjął się dopiero w drugiej poł. wieku, a więc nie w czasach Iwona. A zatem kościoły Iwona i pod względem materjału i pod względem stylistycznym, były raczej konserwatywne, romańskie.[3]) Jest przytem rzeczą bardzo prawdopodobną, że część tych kościołów, zwłaszcza wiejskich, była budowana z drzewa, podobnie, jak prowizoryczny kościół dominikański w Krakowie. Budownictwo drewniane było w Polsce bogato rozwinięte, jak świadczą o tem liczne przykłady datujące się wprawdzie z czasów późniejszych, lecz oparte niewątpliwie o bardzo starożytną tradycję. Ten moment tłumaczyłby również dostatecznie fakt zniszczenia budowli iwonowskich, i przemiany ich w wiekach późniejszych na murowane.



Ryc. 16. Wysocice. Kościół parafjalny. Wspornik łuku tęczowego.

[1]) Ceglane kościoły zakonów żebrzących, wzorowane głównie na architekturze śląskiej, powstaną dopiero w ciągu 2 poł. XIII w.

[2]) Gdyby nawet Iwo chciał zatrudnić przy tych budowlach architektów klasztornych, to i tak owi bracia konwersi, zatrudnieni przy wznoszeniu swych własnych obszernych klasztorów, nie byliby w stanie podołać tej pracy.

[3]) Okazuje się więc, że Łuszczkiewicz, świetny jak na swój czas znawca polskiej architektury średniowiecznej, miał rację.

Parafjalne kościoły biskupa nie miały więc, jak się zdaje, znaczenia czynnika rozwojowego w historji naszej architektury. Znaczenie tego wszechstronnego kapłana dla architektury polega przedewszystkiem na poparciu zakonu cysterskiego i dominikańskiego, z których cysterski jeszcze za życia swego opiekuna rozpoczął na polu architektury ważną, i niezwykle płodną w skutkach działalność propagandową, zresztą zapewne niezależnie od osobistych upodobań w tej mierze biskupa.[1])

Wracając do sprawy kościoła wysockiego, należy zatem przypuścić, że zasadniczo budowla ta nie różniła się od świeckich kościołów Iwona. Wymienione przez Długosza kościoły biskupiej fundacji w Dzierzążni, Wawrzeńczycach, Daleszycy, Luborzycy, Gołaczewie,[2]) przypominały zapewne wysocki. I gdyby nie to, że Długosz wśród fundacyj Iwona Odrowąża Wysocic nie wymienia,[3]) nic nie stałoby na przeszkodzie kościół św. Mikołaja uważać za budowlę iwonowską z lat 1220-tych.

W XIV w. (jak wspomnieliśmy już) jednym z dwóch właścicieli Wysocic był Jan Pieniążek Iwanowski z rodu Odrowążów.[4]) Wprawdzie w związku z posiadaniem Wysocic następowały (przynajmniej w XV w.) ciągłe zmiany własności, ale nie jest wykluczone, że Jan Iwanowski Odrowąż był członkiem właśnie tego rodu, do którego pierwotnie należały Wysocice; z drugiej strony monografista rodu Odrowążów, K. Górski, uważa jednak Wysocice za nabytek późniejszy.[5]) Gdyby istotnie okazało się, że Jan Iwanowski odzyskał w XV w. własność rodową, możnaby wtedy przypuścić, że Wysocice należały do Odrowążów już za czasów biskupa Iwona, co poparłoby w znacznej mierze naszą hipotezę.

Na uwagę zasługuje również hipoteza Łuszczkiewicza, przypisująca fundację poprzednikowi Iwona, biskupowi Pełce (por. str. 23). Przypuszczenie to jest zupełnie uzasadnione, bo rządy biskupie Pełki przypadając na koniec XII w. (1196—1207), zbiegają się z czasem, w którym kościół (jako kompleks motywów architektonicznych) mógł powstać. Zdaje się jednak, że Pełka w ruchu budowlanym nie brał żywszego udziału. Miał wprawdzie sprowadzić w r. 1203 braci szpitalnych „de Vienna" i osadzić ich przy zbudowanym przez siebie kościele św. Jana Chrzciciela w Sławkowie,[6]) ale wiadomość ta nie jest zupełnie pewna i nie rzuca zresztą jaśniejszego światła na znaczenie Pełki dla dziejów architektury. Podane wyżej szczegóły nie wykluczają wprawdzie możliwości fundacji tego biskupa, lecz z drugiej strony nie dorzucają również żadnego dowodu na udział Pełki w budowie kościoła.

Celem ustalenia podstawy chronologicznej posłużmy się również szczegółami budowli wysockiej t. j. zabytkami rzeźby. Otóż okaże się, że cechy stylistyczne posągu Madonny, związanego organicznie z architekturą kościoła (co dowodzi, że powstał w czasie budowy kościoła) wskazują raczej na pierwsze dziesiątki XIII w. i okres Iwona, z którym można pogodzić również motywy architektoniczne.[7]) Mimo wszystko

[1]) Przydługi ten ustęp, choć kwestji kościoła wysockiego bezwzględnie nie rozwiązuje, uważałem za stosowne pomieścić w pracy, choćby z tego powodu, że problem architektury Iwona nie doczekał się dotychczas szerszego ujęcia. [2]) Długosz: „Opera. Vitae Episcoporum Poloniae", str. 398.

[3]) Z drugiej strony nie należy jednak zapominać, że relacje Długosza oczywiście nie zawsze są bezwzględnie ścisłe. [4]) „Lib. Benef.", t. II, str. 30—31.

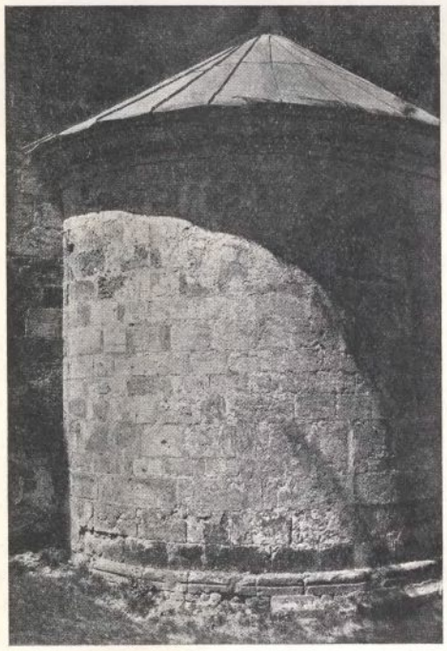
[5]) Górski: „Ród Odrowążów w wiekach średnich". Kraków 1927, str. 50.

[6]) St. Tomkowicz: „Szpital św. Ducha". Kraków 1892, str. 8—9; por. również X. L. Łętowski: „Katalog biskupów, prałatów i kanoników". Kraków 1852, str. 80—85.

[7]) Sprawę rzeźb i ich znaczenia dla determinacji rozwijam w końcowym ustępie rozprawy.

z powodu braku odpowiednich źródeł nie można ani wyjść ze sfery hipotez, ani nawet wybrać i bezwzględnie przyjąć jednej z wymienionych. Poza szerokiem przeto określeniem czasu powstania budowy (koniec XII, lub początek XIII w.) i stwierdzeniem związków z pomnikami ówczesnej architektury, nic pewnego powiedzieć nie można.

Pozostaje jeszcze kwestja budowniczych. Jak okazało się już, architektura kościoła wysockiego nie ujawnia śladu żadnych nowych wpływów. Może być przeto produktem budownictwa polskiego, które wykształciło się głównie pod wpływem architektury zachodniej, o czem prócz cech stylowych, świadczy również zasiąg form romańskich w Polsce, trzymający się naogół zachodnich kresów naszego państwa. Jeśli do budowy kościołów katedralnych, czy kolegjackich sprowadzano niejednokrotnie architektów obcych, to wiejskie, parafjalne kościółki stawiano zapewne przy pomocy sił miejscowych i w wielu wypadkach pod kierunkiem „magistra operis“ Polaka.



Ryc. 17. Wysocice. Kościół parafjalny.
Absyda.

Ryc. 18. Wysocice. Kościół parafjalny. Tympanon portalu.

III. ZABYTKI RZEŹBY W KOŚCIELE ŚW. MIKOŁAJA

Tympanon (ryc. 18).

Rzeźbę reprezentuje w Wysocicach tympanon w portalu i posąg N. P. Marji, umieszczony w szczycie wschodnim kościoła. Płaskorzeźbiona płyta, zdobiąca portal, stanowi pole ograniczone od dołu linją poziomą, a górą zamknięte łukiem. Pod łukiem zewnętrznym biegnie łuk drugi, tworząc wraz z pierwszym rodzaj ramy, która w prawym narożniku ginie w szczegółach kompozycji. Kompozycja składa się z dwóch niemal równych części, przedzielonych postacią Chrystusa tronującego. Po prawej ręce Chrystusa klęczy dwóch świętych; po lewej wyobrażono Boże Narodzenie. Chrystus jest przedstawiony w hieratycznej pozie, z rękoma zgiętemi w łokciu i uniesionemi nieco do góry, a więc w pozycji charakterystycznej dla sztuki romańskiej.[1]) Prawą dłonią błogosławi; w lewej (utrąconej) trzymał drzewce chorągwi, z której pozostało zakończenie, t. j. krzyż z chorągiewką, wyciętą w trzy zęby. Głowę Chrystusa, ujętą w dwie fale włosów, spływających w lokach na ramiona, otacza nimbus w formie koła, podzielonego szeregiem promieni. Włosy są zróżnicowane na pasma poprzecznemi, równoległemi nacięciami. Odzieniem Chrystusa, jak zwykle w tym okresie,[2]) jest suknia dołem sfalowana w liczne fałdy, biegnące w kierunku pionowym, — i płaszcz zarzucony na ramiona

[1]) Hieratyczne upozowanie postaci przyszło zapewne ze Wschodu w czasach formowania się ikonografji wczesnochrześcijańskiej.

[2]) Por. z minjaturą Chrystusa w majestacie w Ewangeljarzu Emmeramskim. W. Podlacha: „Historja malarstwa polskiego", zeszyt I.

w ten sposób, że częściowo kryje ręce rodzajem szerokich rękawów i opada od połowy piersi poziomemi fałdami, które między szeroko rozstawionemi kolanami, przechodząc w linje wklęsłe, podkreślają miękkość obwisłej szaty. Siedzenie stanowi krzesło romańskie bez oparcia, z dwoma wydłużonemi potworkami po bokach, naśladującemi nogi składanych krzeseł, rozwinięte w zwierzęce kształty.[1]) Chrystus o twarzy narysowanej konwencjonalnie, o dużych, podłużnych, dość ostro wyżłobionych oczach, bez zarostu, należy do typu rzadszego (Immanuel), choć od dawna stosownego w sztuce chrześcijańskiej.

Na lewo od postaci Syna Bożego klęczy Święty w niskiej mitrze biskupiej, z kielichem w ręku. Odzieniem jego jest szata z bardzo szerokiemi rękawami, łamiącemi się w nieliczne fałdy. O świętości postaci świadczy nimb, okalający głowę, widzianą w profilu. Łuszczkiewicz upatrywał w postaci tej św. Norberta, zapewne na podstawie kielicha, który jest atrybutem tego świętego.[2]) Aczkolwiek postać św. Norberta, założyciela i patrona zakonu Premonstrantów, nie wiąże się ideowo z kościołem św. Mikołaja, Łuszczkiewicz miał zapewne rację. Widoczna na brzegu czary kielicha szczerba powstała może przez odpadnięcie pająka, bliższego atrybutu tego świętego. Za postacią św. Norberta, w narożniku, klęczy również święty w okrągłej czapce, niższy od swego poprzednika (z powodu szczupłości miejsca). Traktowany najpobieżniej z wymienionych figur, obydwie dłonie podniósł do góry, jakby zamierzał złożyć je do modlitwy. Jedna z nich umieszczona niezdarnie, zdaje się wyrastać z nogi sąsiada. Świętego dla braku atrybutów bliżej określić nie można.

Na prawo od postaci tronującego Chrystusa, u dołu płaszczyzny, t. j. na pierwszym planie,[3]) przedstawiono Matkę Boską, leżącą na łożu i przykrytą tkaniną, ułożoną w fałdy, które dołem tworzą charakterystyczną, rytmicznie skręcaną linję.[4]) Nad łożem Madonny, u góry, a więc na planie drugim, wyobrażono Dzieciątko w powijakach, leżące w rodzaju łóżka, złożonego, jak się zdaje, z części dolnej, „na której się sypia" i zaplecka, czy podniesionego wieka. Jest to może jedyne znane wyobrażenie słowiańskiej „deniczy", wymienionej w źródle z XIII w.[5]) Nad postacią Dzieciątka wyrzeźbiono dwa łby zwierzęce (schematyczne przedstawienie wołu i osła), których obecność świadczy o tem, że scena przedstawia Boże Narodzenie.

Szczególnie interesującym szczegółem ikonograficznym w opisanym tympanonie jest postać Św. Norberta. Wobec zastanawiającego faktu umieszczenia wymienionego

[1]) Por. np. z minjaturą przedstawiającą cesarza, siedzącego na krześle składanem z poręczami o dwóch łapach i nogami w kształcie szpon orlich w Ewangeljarzu Emmeramskim. Spraw. Kom. do bad. hist. sztuki w Polsce, t. I, str. 73, tabl. XX.

[2]) „Zabytki dawnego budownictwa w Krakowskiem". 1868, zeszyt V.

[3]) Dolna strefa kompozycji jest tutaj tem, czem t. zw. plan pierwszy w rozwiniętej perspektywie.

[4]) Podobną rytmikę zwojów wykazują szaty M. Boskiej w tympanonie kościoła N. P. Marji we Wrocławiu. Wł. Łuszczkiewicz: „Kościoły i rzeźby Duninowskie w Strzelnie na Kujawach". Kraków 1876, str. 8, tabl. VII. Zwłaszcza bliską jest tkanina, jaka przykrywa umierającą Marję w płaskorzeźbie, dawniej wmurowanej w ścianę szpitala Wszystkich ŚŚ. również we Wrocławiu. Płaskorzeźba ta, pochodząca z nieistniejącego już kościoła św. Wincentego, czasem powstania (poł. XII w.) zbiega się z tympanonem N. P. Marji (por. G. Malkowski: „Schlesien". Berlin 1913, str. 125; również H. Luchs: „Romanische und gotische Stilproben aus Breslau und Trebnitz". Breslau 1859, ryc. 3. Gipsowy odlew tej płaskorzeźby znajduje się w Muzeum historji sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego).

[5]) „und ein ding heiset Denicze, do man uffe slefet...". M. Winawer: „Najdawniejsze prawo zwyczajowe Polski". Warszawa 1900, str. 126; „i rzecz zwana Denicze, na której się sypia", ibidem, str. 332. Deniczy słownik Lindego nie wymienia (denicze, denica może pochodzić od słowa dno, — a więc denicze może być przekręconą w niemieckiem źródle dnicą).

świętego w tak eksponowanem miejscu, jak tympanon jedynego portalu, w kościele dedykowanym innemu świętemu, można przypuścić, że tympanon wysocki przeniesiono z innego kościoła, na co wskazywałby również ten szczegół, że płaskorzeźba nie jest ściśle dostosowana do łuków nadproża portalu. W związku ze stwierdzeniem, że figura wysocka przedstawia św. Norberta, przychodzi na myśl, że właśnie Iwo Odrowąż utrzymywał żywe stosunki z Premonstrantami, popierał np. sprawy Premonstrantek w Płocku, i osobiście znosił się z Gerwazym, znakomitym opatem Premontré.[1]) Nie byłoby więc rzeczą dziwną, gdyby Iwo żywił nawet kult do patrona Premonstrantów. Siostra biskupa, Gertruda, była mniszką, a od r. 1241 magistrą klasztoru panien Premonstrantek w Imbramowicach,[2]) niedaleko Wysocic. Najbardziej prawdopodobne jest przypuszczenie, że jeśli tympanon wysocki istotnie przeniesiono z innego kościoła, to kościołem tym był kościół premonstrancki w Imbramowicach. Cała ta sprawa nabiera tem więcej znaczenia, że rozważanie jej zwraca nas znowu ku osobie Iwona Odrowąża.

Płaskorzeźba wysocka nie stoi na wysokim poziomie artystycznym, grzesząc głównie wadliwemi proporcjami figur. Naiwny artysta nie umiał zdobyć się na subtelniejszy efekt plastyczny. A jednak mimo ogólnikowego i grubego traktowania form, tak bardzo wskutek tego odległych od współczesnych francuskich pomników rzeźby, produktów doskonałej techniki i wyrobionego smaku artystycznego, — tympanon wysocki tworzy całość interesującą i pełną uroku, właśnie przez swoją naiwność i prostotę, odsłaniającą duszę ludu, który od niedawna znalazł się w sferze kultury zachodnio-europejskiej.

Niewiele jest w Polsce zabytków, z któremi możnaby porównać rzeźbę wysocką. W odległej wsi Tumie pod Łęczycą, w kościele parafjalnym zachował się w portalu tympanon, przedstawiający NP. Marję z Dzieciątkiem i dwoma aniołami adorantami po bokach.[3]) Z rzeźbą tą wysocka tyle ma wspólnego, że obydwie grzeszą wadliwością proporcyj i wykonaniem naogół grubem. W tympanonie kościoła św. Prokopa w Strzelnie (z XII w.) wyobrażono w środku, podobnie jak w Wysocicach, postać Chrystusa, wykonaną jednak nieco poprawniej.[4]) Postać wysockiego Chrystusa przypomina Chrystusa Salwatora (również pozbawionego zarostu) w nieistniejącym już (a znanym tylko z rysunku, pochodzącego z XVIII w.) tympanonie kościoła św. Michała we Wrocławiu z 2-giej poł. XII w., którego Wojciechowski uważa za typ grecki.[5]) Określenie typu tego jako greckiego jest jednak nieścisłe. Typ ten pozostaje w związku genetycznym ze sztuką starochrześcijańską, której ikonografja formowała się przeważnie na wschodzie, — i ze sztuki starochrześcijańskiej przeszedł zarówno w sferę sztuki bizantyńskiej jako też romańskiej, by od czasu do czasu jawić się obok popularnego Chrystusa brodatego. Ten typ Chrystusa młodzieńczego został ustalony w sztuce wczesnobizantyńskiej, jako Immanuel, Syn Boży, w przeciwieństwie do brodatego Pantokratora. Ten ostatni był w sztuce późnobizantyńskiej następstwem ikonograficznego połączenia pojęć Syna Bożego i Boga Ojca.[6])

[1]) Por. Z. Kozłowska, op. cit., str. 7. [2]) l. c., str. 4.

[3]) Wł. Łuszczkiewicz: „Kościół kollegiacki łęczycki". Spraw. Kom. do bad. hist. sztuki w Polsce, t. I, str. 101, tabl. XXX.

[4]) Tenże: „Kościoły i Rzeźby Duninowskie w Strzelnie". Kraków 1876, str. 18—19, tabl. VI.

[5]) T. Wojciechowski: „Kościół katedralny w Krakowie". Kraków 1900, str. 33—34; Za Wojciechowskim idzie Wł. Podlacha: „Historja malarstwa polskiego", str. 87.

[6]) Genetycznie sprawa przedstawia się, jak następuje: a) Z punktu widzenia ikonografji i symboliki najwcześniejszym typem jest „dobry pasterz", koncepcja hellenistyczna, obok którego wkrótce zjawia

Nasuwa się pytanie, skąd się wziął u nas ten naogół rzadziej spotykany typ Chrystusa, — typ mimo to w Polsce dość rozpowszechniony, jeśli się zważy, że w skromnej ilościowo grupie znanych u nas romańskich wyobrażeń Chrystusa, dwa przedstawiają Zbawiciela w postaci młodzieńczej, pozbawionej zarostu, a jedno przedstawia go wprawdzie z zarostem, ale bardzo nikłym (kościół św. Michała we Wrocławiu, św. Mikołaja w Wysocicach, św. Prokopa w Strzelnie). Jedynym zabytkiem dość pewnego pochodzenia, do którego możnaby nawiązać, jest wspomniany już tympanon w kościele św. Michała we Wrocławiu z drugiej poł. XII w., który, jak świadczy o tem napis „Agapija" wykuty cyrylicą, został wykonany przez artystów ruskich. Sprowadził ich zapewne w latach 1146—1161 fundator Jaksa Gryfita, ożeniony z córką Piotra Włastowicza i księżniczki ruskiej. [1]) Jest rzeczą prawdopodobną, że właśnie Chrystus w tympanonie wrocławskim zapoczątkował u nas typ, który w lat kilkadziesiąt później ujawnił się w rzeźbie wysockiej. Jak wiadomo zresztą, związki średniowiecznej Polski z Rusią i kulturą rusko bizantyńską były bardzo ożywione, czego dowodem są między innemi zabytki naszej architektury (kościoły stawiane „more graeco") i malarstwa, zwłaszcza monumentalnego.

Wpływy te uwidoczniają się niekiedy zarówno w szczegółach formalnych, jak ikonograficznych również u tych zabytków, które, jako całości powstawały raczej na zasadzie kultury romańskiej. Ten, jakby wiew bizantynizmu uderza również w tympanonie wysockim.

Równie interesująca, jak postać Chrystusa tronującego w tympanonie wysockim, jest scena Bożego Narodzenia. Jeśli chodzi o analogje jej z zabytkami polskiemi, to przedewszystkiem trzeba zwrócić uwagę na kielich większy w Trzemesznie, który, pochodząc prawdopodobnie z poł. XII w., pozostaje może w związku ze sztuką francuską. [2]) Na czarze wśród innych scen, widać również Boże Narodzenie ikonogra-

się typ Maiestas Domini i Traditio legis, powstały najprawdopodobniej w Syrji (C. M. Kaufmann: „Handbuch der christl. Archäologie". Paderborn 1913, str. 366), a widoczny, jako Maiestas Domini np. na fresku w katakumbie św. Piotra i Marcellina z II w. (Kaufmann, l. c., ryc. 134). b) Z punktu widzenia formy: najwcześniejszy jest Chrystus hellenistyczny, jako młodzieniec z krótkiemi włosami. Od III w. spotyka się również typ Chrystusa bez zarostu, lecz z włosami długiemi, w przeciwieństwie do typu krótkowłosego, powstały może w M. Azji. (Tutaj należy Chrystus w katakumbie św. Domicilli z 1-szej poł. VI w. publik. u J. Wilperta: „Die Malerei der Katakomben Roms". Freiburg 1903, tabl. 155). Te dwa wymienione typy bez zarostu wyczerpują czysto idealistyczne przedstawienie Chrystusa. Tymczasem już w 1-szej poł. III w. dzięki prądowi bardziej realistycznemu, historycznemu, zaczyna się przedstawiać Chrystusa z brodą (np. w Cubiculum III w Santa Domicilla. Por. Kaufmann, op. cit., str. 376—377). Wytwarzają się dwa typy Chrystusa brodatego: typ zachodnio-rzymski z włosami rozdzielonemi i opadającemi na ramiona, i typ wschodni, późniejszy, z włosami bez rozdziału, okalającemi twarz dookoła i łączącemi się z brodą w rodzaj okolnej ramy. Najstarsze zabytki tego typu są datowane na IV w., np. misa fajansowa w British Museum (ibidem, str. 377), i rzymska mozaika w Santa Pudenziana (ibidem). Od III w. zatem spotyka się w sztuce obydwa zasadnicze typy, z zarostem i bez; ten ostatni najczęściej w sztuce VI w. (np. Chrystus między świętymi w katakumbie In Generosa w Neapolu, publik. przez J. Wilperta, op. cit., tabl. 262; Chrystus w katak. św. Marka i Marcellina w Rzymie, ibidem, tabl. 245). W mozaikach z VI w. w S. Apollinare Nuovo w Rawennie spotykają się obydwa typy (por. W. Goetz: „Ravenna". Leipzig 1913, str. 30, 31, 34); również w S. Vitale (ibidem, str. 75). W sztuce późnobizantyjskiej, jak i romańskiej, spotyka się częściej Chrystusa brodatego, zwłaszcza Pantokratora. Typ Immanuela należy do rzadszych.

[1]) T. Wojciechowski, op. cit., str. 30—34. O Piotrze Włastowiczu por. rozprawę A. Mosbach: „Piotr, syn Włodzimierza". Ostrów 1865.

[2]) Wł. Semkowicz: „Rocznik t. zw. Świętokrzyski dawny". Rozpr. Ak. Um. Wydz. hist. fil., t. LIII, str. 262. Autor idzie tu za zdaniem M. Sokołowskiego.

ficznie rozwiązane tak samo, jak w naszym tympanonie. [1]) Tego rodzaju sposób ujęcia tematu Bożego Narodzenia znany jest od dawna w sztuce Zachodu i Wschodu.

W sakramentarjach, pochodzących ze szkoły malarskiej w Fuldzie, datowanych na drugą poł. X w. i początek XI w., spotyka się często scenę Narodzenia, komponowaną podobnie do wysockiej. [2]) Scena narodzenia jasno i schematycznie sformułowana w kodeksach z Fuldy, powstała, jak się zdaje, pod wpływem sztuki bizantyńskiego Wschodu, z którym za Ottonów (w czasie powstania wymienionych sakramentarjów) stosunki były ożywione. [3]) W ślad za ikonografją bizantyńską [4]) minjatury przedstawiały zrazu Madonnę, ułożoną na macie. Sztuka zachodnio-europejska zmieniła obraz o tyle, że Madonnę ułożono nie na macie, lecz na łożu, bo posłanie na ziemi, — pisze E. Mâle, [5]) — artysta zachodnio-europejski uważał za niegodne Najśw. Matki. Ikonografja sceny w tej formie przyjęła się na zachodzie. Szybka witrażowa z XII w. w katedrze w Chartres, czasem powstania bliska wysockiej płaskorzeźbie, przedstawia M. Bożą w myśl wskazań tradycji i obyczaju, w pozycji leżącej, na łożu znacznie ozdobniejszem od naszej deniczy. [6])

Scena Bożego Narodzenia w tympanonie wysockim tematycznie należy przeto do romańskiej sztuki Zachodu i jest rzeczą bardzo prawdopodobną, że motyw ten dostał się do nas, albo za pośrednictwem zabytków przemysłu artystycznego, albo za pośrednictwem jakiegoś kodeksu illuminowanego, jednego z tych, jakie dziesiątkami sprowadzane do Polski dzięki związkom małżeńskim książąt z księżniczkami-cudzoziemkami stanowiły ważny łącznik między naszą kulturą rodzimą a zachodnio-europejską. Tympanon nasz wykazuje zatem wpływy rozmaite, a przedewszystkiem niewątpliwy związek z zachodem. Chrystus, główna postać kompozycji, jeśli w pewnej mierze był wynikiem typu zaszczepionego u nas przez sztukę bizantyńsko-ruską, to wpływ ten należy rozumieć z jednej strony jako wynik podskórnego jakgdyby nurtu, kryjącego się pod dominującą warstwą kultury romańskiej, z drugiej strony jako oddziaływanie pośrednie przez prądy płynące z zachodu, który wschodowi tak wiele przecież zawdzięczał. Co zaś do wartości stylistycznych, to rzeźba wysocka jako prymitywna nie wykazuje żadnych szczególniejszych właściwości formalnych i niewątpliwie jest produktem rodzimym.

[1]) Por. fotografje kielicha w materjałach Kom. hist. sztuki Ak. Um. w Krakowie. Co do analogji w rzeźbie polskiej XII w., to możnaby wziąć pod uwagę scenę Narodzenia w pasie archiwolty portalu, pochodzącego ze zburzonego kościoła św. Wincentego, a przeniesionego do kościoła św. Magdaleny we Wrocławiu. Rozmiary płaskorzeźby są tu jednak tak niewielkie i figury wskutek tego traktowane tak ogólnikowo, że o bezwzględnem stwierdzeniu analogij nie może być mowy; portal reprodukowany u H. Lutscha: „Bildwerk schlesischer Kunstdenkmäler". Breslau 1903, t. I, tabl. 6.

[2]) Por. Sakramentarjusz w bibljotece uniwersyteckiej w Getyndze (Cod. theol. 231) z 2-giej poł. X w., publikowany przez E. H. Zimmermana w rozprawie: „Die Fuldaer Buchmalerei in karolingischer und ottonischer Zeit". Kunstgeschicht. Jahrbuch der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkmäler, 1910, t. IV, str. 2—16, ryc. 4; również Sakramentarjusz w bibljotece kapitulnej w Udine (Cod. 76. V) z 2-giej poł. X w. (ibidem, str. 17—21, ryc. 11), Sakramentarjusz w bibljotece Bamberskiej (Cod. A. II. 52) z pocz. XI w. (ibidem, str. 21—27, ryc. 14), Sakramentarjusz w bibljotece watykańskiej (vat. lat. 3548) z XI w. (ibidem, str. 29—33, tabl. IV a).

[3]) Ibidem, str. 55—56. „Sporadyczne oddźwięki bizantynizmu, przedewszystkiem na polu ikonografji, w okresie Ottonów znachodzimy wszędzie" — pisze G. Dehio w „Geschichte der deutschen Kunst". Breslau 1921, t. I, str. 158.

[4]) Por. mozaikę ścienną z XI w. w kościele klasztornym w Dafni. O. Wulff: „Altchristliche und bizantinische Kunst". Berlin 1914, str. 564, ryc. 489.

[5]) E. Mâle: „L'Art religieux du XII-e siècle en France". Paris 1922, str. 108.

[6]) Ibidem, ryc. 97.

Czas powstania płaskorzeźby wysockiej zgadza się z czasem powstania kościoła. Na czas ten, prócz ogólnego charakteru rzeźby, wskazuje również kształt mitry św. biskupa z rogami dość kończystemi, który naogół jest panujący od 3-ciej ćwierci XII w. aż po pierwsze dziesiątki XIII w. [1]) Jeśli się zważy opóźnienie, z jakiem formy zachodniej sztuki przenikały do Polski, następnie wiejskie środowisko, w którem rzeźba powstała, to staje się rzeczą zupełnie jasną, że mimo świetności zachodniej plastyki XII w., w Polsce, w kościółku wiejskim, z pod dłóta Polaka zapewne, mogła wyjść płaskorzeźba tak surowa, jak wysocka, nietylko w drugiej poł. XII w., ale nawet w początkach XIII w. Na dowód niech posłuży Chrystus na krzyżu w tympanonie kościoła we wsi Stare Miasto pod Koninem, który chociaż pochodzi z XIII w., stanowi zespół form znacznie grubszych od tympanonu wysockiego. [2]). Jest rzeczą wątpliwą, żeby wysocki zabytek rzeźby był dziełem obcego majstra, wykształconego za granicą. Prostota i grubość wykonania, złożenie Dzieciątka na przypuszczalnie słowiańskiej deniczy, wszystko to świadczy o rodzimem pochodzeniu płaskorzeźby. Jest to tem bardziej możliwe, że w romańskiej rzeźbie naszej nie brak łączących ją z zachodem ogniw, do jakich w części należą np. rzeźby strzelneńskie z XII w. Ludność przyzwyczajona do pewnych form mogła tworzyć do pewnego stopnia samodzielnie i w granicach stylu, oraz ikonografji zachodnio-europejskiej zdobyć się nawet na jakiś oryginalny wysiłek.

Ryc. 19. Wysocice. Kościół parafjalny.
Posąg M. Boskiej z Dzieciątkiem nad absydą.

Posąg N. P. Marji z Dzieciątkiem (ryc. 19).

Nad absydą, w szczycie frontonu, w kwadratowej ramie kamiennej, ustawionej na kancie, tkwi kamienny posąg N. P. Marji z Dzieciątkiem Jezus dość znacznych rozmiarów.[3]) M. Boską przedstawiono w pozycji siedzącej. Dzieciątko z podniesioną do błogosławieństwa ręką, otulone długą i wąską szatą, siedzi na lewem kolanie Matki, która obejmuje je jedną ręką, podczas gdy w drugiej (prawej) trzyma jabłko. [4]) Postać

[1]) J. Braun: „Die liturgische Gewandung im Occident und Orient". Freiburg 1907, str. 467—468, ryc. 332, 224, 225, 226.

[2]) Wł. Łuszczkiewicz: „Kościół we wsi Stare Miasto pod Koninem". Spraw. Kom. do bad. hist. sztuki w Polsce, t. IV, str. 23—27, tabl. VI.

[3]) Wskutek braku rusztowania, posągu zmierzyć nie mogłem. Na oko wysokość figury wynosi około 1 m.

[4]) Madonna i Dzieciątko noszą jeszcze blaszane korony, których styl barokowy świadczy o tem, że zostały dodane w XVII lub XVIII w.

Madonny ociosana z grubsza jest dość ciężka, ale nie przysadkowata. Głowa osadzona na walcowatej szyi, nie odznacza się wdziękiem, lecz uderza raczej wyrazem powagi, czy cierpienia. Zmrużone oczy i lekko skrzywione usta składają się na wyraz pewnej wyniosłości, właściwej np. wyobrażeniom bóstw wschodnich. [1]) Dzieciątko, chociaż wykonane schematyczniej od postaci Dziewicy, rzeźbione w zasadniczych masach, harmonizuje z całością. Na szczególniejszą uwagę zasługują dłonie Bożej Matki, jak na romańską, prowincjonalną rzeźbę wcale delikatne i ładne, o długich palcach. Ale o silnym wyrazie rzeźbiarskim posągu stanowi przedewszystkiem technika kucia w szerokie płaszczyzny, formowane niemal geometrycznie i wypukłości duże, zdecydowane, składające się na całość zwartą, syntetyczną. Dzięki szeroko rozstawionym kolanom i zbliżeniu się stóp, posąg tworzy ogólną formę zwężoną u góry i u dołu, a najszerszą w środku. Posąg ten pozbawiony zatem w zupełności wdzięku, a pod względem formy — przejść łagodnych, właśnie dzięki swej architektonice brył, rozłożonych symetrycznie, dzięki temu, że stanowi kompleks mas, skonstruowany z dużem poczuciem statyki, wywołuje wrażenie wybitnie plastyczne. Specyficzny wyraz, ożywiający twarz M. Boskiej dowodzi pewnego napięcia uczuciowego twórcy, który w wyborze środków formalnych, musiał oczywiście kierować się zwyczajem i przestrzegać form, uświęconych ówczesnym konwenansem ikonograficznym. Dzięki walorom stylistycznym i momentom uczuciowym, jakie złożyły się na efekt plastyczny posągu, Madonna wysocka tchnie „duchem epoki" i mimo usterek formy, posiada dużo uroku. Surowy nastrój kamiennej figury pasuje polską Madonnę na istotną „Vierge en majesté" (mimo odchyleń ikonograficznych).

Zabytek ten w porównaniu z innemi rzeźbami tego rodzaju stanowi dzieło odosobnione. Słabszy od wysockiego posąg Madonny z Goźlic, [2]) (w Muzeum djecezjalnem w Sandomierzu), przedstawiający M. Boską z Dzieciątkiem na łonie, stylistycznie nie wiąże się z wysockim. Płynny rzut płaszcza, wąskie pionowe fałdy sukni, jak i cała technika bardziej drobiazgowa odróżniają figurę goźlicką od wysockiej. Wyobrażenie N. P. Marji w tympanonie kościoła kolegjackiego we wsi Tumie, dość grube i proste, nie pozostaje w żadnym związku z zabytkiem wysockim. Również niewiele analogij można wykazać między M. Boską w tympanonie kościoła N. P. Marji na Piasku we Wrocławiu, [3]) a wysocką. Wrocławską cechuje okrągłość form, miękkość symetrycznie rozłożonych fałdów, podczas gdy posąg wysocki odznacza się pewną surowością kształtów.

Celem zbadania genezy form posągu, poszukajmy naprzód analogij w kraju sąsiednim, w Niemczech. Nie znajdziemy tu jednak wiele zabytków, którym odpowiadałaby Madonna wysocka. Można nasz posąg zestawić z Dziewicą w portalu północnowschodniej wieży katedry bamberskiej, powstałym po r. 1200. [4]) Podobieństwa są jednak bardzo ogólne i dotyczą głównie układu, który zresztą odnośnie do przedstawienia Madonny z Dzieciątkiem był w romaniźmie ustalony. Wyraz twarzy niemieckiej N. P. Marji jest inny od wyrazu cechującego wysocką, a pewne podobieństwo polega na tem, że i w niemieckim posągu strona formalna zawdzięcza swój efekt dość dużym płaszczy-

[1]) Nie chodzi tu o jakieś bezpośrednie wpływy wschodnie; ślady, czy reminiscencje Wschodu można tłumaczyć ikonografją romańską, która pozostaje w genetycznym związku ze sztuką bizantyńską i wczesnochrześcijańską. A typy wczesnochrześcijańskie powstawały w znacznej mierze na terenie Wschodu.

[2]) Spraw. Kom. do bad. hist. sztuki w Polsce, t. IX, szp. CXL, fig. 19.

[3]) H. Lutsch: „Bildwerk schlesischer Kunstdenkmäler". Breslau 1903, t. I, tabl. 53 (5).

[4]) Hasak: „Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII-ten Jahrhundert". Berlin 1893, str. 65, ryc. 63.

znom. — Idźmy przeto dalej na zachód i poszukajmy materjału porównawczego we Francji. Poza, w jakiej wyobrażono Madonnę wysocką, cechuje również posąg N. P. Marji w portalu północnego transeptu katedry w Reims, [1]) powstały po r. 1200, który jednak w przeciwstawieniu do wysockiego stanowi dzieło sztuki niezwykle subtelne, dzięki zróżniczkowaniu na formy drobne i delikatne. Dziewica z kościoła w Gassicourt,[2]) naogół inna od wysockiej, ma płaszcz, zwisający po bokach w rodzaj wylotów, podobnie jak wysocka. Srebrny posążek Madonny z Beaulieu [3]) przypomina wysocką rzeźbę tylko wyrazem twarzy, w którym również jest coś z martwej wyniosłości wschodu. We francuskich rzeźbach romańskich, wykazujących tendencję do układu możliwie symetrycznego, umieszczano Dzieciątko Jezus rzadziej na kolanach, częściej między kolanami Matki. [4]) W Wysocicach Dzieciątko spoczywa na lewem kolanie Matki, lecz cały układ świadczy wyraźnie o zachowaniu przykazań symetrji; od francuskich zabytków różni się przedewszystkiem techniką kucia w szerokie płaszczyzny. Francuz okazuje wynikłą z wyższej kultury artystycznej skłonność do analizowania formy.[5]) Posąg wysocki sumarycznem ujęciem formalnem mówi o twórcy, który jeszcze nie dorósł do tworzenia dzieł pełnych formalnej finezji.

Madonna z Wysocic, o ile udało się stwierdzić, nie wykazuje ścisłych analogij z żadnym ze znanych zabytków francuskich, czy niemieckich. Przypomina natomiast układem, lub w szczegółach rozmaite i dlatego, aczkolwiek nie natchniona specjalnie żadnym, należy do wielkiej rodziny posągów zachodnio-europejskiego pochodzenia.

Do jakiej szkoły, czy grupy włączyć przeto naszą rzeźbę? Nasuwają się dwa rozwiązania. Schematyczność oraz pewna odrębność form Madonny wysockiej wskazywałaby na mistrza miejscowego. Ale w takim razie, jak wytłumaczyć bądź co bądź wybitną stylowość dzieła, wyjątkowego w naszej romańskiej rzeźbie figuralnej — i znaczną różnicę stopnia między niem a tympanonem, wykonanym zapewne przez mistrza rodzimego? Na to drugie pytanie nasuwa się łatwo odpowiedź, że mogło tu działać dwóch majstrów Polaków i stąd różnice. Natomiast zalety dzieła, szczegóły, jak na swój czas, wysoce artystyczne nasuwają poważne wątpliwości co do przypisania dzieła wyłącznie rzeźbie rodzimej, naogół reprezentowanej wtedy dość ubogo. Możnaby więc i pod względem autorstwa wiązać figurę M. Boskiej z Zachodem, tem bardziej, że właśnie pod koniec XII stulecia zjawiają się między Pilicą a Wisłą przybyli z Francji zakonnicy cysterscy, których

[1]) P. Vitry, G. Brière: „Documents de sculpture française du Moyen âge". Paris, tabl. XXXVII.

[2]) Ibidem, tabl. XXXVII. [3]) Ibidem.

[4]) Np. Madonna w katedrze w Bourges (ibidem, tabl. XXXIII), Madonna w portalu św. Anny w Notre Dame w Paryżu („Le Musée de Cluny". Paris, tabl. 15). Z drugiej strony Dziewica z Dzieciątkiem na kolanie zjawia się dość wcześnie na terenie Europy w sztuce bizantyńskiej: np. na dyptychu z VI w. (O. Wulff: „Die altchristliche und bizantinische Kunst". Berlin, t. I, str. 188 – 189, ryc. 185), we Włoszech: np. płaskorzeźba z XII w. w Piacenzy, w katedrze (Venturi: „Storia dell'arte Italiana". Milano 1904, t. III, str. 258—260, ryc. 230), we Francji: Madonny owerniackie z XII w. (Vitry, Brière, op. cit., tabl. XXXVII), tympanon w Reims z pocz. XIII w. (A. Michel: „Histoire de l'art". 1906, t. II, str. 136, ryc. 97), w Niemczech: srebrny posążek z Essen z XI w. (G. Dehio: „Geschichte der deutschen Kunst". Berlin 1921, t. I, ryc. 429), Madonna na sklepieniu chóru w Soest (1210—1230) (ibidem, ryc. 382), tympanon w Bambergu (1200—1201), (Hasak, op. cit., str. 66, ryc. 63). Rohault de Fleury („La Sainte Vierge". Paris 1878), wymienia szereg Madonn z Dzieciątkiem na kolanach z III, V, XI i XII w. (Reproduk. na tabl. LXXIX, LXXXVI, LXXXVIII, CXVII, CI, CIII, CXXXIV).

[5]) Sprawę tę możnaby ująć może w formułę: pierwszym etapem w rozwoju formy zdaje się być instynktowna skłonność do syntezy na zasadzie upraszczania wskutek nieumiejętności technicznej, drugim — analiza i wirtuozostwo w pokonywaniu trudności technicznych, trzecim — przemyślane, wyspekulowane dążenie do syntezy.

działalność tak żywo zaznaczyła się w naszej architekturze. Wysocki posąg mógł wyrzeźbić jakiś francuski brat konwers, osiadły w jednym z klasztorów niezbyt oddalonych od Wysocic. [1]) Wprawdzie reguła zabraniała Cystersom przedstawień figuralnych, lecz są przykłady (choćby wsporniki w Koprzywnicy), że zakazu nie zawsze przestrzegano. Przyzwyczajenie ludzi średniowiecza do kształtów antropo- i zoomorficznych, tego wykwitu natury, było tak silne, że zwyciężało czasem zakonną cnotę posłuszeństwa. Jeśli rzeźbiarzem Madonny wysockiej był istotnie jakiś cysterski „tailleur en pierre", zmuszony do kucia w klasztorze wyłącznie drobnych szczegółów architektonicznych o motywach raczej florystycznych, a przemycający tylko gdzieniegdzie kształt ludzki w jakimś kapitelu czy krokształtnie — to tem chętniej, z tem większą pasją kuł w duże płaszczyzny sporą figurę Madonny. Dzieło mogło powstać w pierwszych dziesiątkach XIII w.; droga z Francji do Polski była daleka i Cysters, odcięty od swej ojczyzny, którą może opuścił już dawno, znalazłszy się w zmienionych warunkach kulturalnych, mógł wykonać wysocką Madonnę w pierwszej ćwierci XIII w., a mimo to nawiązać do formalnej tradycji XII-stowiecznej. Wymienione wyżej okoliczności, wśród których należy uwzględnić współczynnik wpływu produkcji miejscowej, tłumaczyłyby odrębności formalne posągu w porównaniu z rzeźbą francuską. Odrębności te potwierdzają jednak przedewszystkiem fakt, że mimo wszystko Madonna wysocka jest zabytkiem romanizmu polskiego, nietylko w znaczeniu terytorjalnem, lecz i formalnem. Posąg wysocki powstał zapewne równocześnie z kościołem. Za pośrednictwem kamiennej ramy wiąże się organicznie z tłem, t. j. ścianą frontonu. Ramę wykuto w czasie budowy kościoła, o czem mówi jej okrój, identyczny niemal z profilem gzymsu koronującego absydy, a rama niewątpliwie była przeznaczona na pomieszczenie w niej rzeźby. To wszystko przemawiałoby za powstaniem kościoła i jego rzeźb w pierwszych dziesiątkach XIII w.

Reasumując wyniki pracy, należy stwierdzić, że:

1) kościół św. Mikołaja w Wysocicach powstał w okresie przejściowym z XII w. na XIII;

2) fundatorem kościoła mógł być koło r. 1220 biskup krakowski Iwo Odrowąż (na możliwość tę wskazuje wiele poszlak, lecz żadna z nich nie jest bezwzględnie przekonywująca);

3) kościół wysocki miał w kraju więcej odpowiedników; najbardziej jest zbliżony do niego kościół w Kościelcu pod Inowrocławiem;

4) kościół wysocki jest zbliżony również do wiejskiego typu kościołów czeskich i saskich;

5) architektura kościoła zawiera pewną ilość oryginalnych szczegółów. Stanowią je: a) sposób rozwiązania empory z absydą na piętrze wieży, b) zgrubienie muru wieży nadwieszoną, kamienną okładką, w miejscu umieszczenia klatki schodowej, c) tęcza wsparta na nadwieszonych, płaskich wspornikach, d) widoczne od zewnątrz przy frontonach nawy i prezbiterjum wsporniki, ucięte tępo;

6) wartość zabytku podnoszą pomniki rzeźby: posąg Madonny z Dzieciątkiem i tympanon w portalu; posąg Madonny wykonany, jak się zdaje przez francuskiego przybysza, pochodzi z pierwszej ćwierci XIII w.; tympanon, wcześniejszy zapewne produkt twórczości rodzimej, został może przeniesiony do Wysocic z premonstranckiego kościoła w Imbramowicach.

[1]) Opactwo jędrzejowskie powstaje w r. 1153, sulejowskie w r. 1176, do Koprzywnicy przychodzą Cystersi w r. 1186.

L'ÉGLISE DE ST. NICOLAS À WYSOCICE

UNE ÉTUDE SUR L'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE ET DE LA SCULPTURE ROMANES EN POLOGNE

RÉSUMÉ

Le travail ici résumé comprend les trois chapitres suivants: 1°) L'architecture et l'état de conservation de l'église de Wysocice; 2°) l'histoire de l'église; 3°) les sculptures anciennes de Wysocice.

1°) L'architecture. Le village de Wysocice, dans la vallée de la Dłubnia, est situé dans le district de Miechów, au nord de Cracovie. Son église est orientée; elle se compose d'une tour à la façade, d'un choeur et d'une abside à l'Est (fig. 3 et 4). C'est une construction en pierre de taille, dont les blocs ont été tirés des carrières calcaires voisines, appelées „Bocianiec". Les murs atteignent une épaisseur d'environ 1 m. Dans la tour à quatre étages, on aperçoit au premier, un espace carré avec un renfoncement qui représente une sorte d'abside à l'Est (fig. 8, 12 et 13). De la tribune des orgues, on pénètre dans cet espace par un escalier en pierre, lequel étant situé dans l'épaisseur du mur, produit à l'extérieur un renflement saillant de celui-ci. Trois petites fenêtres percées dans le mur du renfoncement, donnent sur l'autel et nous apprennent que c'est une tribune du collateur. Au quatrième étage de la tour, on voit quatre petites fenêtres géminées, séparées par une colonnette (fig. 6 et 9). Dans les murs de la tour, on aperçoit de nombreuses meurtrières témoignant que l'église était adaptée aux besoins de la défense. La nef, couverte d'un plafond, a quatre fenêtres à pleins cintres et du côté Sud, une entrée, fermée par un tympan, décoré de bas-reliefs. Un arc triomphal en demi-cercle sépare la nef du choeur, qui est plus étroit. Cet arc triomphal repose sur de larges consoles, qui à l'emplacement où elles rencontrent le demi-cercle de l'arc, sont ornées de moulures décorées de feuilles stylisées (fig. 16). Le choeur supporte une voûte à deux lunettes. A l'extérieur de l'édifice, nos regards se portent sur des corniches d'un beau profil. Dans le fronton triangulaire, au-dessus du toit de l'abside, on aperçoit dans un losange la statue de la Vierge avec l'Enfant Jésus (fig. 19). L'église, qui se distingue par l'homogénéité du style, a en général peu souffert dans le courant des siècles. On y voit: 1°) une chaire gothique en bois, avec les trois côtés, sculptés des entrelacs (fig. 11); 2°) un autel latéral de style Renaissance, richement doré, avec des tableaux offerts par des corporations; 3°) derrière le maître-autel moderne, un autel de style baroque, en stuc, avec de nombreuses figures; 4°) dans le maître-autel moderne, un devant d'autel de l'année 1530, avec peintures sur bois; 5°) des fonts baptismaux sculptés, en marbre; 6°) dans la tour, deux cloches, dont l'une de 1530.

2°) L'histoire de l'église. Le nom patronymique de Wysocice et les sources peu abondantes, parvenues jusqu'à nous, témoignent de l'ancienneté du village et de son église. Ces sources nous renseignent sur les changements qu'a subi le nom de la localité, changements en rapport avec les modifications de l'orthographe. Nous apprenons aussi à connaître une série de propriétaires du village au XVe siècle. Les propriétaires changeaient ici souvent, mais il se peut que le domaine ait appartenu aux descendants d'une seule et même famille, peut-être toujours aux Odrowąż. Ce n'est que pendant la seconde moitié du XVe siècle, qu'à côté de Jean Pieniążek Iwanowski, descendant des Odrowąż, nous voyons en qualité de copropriétaire du village, un membre de la famille des Toporczyk. Le nom de Jean Płaza de Mstyczów, seigneur de Wysocice, est étroitement lié à l'histoire de l'église. Jean, qui était protestant, reprit vers l'an 1570 l'église aux catholiques et en fit un temple protestant. Vers 1620, l'église fut encore une fois consacrée par l'évêque Thomas Oborski. Długosz énumère les villages appartenant à la paroisse de Wysocice et parle de la dotation du curé. Les sources du XVIe siècle permettent de constater que Wysocice était un doyenné, comprenant les villages de Prandociny, Gołcza, Uniejów, Bolechowice, Raciborowice etc. En ce qui concerne la fondation de l'église, Długosz nous dit seulement qu'elle fut construite par un évêque de Cracovie. Cet historien la considère comme très ancienne. Cette ancienneté est confirmée par la tradition qui attribue la fondation de l'église à l'évêque Lambert, néanmoins à la lumière des recherches de l'auteur, cette supposition ne paraît pas admissible. Łuszczkiewicz cherche le fondateur de l'église dans la personne de l'évêque cracovien Pełka, hypothèse que l'auteur discute également dans son travail. Pour suppléer au manque de documents, il analyse le style de l'église et la compare avec d'autres édifices dont on connaît la date d'origine, ainsi qu'avec des églises adaptées aux besoins de la défense; enfin il met en regard la projection horizontale de l'édifice étudié et les projections d'autres églises du XIIe et du XIIIe siècle. Il établit des analogies assez importantes entre l'église de Wysocice et une église de la moitié du XIIIe siècle, au village de Stare Miasto, dans les environs de Konin. On voit également la même projection et on trouve la même tribune que celle de Wysocice à l'église paroissiale en granit du village de Kościelec, à proximité d'Inowrocław (fig. 14). Ces deux édifices paraissent reproduire un type, dont les copies devaient être répandues dans les régions occidentales de la Pologne. A en juger par les blocs de pierre et par leurs dimensions, c'est l'église de Kościelec près d'Inowrocław qui est la plus ancienne, celle de Wysocice l'est moins, enfin l'église de Stare Miasto est la plus récente des trois (moitié du XIIIe s). Une église du type de celle de Wysocice à pu être construite à la fin du XIIe, ou au commencement du XIIIe siècle. L'auteur s'occupe également de la question relative aux édifices fondés par Yves Odrowąż, espérant jeter ainsi de la lumière sur l'origine de l'église Saint Nicolas.

La comparaison de l'église de Wysocice avec celle de Kościelec près de Proszowice (fondée par Wisław, successeur d'Yves), qui l'une et l'autre correspondent au limites chronologiques extrêmes entre lesquelles il faut placer les fondations d'Yves Odrowąż, amène l'auteur à conclure que les églises fondées par celui-ci étaient restées fidèles aux traditions du style roman et que contrairement aux églises cisterciennes, elles formaient un groupe à part, portant plutôt une empreinte polonaise et locale. Ces églises paraissent avoir été construites en pierre de taille; elles étaient plutôt petites et assez sombres, mais leur ornementation devait être assez riche. Parfois elles avaient une tribune et étaient flanquées de deux tours ou d'une seule, à la façade. Certaines

de ces églises devaient rappeler celle de Wysocice, aussi, n'était-ce le manque de sources, rien ne nous empêcherait de voir dans l'église de Saint Nicolas, un édifice fondé par Yves Odrowąż vers 1220. (Au XVe siècle, Wysocice appartenait à un Pieniążek descendant des Odrowąż; or, s'il était possible de fournir la preuve que déjà au temps d'Yves le village était la propriété de la même famille, l'hypothèse mentionnée gagnerait beaucoup en vraisemblance). Quand au tympan dans le portail de l'église, il est fort intéressant, que nous y apercevons S. Norbert, malgré, que l'église était dédiée à S. Nicolas. Le tympan n'est pas de la même provenance, que le portail, il est possible alors qu'il était apporté, peut-être du couvent voisin de Imbramowice, consacré à S. Norbert, dont l'abbesse était la soeur du l'évêque Yves Odrowąż. Quoi qu'il en soit, le manque de sources et de documents, nous oblige à ne fixer qu'approximativement la date de la fondation de l'église de Wysocice et à n'établir que des rapports généraux entre cet édifice et les monuments de l'architecture de l'époque.

3°) Les sculptures de Wysocice. En fait de sculptures anciennes, nous connaissons à Wysocice le tympan du portail et la statue de la Vierge dans le fronton Est de l'abside.

Au milieu du tympan, nous apercevons le Christ sur un trône (fig. 18). A droite de celui-ci on voit deux saints à genoux, tandis qu'à gauche, nous remarquons une Nativité du Christ. Jésus (Immanuel) appartient à un type relativement rare mais connu depuis longtemps dans l'art chrétien. Dans la scène de la Nativité, l'Enfant Jésus repose sur un lit d'une forme assez étrange qui représente peut-être une couchette slave nommée „denicze". L'auteur compare le style de cette sculpture à celui d'autres oeuvres plastiques en Pologne (à Tum et à Strzelno) et à l'étranger; il tâche ensuite de donner une explication génétique du type que représente le Christ de Wysocice et la Nativité. En ce qui concerne le type d'un Christ imberbe en Pologne, il cherche son origine en Silésie, dans l'ancienne église de Saint Michel à Breslau où l'on voyait autrefois un tympan (connu aujourd'hui par un dessin) avec un Christ semblable au milieu. Il avait été commandé par Jaksa Gryfita, gendre de Pierre Włostowic. Il est donc probable que ce type de Christ, connu aussi bien dans l'Est que dans l'Ouest de l'Europe, se soit répandu en Pologne pendant la seconde moitié du XIIe siècle, par l'intermédiaire d'artistes ruthènes, qu'à en juger par leurs oeuvres, il faudrait considérer comme appartenant à l'école byzantine.

En ce qui concerne le groupe représentant la Nativité du Christ, l'auteur suppose que cette scène, dont on connaît des schèmes par les codes de Fulda (IXe et Xe s.), doit son origine à l'influence exercée par l'art de l'Orient byzantin, avec lequel les rapports paraissent avoir été assez étroits à l'époque des Ottons. L'influence de l'art occidental à modifié dans une certaine mesure la composition de cette scène, de sorte qu'on ne voit plus la Madonne étendue sur une natte (comme en Orient), mais couchée sur un lit (verrières de Chartres, miniatures de Fulda, calice de Trzemeszno, Wysocice). Quant au style du tympan, les sculptures qu'on y voit ne se distinguent par rien de très particulier. Elles sont probablement un produit de l'art indigène. L'origine de ces sculptures remonte à l'époque de transition entre le XIIe et le XIIIe siècle, ainsi qu'on peut en juger non seulement par leur caractère général, mais aussi par la forme de la mitre que porte Saint Norbert, à gauche de la figure du Christ. La Madonne de Wysocice (avec l'Enfant Jésus sur le genou droit) est une oeuvre d'art d'une bien plus grande valeur artistique (fig. 19). La façon de travailler le marbre et de le tailler en grandes

surfaces à peu près géométriques, ainsi que les fortes convexités qui contribuent à former un ensemble synthétique et serré, décident des qualités sculpturales vigoureuses de cette statue. Cette Madonne, dénuée complètement de grâce par suite de la disposition architecturale des parties de la pierre, placées symétriquement, mais arrangées d'une manière trahissant un sens développé de la statique, ne produit pas moins une impression éminemment plastique. Elle est une oeuvre d'art qu'on ne saurait comparer à aucune autre en Pologne. A la recherche de traits communs, capables de rattacher cette statue à d'autres oeuvres d'art en Allemagne ou en France, l'auteur analyse le style de la Madonne et trouve une série de différences et de ressemblances avec la sculpture étrangère. Tenant compte des faits historiques, il croit pouvoir avancer l'hypothèse, suivant laquelle la Madonne de Wysocice serait peut-être l'oeuvre d'un des moines cisterciens, qui vers la fin du XIIe siècle se seraient établis entre la Pilica et la Vistule, où ils encouragèrent la construction de nombreux édifices. L'auteur fait remonter l'origine de la statue à l'époque entre 1200 et 1220.

JULJUSZ STARZYŃSKI

BAROKOWE MALOWIDŁA ŚCIENNE W KAPLICY ŚW. KAROLA BOROMEUSZA W ŁOWICZU I TWÓRCA ICH MICHELANGELO PALLONI

OD AUTORA

Rozprawa niniejsza jest próbą monograficznego opracowania jednego z najprzedniejszych zabytków malarstwa monumentalnego w Polsce XVII w., nie roszcząc sobie bynajmniej pretensyj do tytułu monografji jego twórcy. Życie i dzieła Palloni'ego staną się niewątpliwie przedmiotem dalszych poszukiwań naukowych, których owocem może być w najbliższej nawet przyszłości o wiele lepsze i wszechstronniejsze uwypuklenie działalności tego artysty w świetle nowych materjałów. — Tu pragnąłbym jeszcze wspomnieć, że pracę H. Kairiukstytė-Jacynienė o kościele po-kamedulskim w Pożajściu pod Kownem dostałem do rąk już po oddaniu mej rozprawy do druku. Dlatego też wyników badań Autorki, ważnych dla sprawy Palloni'ego, nie mogłem dość wyczerpująco uwzględnić.

Pragnę na tem miejscu wyrazić głęboką wdzięczność Prof. Dr. Zygmuntowi Batowskiemu, Kierownikowi Zakładu Historji Sztuki U. W., za zwrócenie mej uwagi na osobę Palloni'ego oraz zachętę i życzliwy stosunek do podjętej przeze mnie pracy. Wyrazy wdzięczności winienem również Prof. Dr. Oskarowi Sosnowskiemu za zainteresowanie się moją rozprawą i przyjęcie jej w poczet wydawnictw Zakładu Architektury Polskiej i Historji Sztuki P. W.

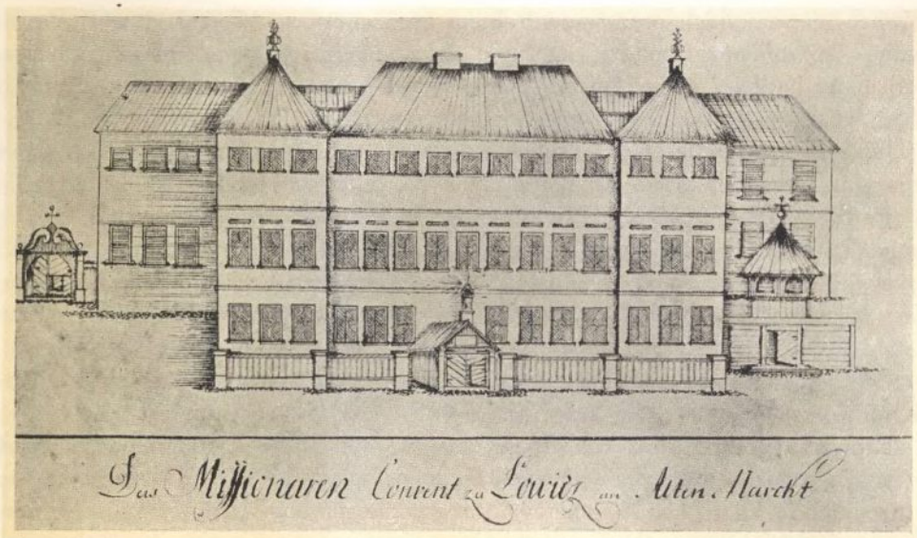
Osobna podzięka należy się z mej strony Zarządowi Polskiej Akademji Umiejętności w Krakowie, którego życzliwe poparcie umożliwiło mi dłuższy pobyt we Włoszech i przeprowadzenie studjów porównawczych na miejscu.

Panu Egisto de Andreis w Rzymie pragnę jak najserdeczniej podziękować za włoski przekład dołączonego do pracy jej autoreferatu.

Warszawa, w listopadzie 1931 roku.

JULJUSZ STARZYŃSKI

Ryc. 1 oraz tabl. I—V i VI a wykonane wg. zdjęć ś. p. arch. dr. Jerzego Raczyńskiego w zbiorach Zakł. Arch. Pol. i Hist. Sztuki Politechniki Warsz., Ryc. 4, 5, oraz tabl. VI b — wg. fotografij firmy Alinari we Florencji, Ryc. 3 — wg. fotografji z firmy Brogi we Florencji, Ryc. 2 — wg. dzieła H. Vossa: „Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz". Berlin 1920, Ryc. 6 — z fotografji autora, Ryc. 7 — ze zdjęcia ś. p. arch. Marjana Straszaka w zbiorach Koła Hist. Sztuki S. U. W., Ryc. 8 — z fotografji Oddziału Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Lublinie.



Ryc. 1. Fasada główna gmachu po-Misjonarskiego w Łowiczu wg. rysunku z albumu K. Stronczyńskiego.

I.

Dzieje zabytku i jego stan obecny.

Z pośród wielu zapomnianych lub zgoła nieznanych zabytków sztuki na ziemiach polskich do najznakomitszych zaliczyć należy malarsko-stiukową dekorację wnętrza w kaplicy pod wezwaniem św. Karola Boromeusza, mieszczącej się w kompleksie gmachów po-misjonarskich w Łowiczu. Całkowity dotychczas brak wiadomości o tem dziele, brak już nietylko opracowań naukowych, ale nawet opisów i fotografij, tłumaczy się poniekąd faktem, że w roku 1886 kaplica została zajęta przez Rosjan na cerkiew prawosławną parafjalną, a dopiero z końcem roku 1917 przywrócono ją do dawnego wyglądu i oddano zpowrotem kultowi katolickiemu. Równocześnie otworzyła się możność, a zarazem pilny obowiązek zbadania i monograficznego opracowania tego ze wszech miar na to zasługującego zabytku [1]).

Już w pierwszym momencie pracy napotyka się znaczne trudności, a to skutkiem daleko posuniętej dewastacji archiwów misjonarskich i wywiezienia do Rosji ich najważniejszej części w 1864 roku [2]). Usilne poszukiwania czynione na miejscu, jak również

[1]) Jako jeden z pierwszych na zabytek ten zwrócił uwagę ś. p. prof. Edward Trojanowski w referacie wygłoszonym na jednem z posiedzeń Warszawskiego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości w grudniu 1916 roku.

[2]) Por. Ks. Józef Gaworzewski: „Przyczynek do historji Domu XX. Misjonarzy w Łowiczu". — Roczniki obydwóch Zgromadzeń św. Wincentego à Paulo. Kraków 1928, rok XXX, nr. 2, str. 147. O dziejach łowickiego Domu Misjonarzy informuje „Księga pamiątkowa trzechsetlecia Zgromadzenia Księży Misjonarzy". Kraków 1925, zwłaszcza str. 98—101, 179 i 200.

w archiwach warszawskich oraz w centralnem archiwum Ks. Misjonarzy w Krakowie na Stradomiu, pozwoliły zgromadzić szczupłą zaledwie garstkę wiadomości, odnoszących się do dziejów budowy gmachów po-seminaryjnych w Łowiczu. O rozpoczęciu budowy w r. 1689 świadczy następujący napis, umieszczony na tablicy erekcyjnej: D. O. M. Spirituali Universae Archidiecesis Gnesnensis Emolumento Domum Hanc Congregationis Missionis Una Cum Seminario Eminentissimus S. Re. Presbyter Cardinalis Michael Stephanus Radzieiowski Archiepiscopus Gnesnensis Regni Poloniae et M. D. L. Primas, Primusque Princeps Erexit Opere Inchoato A. D. 1689. — Fundatorem gmachu i kaplicy okazuje się tak znakomita osobistość, jak Ks. Prymas Radziejowski, który rozwijał ożywioną działalność budowlaną, szczególnemi dobrodziejstwami obsypywał warszawski misjonarski kościół św. Krzyża, a w niedaleko od Łowicza położonym Nieborowie wystawił sobie wspaniały pałac w typie dość zbliżonym do pałacu Krasińskich w Warszawie. Ks. Prymas wybitną rolę odgrywa również i na arenie politycznej, a jego antisaskie stanowisko podczas bezkrólewia po śmierci Jana III Sobieskiego charakterystycznie się uzewnętrznia w opozycyjnym zjeździe łowickim w 1698 r.[1]). O bogatem uposażeniu łowickiego domu ks. Misjonarzy oraz czasie trwania budowy krótko informuje nas notatka z 1825 roku, zatytułowana: „Opis historyczny początku, wzrostu, przemian i teraźniejszego stanu Zgromadzenia XX. Missyonarzy Domu łowickiego". Jest to wyciąg z oryginalnych dokumentów, znajdujących się wówczas w łowickiem archiwum misjonarskiem, wykonany w związku z zakwestjonowaniem pewnych posiadłości Zgromadzenia. Dla nas szczególne znaczenie posiada ustęp następujący: „Za panowania Jana IIIgo Króla Polskiego 1689 r. sprowadzeni zostali z Warszawy, przez J. O. Xięcia Michała Radziejowskiego, Kardynała K. R. Arcybiskupa Gnieźnieńskiego, Prymasa K. P. i W. X. Lit. i na zakupionych placach w Starym Mieście wymurował Xiążę dla nich i dla Seminarium w ciągu lat 12 Dom i Kaplicę wspaniałą pod tytułem Ś-go Karola Boromeusza... Rku 1695 zapisał tenże Xiążę na wieczny Fundusz dla Seminarium Tynfów 60,020 gro: 23 a dla XX Missyonarzy swoie dziedziczne Dobra, Dmosin, Gozd i Wolę Cyrusową..." [2]) Do zawartych tu wiadomości dorzucić jeszcze możemy, niewiadomo na jakiem źródle opartą notatkę Gawareckiego o wysokiej sumie pieniężnej, wydanej na dekorację kaplicy: „Malowanie ostatniej wewnątrz w sposobie najokazalszym i najgustowniejszym dokonane, zrządziło kosztu 1400 dukatów w złocie" [3]).

W świetle powyższych, bardzo niestety skromnych wzmianek, pokrótce zarysowują się główne fazy budowy, która, zaczęta w 1689 roku, dopiero około 1700 doczekała się ostatecznego wykończenia. W wykończonym gmachu pomieszczone zostało seminarjum księży świeckich pod pieczą Zgromadzenia Misjonarzy, a na odprawianie nabożeństw przeznaczono kaplicę pod wezwaniem św. Karola Boromeusza, której wspaniała dekoracja wewnętrzna, jak świadczy już sama wysokość kosztów wykonania, była zjawiskiem zgoła nieprzeciętnej miary. Czas powstania tej dekoracji wedle wszelkiego prawdopodobieństwa przesunąć należy raczej na ostatnie lata budowy, a więc zapewne około 1695 roku. Poza malowidłami i stiukaterją, ozdobności kaplicy dodawały jeszcze ołtarze w liczbie pięciu; główny ołtarz z obrazem Ukrzyżowania oraz cztery boczne:

[1]) Por. Bibljoteka Krasińskich w Warszawie. Rkps. 4027, nr. 128: „Dyaryusz Ziazdu Łowickiego ad 18 Februarii Anno Dni. 1698".

[2]) Arch. Konsystorza Kat. w Warszawie. Rkps. 333 Ł.: „Acta in negotio Seminarii et Congregationis Missionis Domus Loviciensis".

[3]) W. H. Gawarecki: „Pamiątki historyczne Łowicza". Warszawa 1844, str. 154—160.

pierwszy pod wezwaniem Matki Boskiej, drugi św. Karola Boromeusza, trzeci św. Wincentego à Paulo, czwarty zaś pod tytułem nawrócenia św. Pawła [1]). Oprócz powyżej wymienionych obrazów ołtarzowych znajdował się jeszcze w kaplicy znacznych rozmiarów obraz św. Urszuli z Towarzyszkami oraz dwa portrety, pochodzące z 1718 roku, które obecnie wiszą w kolegjacie. Na jednym przedstawiony jest Ks. Prymas Radziejowski, u którego stóp klęczy aniołek, trzymając oburącz model wykończonego gmachu misjonarskiego, na drugim zaś drugi dobroczyńca Misjonarzy łowickich, arcybiskup Stanisław Szembek [2]). Do kaplicy, która pomieszczona jest w narożniku gmachu, od strony rynku wchodzi się przez kruchtę, zamykającą się zapomocą wspaniałej kraty żelaznej, ozdobionej insygnjami kardynalskiemi; natomiast do ołtarzowej strony kaplicy przylegały dawniej dwie zakrystje, jedna przeznaczona na skład aparatów kościelnych, druga zaś na ubieranie się do Mszy św. Obok zakrystyj w dalszym ciągu biegną długie korytarze gmachu, niegdyś zdobne portretami arcybiskupów gnieźnieńskich, z których 60 pochodziło z fundacji arcybiskupa Krasickiego [3]).

Gmach wraz z kaplicą, ostatecznie wykończony około 1700 roku, przechodził najrozmaitsze koleje. Zrazu użyty jest on zgodnie z wolą fundatora, mieszcząc w swych murach szkołę duchowną, pozostającą pod opieką misjonarską, a mającą wypuszczać w świat jak najliczniejszych szermierzy katolicyzmu odrodzonego pod wpływem soboru trydenckiego, głosicieli ideałów św. Karola Boromeusza i św. Wincentego à Paulo. To też w najbliższych dziesiątkach lat po ukończeniu budowy gmach misjonarski wraz ze swą bogato dekorowaną kaplicą stanowił prawdziwą chlubę Łowicza. Znalazło to swój wyraz np. we wzmiance Władysława Łubieńskiego, autora w swem poszukiwaniu różnego rodzaju osobliwości na zabytki sztuki niemal zupełnie nie zwracającego uwagi; w swym kilkunastowierszowym opisie Łowicza uznał on jednak za godne wspomnienia „...y Seminarium wspaniało murowane pod dyrekcyą Missyonarzów, przy którym iest Kaplica pięknemi pikturami przyozdobiona, fundacyi Kardynała y Prymasa Radziejowskiego“ [4]). Opisany stan rzeczy bez większych zmian przetrwał czas rozbiorów aż do chwili powstania Królestwa Kongresowego, do 1815 roku, w którym Łowicz wraz z księstwem tej nazwy, należący dotychczas do archidiecezji gnieźnieńskiej, wcielony został do diecezji warszawskiej [5]). Teraz zaczyna się okres upadku i ciągłego zmieniania przeznaczenia gmachu. Początkowo (do 1831 roku) Pijarzy prowadzą tu szkołę wydziałową, następnie zarząd przechodzi w ręce świeckie, a gmach kilkakrotnie zmienia swe przeznaczenie; ostatnio przed wojną światową znajdowała się tu siedmio-klasowa szkoła realna, obecnie zaś dwa gimnazja państwowe. W 1886 roku najcenniejsza część budowli po-misjonarskiej, kaplica, została przez Rosjan zajęta na cerkiew, w następstwie czego obrazy ołtarzowe oraz cały sprzęt kościelny częściowo znalazł się w Aleksandrowie Pogranicznym, częściowo w Nieborowie, częściowo zaś w małym kościółku św. Leonarda w Łowiczu. Nie obeszło się również bez przeróbek w samem wnętrzu

[1]) Por. opis kaplicy w Arch. Skarbowem w Warszawie. Akta poduchowne. Rkps. 136: „1-szy główny egzemplarz opisu czynności zajęcia w zawiadywanie Skarbu Królestwa majątku do Zgromadzenia XX Misjonarzy w Łowiczu należącego. 20 luty — 4 marzec 1865 roku“, str. 17—19.

[2]) Romuald Oczykowski: „Przechadzka po Łowiczu“. Łowicz 1922, str. 54.

[3]) R. Oczykowski, jak wyżej, str. 52.

[4]) X. Władysław Łubieński: „Świat we wszystkich swoich częściach większych y mnieyszych“. Wrocław 1740, tom I, str. 400.

[5]) W. H. Gawarecki: „Pamiątki historyczne Łowicza“, str. 160.

kaplicy, a mianowicie część malowideł, znajdująca się bezpośrednio nad ołtarzem, pokryta została tynkiem, na którym nauczyciel z Siennicy, Wereszczagin, wymalował Chrzest Chrystusa[1]). Dopiero po wejściu Niemców kaplica została oddana katolikom, przyczem wydobyto z pod tynku zakryte malowidło, ale z dawnego urządzenia wnętrza przywrócono tylko jeden ołtarz Nawrócenia św. Pawła, fundowany przez arcybiskupa St. Szembeka w 1718 roku. Ponowne poświęcenie odzyskanej kaplicy dokonane zostało 21. X. 1917 roku. Przy tej ostatniej restauracji nie obeszło się oczywiście bez poważniejszych przemalowań, któremi szczególnie dotknięty został obraz Ofiara Abrahama na sklepieniu dawnej zakrystji, obecnie jednej z sal szkolnych, a z malowideł sklepiennych w kaplicy zwłaszcza część, mieszcząca się bezpośrednio nad ołtarzem; inne wyszły z przemalowań naogół obronną ręką, znacznych natomiast uszkodzeń doznały skutkiem zacieków i szczelin powstających w murze.

Tak w najogólniejszym zarysie przedstawiają się zewnętrzne dzieje interesującego nas zabytku. Ważny jest przedewszystkiem fakt ustalenia granicznych dat jego powstania: 1689—1700; powstanie samej malarsko-stiukowej dekoracji kaplicy wyznaczyćby można przypuszczalnie około 1695 roku, co dobrze się zgadza z jej późno-barokowym charakterem. Odpowiedź na wszystkie inne pytania historycznej i artystycznej natury otrzymać możemy tylko przez bezpośrednie i szczegółowe przestudjowanie zabytku, który w danym wypadku jest naszym głównym i w pierwszym rzędzie wiarygodnym informatorem, zwłaszcza że i obecny stan zachowania, mimo pewnych przemalowań i uszkodzeń, przedstawia się nie najgorzej.

[1]) R. Oczykowski: „Przechadzka po Łowiczu", str. 54—55.

Ryc. 2. Florencja. Palazzo Vecchio. Francesco Salviati. Triumf Furiusa Camillusa (fresk).

II.

Analiza treści i formy.

1) Kompleksy ideologiczne sztuki barokowej i wpływ ich na dekorację kaplicy łowickiej.

Potężny zespół gmachów po-misjonarskich w Łowiczu, wzniesiony sumptem pierwszej z pośród duchowieństwa polskiego, a zarazem tak wybitne znaczenie historyczne posiadającej osobistości, jak Ks. Prymas Radziejowski, jest zjawiskiem bardzo znamiennem dla swej epoki. W jego prostych i niewyszukanych formach, w masywnym i niemal że obronnym wyglądzie murów, w pełnem skupionej dynamiki ustosunkowaniu mas architektonicznych, ucieleśniła się bojowa siła katolicyzmu, idea kontr-reformacji, która wkracza do Polski już za Stefana Batorego i Zygmunta III, a w ciągu XVII wieku szeroką falą rozlewa się aż po wschodnie rubieże Rzeczypospolitej (ryc. 1) [1]). Idea odrodzenia religijnego w Polsce rozpowszechnia się szczególnie w drugiej połowie XVII wieku, jako przejaw głębokiej reakcji duchowej po wojnach kozackich i szwedzkich, znacząc swój pochód triumfalny licznemi fundacjami świątyń i innych gmachów, przeznaczonych na potrzeby Kościoła. Nie jest też sprawą przypadku, jeżeli możny fundator, wznosząc

[1]) W sprawie ryciny Nr. 1 por. Michał Walicki: „Sprawa inwentaryzacji zabytków w dobie Królestwa Kongresowego (1827—1862)". Bibl. Zakł. Arch. Pol. i Hist. Sztuki P. W. Warszawa 1931, t. III.

gmach, w którego murach kształcić się miały liczne rzesze młodych bojowników odrodzonego katolicyzmu, za patrona i orędownika obrał właśnie św. Karola Boromeusza. Obok św. Ignacego Loyoli i św. Filipa Nereusza jest patron kaplicy łowickiej bodajże najwybitniejszym przedstawicielem wewnętrznej reformy Kościoła katolickiego, jest tym, który mistyczną potęgę uczucia religijnego potrafił połączyć ze zdumiewającemi zdolnościami organizacyjnemi i umiejętnością przystosowania ich do warunków życiowych. Jako jedną z najpilniejszych spraw uznał św. Karol reformę szkolnictwa katolickiego; niezmordowana jest też jego organizatorska i budowlana działalność w tym kierunku. Inicjatywie i ofiarności św. Karola zawdzięczają swe powstanie niezliczone seminarja duchowne, jak również i świeckie zakłady wychowawcze, od niego bierze swój początek wielki katolicki ruch edukacyjny, stanowiący znamienną cechę kultury XVII wieku [1]). Już więc ta okoliczność tłumaczy nam dostatecznie pobudki, któremi kierował się fundator kaplicy, obierając św. Karola za duchowego patrona dla mającego powstać seminarjum misjonarzy łowickich. Wyraźną nawet aluzją w tym kierunku zdaje się być pierwsze od wejścia malowidło na sklepieniu, które przedstawia św. Karola, odwiedzającego budowę wielkiego gmachu szkolnego, przyczem dwaj mężczyźni z jego otoczenia przedstawiają Świętemu przypuszczalnie tablicę erekcyjną (tabl. II).

Klęski, spadające na Kościół rzymski w ciągu XVI wieku, uświadomiły konieczność wewnętrznej przebudowy życia katolickiego, a jednym z pierwszych przejawów nowej orjentacji jest zasadnicza rewizja stosunku do sztuki, radykalna dążność do usunięcia z niej wszelkich naleciałości pogańskich. Ów rygoryzm opanowuje całkowicie pontyfikaty t. zw. okresu kontr-reformacji, przejawiając się przedewszystkiem w potępieniu nagości. Przy licznych zresztą koncesjach na rzecz czysto formalnego ujęcia, faktem dokonanym staje się ponowna sakralizacja sztuki religijnej, która pod wpływem renesansowego sensualizmu uległa znacznemu ześwieczczeniu. Podobnie jak w średniowieczu podstawową racją bytu form artystycznych znów staje się zawarty w nich wyraz duchowy, siła ekspresji, znamionująca sztukę t. zw. manieryzmu, właściwą sztukę bojowego okresu kontr-reformacji z jej fanatycznym anti-materjalizmem, który znajduje najpełniejsze odzwierciedlenie w ostatnich dziełach Michała Anioła oraz w twórczości El Greca i Tintoretta [2]). Rygorystyczna dążność okresu kontr-reformacji ulega jednak pewnemu złagodzeniu w dobie baroku; znamiennym wykładnikiem kompromisu, dokonanego pomiędzy zasadą swobody artystycznej a dążnościami kościelnemi, staje się traktat Ottonelli'ego i Pietra da Cortona, wydany we Florencji w 1652 roku p. t. „Trattato della Pittura e Scultura, uso et abuso loro. Composto da un theologo e da un Pittore“ [3]).

Wraz z odrodzeniem ducha religijnego w sztuce pod wpływem kontr-reformacji powraca do znaczenia również i ikonografja. Mamy do czynienia z pewnym ustalonym kręgiem ogólnie ważnych i często powtarzanych wątków tematowych, których odpowiednikiem są również ustalone formy artystyczne. Niema oczywiście mowy o schema-

[1]) Por. Zdzisław Morawski: „Św. Karol Boromeusz na tle odrodzenia religijnego w XVI wieku“. Poznań 1922, str. 80—83 oraz 97.

[2]) Max Dvořak: „Über Greco und den Manierismus“. Jahrbuch für Kunstgeschichte. Wien 1922, tom I, zesz I, str. 30—34. O przełomie duchowym w okresie kontr-reformacji por. Max Dvořak: „Geschichte der Italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance“. Wien 1929, tom II, str. 107—113.

[3]) Por. Werner Weisbach: „Der Barock als Kunst der Gegenreformation“. Berlin 1921, str. 29 i nast. Por. również Julius Schlosser: „Die Kunstliteratur“. Wien 1924, str. 538—540.

tyźmie i umowności w rozumieniu ikonografji średniowiecznej, niemniej przeto i tu dadzą się wykazać pewne formy konwencjonalne (np. charakterystyczne podniesienie oczu ku niebiosom jako wyraz mistycznej ekstazy). Niestety, zagadnienie swoistej ikonografji barokowej zostało dopiero niedawno podniesione i nie możemy narazie dokładniej sobie zdać sprawy z tego, jak się kształtowały i rozwijały w sztuce baroku formy przedstawiania najbardziej czczonych postaci i zdarzeń. Tu w pierwszym rzędzie zaznacza się ekstatyczno-wizjonerski charakter barokowej sztuki religijnej, która ze szczególnem zamiłowaniem gloryfikuje niedawno kanonizowanych wielkich szermierzy kontr-reformacji, jak św. Ignacy Lojola, Karol Boromeusz lub też znamienna dla mistycznego kierunku religijności barokowej postać św. Teresy [1]).

Co się tyczy św. Karola Boromeusza, to obrazowa forma kultu jego znacznie wyprzedza datę kanonizacji, która nastąpiła w 1610 roku, a więc w przeszło dwadzieścia lat po śmierci Świętego (umarł pod koniec 1584 roku). O życiu i heroicznych czynach św. Karola wyczerpujące wiadomości przekazali współcześni mu biografowie, jak Bascapé („De vita et rebus gestis Caroli Borromei". Brixiae 1602) lub J. P. Giussano („Vita di S. Carlo Borromeo". Roma 1610). O ile w dziejach Kościoła pozostaje św. Karol jako jeden z twórców odrodzenia katolickiego w drugiej połowie XVI wieku, dusza soboru trydenckiego, wielki reformator szkolnictwa i wzór arcy-pasterza, o tyle w żywej uczuciowości ludu włoskiego jaśnieje pamięć jego przedewszystkiem jako niestrudzonego orędownika oraz bohatersko poświęcającego się opiekuna podczas morowej zarazy, która spadła na diecezję medjolańską w ciągu 1576 roku. Klęska ta, nawiedzająca Europę od połowy średniowiecza do końca XVII w., była jedną z najstraszliwszych, to też wspomniany bohaterski okres z życia św. Karola równie silnie oddziałał i na wyobraźnię artystów. Już w latach poprzedzających oficjalną kanonizację rozpowszechniane są i otaczane najwyższą czcią liczne wizerunki Świętego; nie brak i w Polsce znamiennych przejawów tego kultu [2]). W tym czasie powstają również pierwsze kompozycje o charakterze historycznym, przedstawiające poszczególne sceny z życia św. Karola, jak np. cykl malowideł ściennych, któremi około 1604 roku przyozdobili słynne Collegio Borromeo w Pawji Federico Zuccari i Cesare Nebbia [3]). Już Nebbia poświęca jedno ze swych malowideł na przedstawienie pełnej dramatycznego napięcia sceny procesji św. Karola podczas zarazy, która to scena następnie staje się ulubionym tematem malarstwa barokowego, powracając u całego szeregu artystów.

Z chwilą ogłoszenia oficjalnej kanonizacji św. Karola wydatnie wzrasta ilość dzieł sztuki, tworzonych ku jego czci. Ogniskiem kultu i ikonografji Świętego w pierwszym rzędzie staje się Medjolan, gdzie przypuszczalnie w parę lat po kanonizacji (1610) Giovanni Battista Crespi, zwany „Il Cerano", tworzy swój gigantycznych rozmiarów cykl obrazów z legendy boromeuszowskiej, przechowywany w Duomo i raz na rok 4 listopada wystawiany na widok publiczny. Do słynnego cyklu Crespi'ego dołączają swe dzieła inni artyści, przodujący ówczesnej szkole medjolańskiej, tacy jak Giulio Cesare Procaccini lub Morazzone [4]). Do hołdu składanego pamięci św. Karola przez artystów medjolańskich rychło dołączają się również przedstawiciele innych szkół. Jemu poświęca

[1]) Por. W. Weisbach, jak wyżej, str. 38.

[2]) Z. Morawski: „Św. Karol Boromeusz", str. 135.

[3]) H. Voss: „Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz". Berlin 1920, str. 466 i 568.

[4]) P. Ludovic Ferretti O. P.: „St. Charles Borromée". Roma-Milano 1923, str. 10 i nast. Ed. Art religieux italien. Collection iconographique.

bolończyk Guido Reni jedno ze swych najznakomitszych dzieł, obraz, przedstawiający Matkę Boską Boleściwą ze św. Karolem, malowany w latach 1612—14, obecnie znajdujący się w Pinakotece Bolońskiej [1]). Kultowi św. Karola oddaje swe najznakomitsze dzieła Orazio Borgianni, Rzymianin, pozostający pod wpływem ekstatycznej sztuki El Greca; są to malowane około 1614 roku obrazy z legendy boromeuszowskiej w rzymskich kościołach S. Carlo alle Quattro Fontane i S. Adriano [2]). Również i artyści okresu późno-barokowego biorą żywy udział w rozwoju ikonografji św. Karola. W latach 1647—1669 w ciągu drugiego pobytu w Rzymie tworzy Pietro da Cortona swoje arcydzieło, obraz w głównym ołtarzu S. Carlo ai Catinari, przedstawiający Świętego w trakcie udzielania komunji zarażonym [3]). Obraz ten pełen ekspresji, posługujący się śmiałemi i ciekawemi efektami kontrastowego światłocienia, jest bezsprzecznie jednem z najdoskonalszych dzieł artysty, a zarazem należy do najtypowszych przykładów ikonografji boromeuszowskiej. Wogóle działalność św. Karola w czasie zarazy oraz jego pokutnicze procesje nadewszystko utkwiły w pamięci ludu i silnie zrosły się z wyobraźnią artystów. W porównaniu z pełnemi grozy i napięcia dramatycznego scenami, przedstawiającemi poświęcanie się pasterza za lud jego pieczy oddany, stosunkowo rzadziej spotykamy obrazy, gloryfikujące organizatorską lub budowlaną działalność św. Karola, jakkolwiek i te niejednokrotnie się trafiają. Poza tem często ujrzeć można postać św. Karola w glorji, przedstawioną w momencie wniebowzięcia w otoczeniu świętych i aniołów; klasycznym przykładem tego zasadniczego dla sztuki barokowej motywu gloryfikacji jest Giovanniego Lanfranca malowidło w absydzie kościoła S. Carlo ai Catinari w Rzymie [4]).

Jeśli teraz, po jak najogólniejszem zapoznaniu się z historyczną rolą św. Karola i jej odbiciem w sztuce baroku, spojrzymy na freski łowickie, uderzy nas w pierwszym rzędzie ich szeroka rozpiętość tematowa. Ilustrują one główne fazy ziemskiej działalności św. Karola, zamykając się wizją jego gloryfikacji, przyczem jednak kolejność poszczególnych obrazów niezupełnie odpowiada rzeczywistej kolejności w następstwie zdarzeń. Pierwsze miejsce, półkoliste pole na ścianie wejściowej, zajęła centralna scena Procesji; po niej dopiero umieszczono mniej reprezentacyjną scenę, która przedstawia św. Karola odwiedzającego budowę gmachu szkolnego (tabl. II). Scena ta, jeśli chodzi o historyczny rozwój zdarzeń, powinna była znaleźć się na początku, gdyż tutaj rozbija ciągłość obrazów, ilustrujących przebieg zarazy w Medjolanie. Na to przesunięcie kolejności wpłynęły zapewne względy artystyczne, kompozycja Procesji wymagała bowiem pola większego i kształtem swym pozwalającego na większą swobodę, podczas gdy scena Budowy doskonale mogła się pomieścić w prostokątnem polu sklepiennem. Począwszy od ściany wejściowej, następstwo obrazów rozwija się w kierunku podłużnej osi sklepienia, prowadząc widza ku ołtarzowej części kaplicy, ponad którą otwarta jest bezkresna perspektywa błękitu i obłoków z rozgrywającą się pośród nich sceną gloryfikacji i wniebowzięcia św. Karola. Ta ostatnia, w sposób dla sztuki barokowej typowy, neguje wszelkie ramy konstrukcyjnych ograniczeń, łącząc czwarte pole

[1]) Francesco Malaguzzi Valeri: „I migliori dipinti della R. Pinacoteca di Bologna". Bologna 1922, nr. 134.

[2]) Hermann Voss: „Die Malerei des Barock in Rom". Berlin 1924, str. 122 i 123.

[3]) H. Voss, jak wyżej, str. 547, oraz Thieme-Becker: „Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler". Leipzig 1912, tom VII, str. 493 (Oskar Pollak).

[4]) H. Voss: „Die Malerei des Barock in Rom", str. 232 i 526.

sklepienne oraz półkoliste pole na ścianie ołtarzowej, jak również i obydwa pola lunetowe, w jednolitą całość kompozycyjną.

Reasumując, zestawiamy tu poszczególne przedstawienia obrazowe, ustalając zarazem ich tytuły, któremi posługiwać będziemy się w dalszym ciągu pracy. Jeśli brać pod uwagę miejsca zajmowane przez obrazy, to wystąpią one w liczbie sześciu; jeśli jednak spojrzymy ze stanowiska treści, wymienić będziemy mogli tylko pięć scen: 1) Procesja św. Karola Boromeusza podczas zarazy w Medjolanie (półkoliste pole na ścianie wejściowej). 2) Św. Karol odwiedzający budowę gmachu szkolnego (pierwsze prostokątne pole sklepienne licząc od wejścia). 3) Św. Karol rozdający jałmużnę i przygarniający sieroty (drugie pole sklepienne). 4) Św. Karol komunikujący zarażonych (trzecie pole sklepienne). 5) Gloryfikacja i wniebowzięcie św. Karola (czwarte pole sklepienne, półkoliste pole nad ołtarzem i obydwa przyległe pola lunetowe).

Pod względem ikonograficznym — o ile sprawa ta przy obecnym stanie badań może być rozstrzygana — malowidła łowickie dobrze reprezentują typ późno-barokowy. Pomiędzy poprzednio opisywanym obrazem Pietra da Cortona a malowidłem trzeciego pola sklepiennego, na którem przedstawiony jest św. Karol komunikujący zarażonych, widać uderzające podobieństwo. Pozwala nam ono powiązać freski łowickie z punktu widzenia ikonograficznego ze środowiskiem florencko-rzymskiem, czemu również nie przeczy charakter pozostałych scen cyklu. Niektóre z nich, jak np. scena budowy gmachu szkolnego, pod względem kompozycyjno-ikonograficznym znajduje swe odpowiedniki w malowidłach szkoły Mattea Rosselli'ego (połowa XVII wieku), zdobiących ściany w krużgankach niektórych klasztorów florenckich, żeby tylko wymienić krużganek przy kościele Santa Maria Annunziata.

2) Rozwój ideałów dekoracyjnych w sztuce renesansu i baroku.

Jednym z głównych celów, ku którym zdąża sztuka renesansu, jest stworzenie jednolitego systemu, wiążącego wszystkie działy sztuki na architektoniczno-dekoracyjnem podłożu, a zatem ideał monumentalnej dekoracji wnętrza. Jako najwznioślejsze zadanie malarstwa wysuwa się teraz dekoracja wnętrza kościelnego. Wedle podstawowego pod tym względem traktatu G. B. Armenini'ego („Dei veri precetti della pittura". Ravenna 1587) rozróżnić możemy dwa systemy dekoracyjne: rzymski i górno-italski. Zasadą pierwszego z nich jest jak najsilniejsze uwzględnienie czynnika architektonicznego; dekoracja dostosowuje się do podziałów i akcentów konstrukcyjnych, rozkładając przeznaczone do zdobienia płaszczyzny na szereg zamkniętych w sobie pól o geometrycznych formach, ujętych w plastyczne obramienia przy użyciu motywów groteski, girland owocowych, festonów i t. d. Zasadniczą rolę odgrywa tu stiuk, jako czynnik z jednej strony pośredniczący pomiędzy architekturą a plastyką, z drugiej zaś między plastyką a malarstwem. System górno-italski, który poraz pierwszy w całej pełni wypowiada się w wielkich pracach dekoracyjnych Correggia, polega na przejściu od tektoniczno-plastycznego do czysto malarskiego ujęcia[1]): widoczna jest dążność do pokrywania jak największych płaszczyzn malowidłami o charakterze iluzjonistycznym tak, że ściany i sklepienia wydają się otwarte, a architektura zostaje rozwiązana w sposób malarski. Synteza rzymskiego i górno-italskiego systemu oznacza zarazem moment narodzin barokowego stylu dekoracji monumentalnej. Jego pierwszym przedstawicielem na gruncie rzymskim jest przybysz z pół-

[1]) N. Peusner: „Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko". W pracy: Barockmalerei in den romanischen Ländern. Handbuch der Kunstwissenschaft. 1928, str. 33.

nocy Italji, Annibale Carracci, w którego malowidłach Gal. Farnese przy trwającej wciąż tektonice strukturalnej kojarzy się panujący dotychczas plastyczny ideał Michała Anioła z górno-italskim iluzjonizmem. W dziele A. Carracci'ego spotykamy znane już z kaplicy sykstyńskiej elementy dekoracyjne, ale zastosowanie ich jest zupełnie odmienne: widoczny u Michała Anioła spokojny podział płaszczyznowy ustępuje teraz na rzecz mocno akcentowanego rytmicznego ruchu, równomierne rozczłonkowanie malarskie na rzecz intensywnej dynamiki światłocieniowej [1]). Z pośród artystów, reprezentujących kierunek Carracci'ego, dalsze konsekwencje iluzjonizmu górno-italskiego wyciąga Giovanni Lanfranco, skierowując sztukę rzymską całkowicie na drogę nowych rozwiązań problemu przestrzenno-świetlnego, leżących już w duchu sztuki pełnego baroku [2]).

Wczesny barok Carracci'ego a pełny barok Pietra da Cortona — to dwa odmienne światy, dwie diametralnie różne orjentacje artystyczne. W systemie dekoracyjnym Gal. Farnese przodującą rolę wciąż jeszcze utrzymuje czynnik konstrukcyjno-tektoniczny, poszczególne malowidła sklepienia pojęte są jako osobne obrazy, posiadające osobne punkty widokowe, a postać ludzka występuje z całą wyrazistością i plastyką swych kształtów. Przeciwnie w Pal. Barberini: ujęcie jest już czysto iluzjonistyczne; dekoracja całego sklepienia pojęta jest jako jednolita kompozycja, obliczona na równoczesne oglądanie z jednego punktu: pojedyńcza postać ludzka zatraca swe dotychczasowe stanowisko samoistnego czynnika kompozycyjnego i staje się tylko jednym z akcentów w ogólnej rytmice całokształtu kompozycji. W Pal. Barberini osiąga swój szczyt rozwojowy problem iluzjonizmu, ten najbardziej zasadniczy problem barokowej dekoracji monumentalnej. Jego już tylko ostateczną konsekwencją i zarazem pewnego rodzaju wynaturzeniem będzie późno-barokowy ideał Andrei Pozza, ideał architektury fikcyjnej, pojętej jako dalszy ciąg architektury rzeczywistej i jej wyprowadzenie w bezkres nieskończoności.

Problem iluzjonizmu jest to w swej istocie problem formalno-artystyczny, zagadnienie perspektywiczno-świetlne, które się wyłania jako wynik wewnętrznego rozwoju sztuki w kierunku naturalistycznym. Ewolucja ta zespala się z dążnościami, dochodzącemi do głosu w religijności kontrreformatorskiej, a w ten sposób czysto artystyczny problem iluzjonizmu urasta do znaczenia ideowego wykładnika prądów, nurtujących epokę [3]). We wnętrzach katolickich świątyń barokowych sztuka rozwija całe bogactwo i potęgę swych środków, ale śmiałość idei artystycznych i siła wrażenia zmysłowego bynajmniej nie jest celem sama w sobie. Zadaniem sztuki jest dać nabożnemu widzowi duchowe wprowadzenie do centralnego punktu sanktuarjum, wznieść jego myśli i uczucia ku niebiosom, a do tego celu jako walny środek nadaje się zasada iluzjonizmu [4]). I właśnie w połowie XVII wieku po raz pierwszy w twórczości Pietra da Cortona znajduje on swe szczytowe sformułowanie w zastosowaniu rozwiniętego „sotto in su": ponad gzymsowaniem sklepienia zdaje się otwierać bezkresna przestrzeń, którą wypełniają obłoki oraz postacie w ruchu; widz patrzący z dołu do góry odbiera wrażenie rzeczywiście ponad nim rozgrywających się zdarzeń. To zestawianie bogatych obramień de-

[1]) H. Voss: „Die Malerei des Barock in Rom", str. 494.

[2]) Hans Posse: „Das Deckenfresko des Pietro da Cortona im Palazzo Barberini und die Deckenmalerei in Rom". Jahrbuch d. Preuss. Kunstsamml. 1919, tom 40, str. 146.

[3]) W. Weisbach: „Der Barock als Kunst der Gegenreformation", str. 210.

[4]) Max Dvořak: „Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien". Augsburg-Wien, str. 4—5.

koracyjnych ze śmiało pomiędzy niemi i ponad niemi otwierającemi się widokami jest znamiennem dla drugiej połowy XVII wieku zjawiskiem; wynika ono z typowo barokowej dążności do spotęgowania efektów oraz nagromadzenia motywów przy zaniechaniu wszelkiej troski o nieorganiczność tego rodzaju związków [1]).

W Rafaelowskich Loggiach Watykanu dokonywa się nowa, samodzielna synteza motywów dekoracyjnych, wyprowadzonych z antyku: tu bierze swój początek rzymski system dekoracyjny, w którym stiuk, groteska, girlandy owocowe, festony i t. p. motywy zaobserwowane na zabytkach starożytności występują związane w jednolitą, organiczną całość artystyczną. Studjum ornamentyki antycznej mocno odbija się również na sztuce Pietra da Cortona: woluty, maski, tarcze, festony, wazy, girlandy owocowe i roślinne gęstą siecią pokrywają wszystkie części konstrukcyjne, podporządkowując się jednemu tylko prawu rytmicznego ruchu. Ożywienie i dynamizacja elementu dekoracyjnego, wyzwolenie go z roli martwego obramienia dla przedstawień obrazowych, a zastąpienie tego stosunku przez jak najdalej idącą wymianę wartości funkcjonalnych — jest jedną z głównych zdobyczy artystycznych Pietra da Cortona, przyczem podstawowym środkiem jest do najwyższego stopnia doskonałości rozwinięte „chiaroscuro". Ta forma dekoracji, ulubiona już w okresie manieryzmu, polega w pierwszym rzędzie na dokonywanej środkami malarskiemi imitacji stiuku, figur plastycznych lub bronzu [2]); istotą jej zatem jest wymiana wartości pomiędzy różnemi technikami i materjałami, co, zgodne z podstawową dla barokowej dekoracji monumentalnej zasadą iluzjonizmu, wprowadza w ogólną atmosferę wnętrza charakter płynności i nerwowego niepokoju, ujętego jednak w rytmikę zasadniczego kierunku ruchowego. Niemal zupełne zatarcie wewnętrznej granicy pomiędzy malarstwem a stiukiem należy do najznamienniejszych przejawów sztuki XVII wieku: kartusze, uskrzydlone główki aniołków, putta dźwigające ciężkie girlandy roślinne — te najtypowsze motywy barokowych stiukatur stają się równie zasadniczemi motywami malarstwa, występując w najróżnorodniejszych kamienno-szarych tonach lub połyskując barwą bronzu [3]).

Monumentalno-dramatyczny styl Rafaela z jego ostatniego okresu, którego wykładnikiem są freski w Stanza d'Eliodoro lub Pożar Borgo, stanowi do pewnego stopnia punkt wyjścia dalszego rozwoju zagadnień kompozycyjnych w malarstwie italskiem doby manieryzmu i baroku. Równolegle z nowemi założeniami kompozycyjnemi w ostatnich pracach Rafaela kształtuje się i rozwija nowy ideał plastyczny w kręgu Michała Anioła. W figurach dekoracyjnych na sklepieniu kaplicy Sykstyńskiej postać ludzka urasta do znaczenia symbolu siły konstrukcyjnej, przez co dokonany zostaje zasadniczy krok w kierunku wyzwolin z architektonicznego skrępowania [4]). Dalsze pójście w tym kierunku w malowidle Sądu Ostatecznego prowadzi do definitywnego sformułowania nowego ideału, któremu na imię „figura serpentinata". To rozwiązanie typowo rzeźbiarskie, oparte na zasadzie w całej pełni rozwiniętego kontrapostu, miało decydujące znaczenie dla dalszego kształtowania się sztuki italskiej w okresie manieryzmu i baroku [5]). Na za-

[1]) Heinrich Hammer: „Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol". Strassburg 1912, str. 103—104.

[2]) H. Voss: „Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz", str. 62.

[3]) Por. H. Hammer: „Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol", str. 134 i tabl. 8.

[4]) Por. Sylva Scheglmann: „Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Deckenmalerei in Italien vom XV bis zum XIX Jahrhundert". Strassburg 1910, str. 21.

[5]) Por. H. Voss: „Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz", str. 114—115.

sadnicze dla sztuki XVI w. pytanie, w jaki sposób zapomocą postaci ludzkiej można wywrzeć wrażenie monumentalności, znaleziono dwojakiego rodzaju odpowiedź. Pierwsza z nich, dla której punktem wyjścia była plastyczna forma i grupa, wytycza drogę malarstwu florencko-rzymskiemu, szkole Michała Anioła i Rafaela; druga zaś odrzuca wszelką statyczność i płaszczyznowe rozczłonkowanie, a kompozycję rozbudowuje w głąb przestrzeni, opierając ją na zasadzie czystych wrażeń ruchowych. To ostatnie rozwiązanie jest właściwe malarstwu górno-italskiemu [1]). Dzieje dalszego rozwoju zagadnień kompozycyjnych w malarstwie włoskiem od manieryzmu do baroku — to dzieje przenikania się orjentacji florencko-rzymskiej z górno-italską, ideału rysunkowo-plastycznego z iluzjonistyczno-malarskim.

3) System dekoracyjny kaplicy łowickiej.

W świetle powyższego krótkiego rzutu oka na rozwój malarstwa monumentalnego w Italji od manieryzmu do baroku, jakże się przedstawia system dekoracyjny kaplicy łowickiej?

Główne jego elementy są następujące: 1) stiuk; 2) iluzjonistyczne malowidła figuralne; 3) ornament w „chiaroscuro". Ten ostatni, przeważnie pojęty jako malarska imitacja stiuku, stanowi czynnik pośredniczący pomiędzy rzeczywistym stiukiem, pokrywającym ściany, a czysto już malarskiem wypełnieniem głównych pól sklepiennych.

Bogate gzymsowanie stiukowe rozgranicza dekorację sklepienia od ścian, które rozczłonkowane są zapomocą pilastrów o typowych kapitelach, opartych na połączeniu woluty z motywem uskrzydlonych główek anielskich. Pomiędzy pilastrami, tworzącemi niejako przedłużenie gurtów sklepiennych, zamknięte są okrągło-łukowe arkady, z których każda odpowiada jednemu przęsłu sklepiennemu, podczas gdy pasy międzygurtowe znajdują swe odpowiedniki w interwałach międzypilastrowych (tabl. I—III). Ponad kapitelami biegnie fryz z dość jednostajnie powtarzanych motywów roślinnych, odznaczających się wykwintną, choć skromną stylizacją. Bogaciej przedstawiają się zamknięcia dwóch przeciwległych sobie arkad przy ścianie ołtarzowej: widoczne są tu cztery postacie anielskie z symbolami ewangelistów, odziane w długie, powłóczyste szaty, o urozmaiconym układzie draperji. — Dekoracyjną dominantę całej kaplicy stanowią jednak malowidła sklepienia.

W dekoracji sklepienia łączy się bogato rozwinięty element czysto dekoracyjny z przedstawieniami obrazowemi, przyczem te ostatnie zajmują dwa półkoliste pola na ścianach poprzecznych oraz biegną w czterech polach prostokątnych w kierunku podłużnej osi sklepienia beczkowego, podkreślając w ten sposób jego naturalną rytmikę. W tak ustalony schemat włożone jest całe bogactwo ornamentu, wykonanego przeważnie w „chiaroscuro", przyczem zaznacza się przewaga splatanych razem kształtów esownicowatych, otrzymanych przez stylizację motywów roślinnych; występują również motywy konchoidalne oraz głowy i maski antyczne (te ostatnie pojęte zwykle jako imitacja bronzu). Pomiędzy ornament, imitujący stiukaterję, wplecione są liczne tonda oraz pola malarskie w formie wydłużonych prostokątów o zaokrąglonych bokach, w których na tle błękitu widnieją igrające putta w grupkach pełnych wdzięku i rozmaitości układu. W rozkładzie poszczególnych grup dekoracyjnych widać znakomite przystosowanie do zasadniczych podziałów i rytmów architektonicznych: wielkie pola z przedstawieniami

[1]) Max Dvořak: „Pieter Bruegel der Ältere". W zbiorze: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München 1924, str. 241.

obrazowemi wypełniają środek i biegną w kierunku podłużnej osi sklepienia, którego boki zajęte są przez ornament o ukształtowaniu prostopadłem do osi głównej. Jakby interwały muzyczne pomiędzy szereg wielkich przedstawień obrazowych wciskają się trzy pasy międzygurtowe ze swą poprzecznie biegnącą dekoracją. Ogółem więc w systemie malarskiej dekoracji sklepienia kaplicy łowickiej rozróżnić możnaby trzy zasadnicze grupy funkcjonalne: 1) przedstawienia obrazowe; 2) dekoracja pasów międzygurtowych; 3) dekoracja lunet.

Pomijając narazie przedstawienia obrazowe, przyjrzyjmy się dekoracji pasów międzygurtowych (tabl. III i IV). W rytmice wnętrza spełniają one nader doniosłą rolę, dzieląc i akcentując niejako poszczególne przedstawienia obrazowe, a zarazem doskonale podkreślając rozpiętość sklepienia beczkowego oraz uwydatniając działające w niem siły i kierunki [1]). Dekoracja każdego z pasów, idąc od dołu, składa się w pierwszym rzędzie z wykonanego w „chiaroscuro" cokołu o kilkustopniowem podmurowaniu; na szczycie cokołu widoczna jest figurka putta, podtrzymującego ramę o prawie owalnym kształcie, zamykającą pole z iluzjonistycznem malowidłem grupy aniołków igrających w obłokach. Przez ramię pacholęcia przewieszone są dwie ciężkie girlandy owocowe, które opadając ku dołowi zaczepione są jeszcze o maskę umieszczoną na cokole. Na podmurowaniu cokołu widoczne są dwie figurki pacholąt zajętych dźwiganiem ciężkich girland, przyczem z wielkim artyzmem uwydatniony jest ich dziecięcy wysiłek (tabl. V). Ten motyw trzech puttów z niezwykłą subtelnością zmysłu dekoracyjnego rozmieszczonych na szczycie i u stóp cokołu w całej kaplicy łowickiej powtarza się sześć razy, za każdym razem jednak rozwiązany jest odmiennie, przy całkowitej odmienności w układzie i w sposobie podtrzymywania girland. Opisany motyw, zdobiący pasma międzygurtowe w ich punktach wyjściowych, odgrywa szczególnie doniosłą rolę, gdyż poza półkolistemi polami na ścianach poprzecznych są to jedyne miejsca, w których malarska dekoracja sklepienia styka się bezpośrednio ze stiukową dekoracją ścian. Przejście od rzeczywistej stiukaterji ścian do lżejszych jeszcze form dekoracyjnych sklepienia dokonywa się za pośrednictwem doskonałej imitacji wykonania plastycznego w figurkach pacholąt, przyczem nawet powtórzone są ze stiuku rzeczywistego motywy girland i stylizacja roślinna. W opisywanych postaciach puttów ucieleśniona została radosna świeżość młodości; wyraża się ona w pełnem rozmachu dążeniu wzwyż, ożywiającem i dynamizującem całokształt systemu dekoracyjnego. Rodowód pacholąt łowickich jest niebyle jakiej szlachetności, gdyż nić, dalekiego wprawdzie, nie mniej przeto prawdziwego pokrewieństwa wiąże je z grupami puttów, wspierających cokoły na sklepieniu kaplicy Sykstyńskiej, które to grupy już u Michała Anioła były zasadniczym czynnikiem ożywiającym surowość dekoracyjnego schematu [2]). Wspomniane pokrewieństwo widziane może być oczywiście tylko poprzez pryzmat blisko dwuwiekowego rozwoju form artystycznych, dzielącego twórcę malowideł kaplicy Sykstyńskiej od malarza fresków łowickich.

Grupy puttów, otaczających cokoły, są niewątpliwie najbardziej ważkim akcentem w ornamentyce sklepienia kaplicy łowickiej, ale bynajmniej nie wyczerpują jej w zupełności. Jako dalszy motyw charakterystyczny rzucają się w oko liczne tonda i pola po-

[1]) Hans Hildebrandt: „Wandmalerei. Ihr Wesen und ihre Gesetze". Stuttgart und Berlin 1920, str. 238—239.

[2]) Por. H. Posse: „Das Deckenfresko des Pietro da Cortona im Palazzo Barberini", str. 112.

dłużne oprawne w złocone obramienia, w których umieszczone są iluzjonistyczne malowidła nieba z wychylającemi się lub wirującemi pośród obłoków grupami aniołków. Pasy międzygurtowe zawierają takich podłużnych pól malarskich ogółem dziewięć (tabl. III). Mniejsze z pośród nich występują w bezpośrednim związku z motywem poprzednio opisywanym, gdyż pacholęta usadowione na szczytach cokołów zajęte są właśnie podtrzymywaniem ram z odpowiedniemi malowidłami; są one rozmieszczone na przeciwległych bokach sklepienia oraz przeciwstawiają się sobie wzajemnie również pod względem kierunków. Natomiast trzecie, środkowe pole malarskie w każdym z pasów międzygurtowych posiada niemal podwójną długość pola bocznego i znajduje się na samej osi podłużnej sklepienia, na linji wielkich przedstawień obrazowych. Wymienione pola malarskie nie stoją oczywiście w odosobnieniu, ale połączone są pomiędzy sobą odpowiedniemi kompleksami ornamentyki wykonanej w „chiaroscuro". Na każdy z takich kompleksów składają się dwie drobne figurki puttów, usadowione na górnych ramach bocznego malowidła; w związku z niemi występuje motyw konchy oraz szereg innych szczegółów ornamentacyjnych, jak esownicowato stylizowane motywy roślinne, festony, maski antyczne pojęte jako imitacja bronzu i t. d.; skromnym ornamentem, naśladującym ozdoby metalowe, pokryte są również i same gurty, rozdzielające poszczególne przęsła sklepienne.

Lunety, jako samoistne człony dekoracyjne, wykazują naturalny wewnętrzny podział na kliny w formie mocno wydłużonych trójkątów prostokątnych, będące przedłużeniami właściwego sklepienia beczkowego oraz na wstawione niejako samoistne sklepionka o formie prawie że trapezoidalnej, a osi prostopadłej do osi sklepienia głównego. W klinach centrum dekoracyjne stanowi meduzowata maska antyczna w połączeniu z systemem festonów i esownic, natomiast w polach trapezoidalnych środek wypełniają tonda z igrającemi puttami, jako zaś czynnik wiążący je konstrukcyjnie z obrazami właściwego sklepienia pojawiają się motywy kartuszowe (tabl. II i III). Zbytecznem byłoby podkreślać, że iluzjonistyczne malowidła puttów na tle błękitu, jak również pokrewne im pola, zdobiące pasy międzygurtowe, wykazują podobne co i motyw cokołów z pacholętami bogactwo oraz rozmaitość rozwiązań, świadczącą o niezwykłym poziomie i swadzie dekoracyjnej naszego zabytku. Swoiście ukształtowane są malowidła pokrywające dwa tonda w lunetach przyległych do ściany ołtarzowej, a kompozycyjnie związane z obrazem Gloryfikacji św. Karola; ściśle dotychczas zachowywane podziały konstrukcyjne ulegają teraz całkowitemu zaprzeczeniu, zaciera się granica pomiędzy elementem czysto dekoracyjnym a przedstawieniami obrazowemi, anioły w tondach rozsadzają krępujące je dotychczas obramienia i unosząc insygnja duchowne św. Karola, pastorał, infułę, beret kardynalski, wzlatują ku najwyższym sferom niebiańskim, kędy króluje św. Trójca (tabl. I i IV). Tak więc napięcie energetyczne, które w całym systemie dekoracyjnym kaplicy łowickiej istnieje niejako w stanie potencjalnym, tu ukazuje się rozpętane w swej potędze, a rytmika wnętrza tu właśnie, w części ołtarzowej otrzymuje swój najdobitniejszy akcent.

4) Rozwiązania iluzjonistyczne w dekoracji kaplicy łowickiej.

Zanim przystąpimy do kolejnego opisu i analizy poszczególnych przedstawień obrazowych, wpierw omówić musimy podstawowe dla ich wzajemnego ustosunkowania zagadnienie punktu widzenia oraz zastosowaną w kaplicy łowickiej formę rozwiązania zasadniczego dla barokowej dekoracji monumentalnej problemu iluzjonizmu. Podkreślany już poprzednio wizjonerski charakter sztuki baroku mocno się odbija również i na na-

szym cyklu obrazów z życia św. Karola: przedstawionym w nich poszczególnym etapom działalności Świętego stale towarzyszą świetlne zjawiska na niebie lub grupy aniołów, wirujących w obłokach nad jego głową, naznaczoną boskim stygmatem; równolegle rozwijają się niejako dwie akcje, ziemska i niebiańska, które w jedną całość lotu mistycznego, nieskrępowanego już doczesnym ciężarem ciała, zlewają się w ostatniej scenie Gloryfikacji i wniebowzięcia św. Karola. Walnym środkiem wypowiedzi dla barokowego zapatrzenia się w niebiosa jest perspektywa t. zw. „Sotto in su"; ta forma rozwiązania dekoracyjnego jest główną osią rozważań w A. Pozza traktacie o perspektywie. Pozzo reprezentuje powszechnie panującą w czasie powstawania malowideł kaplicy łowickiej typową dla sztuki pełnego i późnego baroku dążność do ujmowania całokształtu dekoracji sklepienia w jedną tylko kompozycję, zasadniczo przeznaczoną do oglądania tylko z jednego punktu; ten punkt, oznaczający stanowisko widza, dla wnętrz o charakterze podłużnym przypada w połowie osi środkowej, natomiast dla wnętrz przesklepionych kopułą przesuwa się z centrum ku krawędzi [1]). Już sam Pozzo zdawał sobie sprawę ze słabej strony tego systemu, wywołującego konieczność sprowadzenia wszystkich efektów perspektywicznych do jednego punktu, a polemizując z przeciwnym poglądem, który domagał się większej ilości punktów widzenia, nie umiał przytoczyć argumentów dostatecznie przekonywujących [2]). Punkt, w którym zbiegają się ogniskowe poszczególnych widoków, w którym stosunkowo najlepiej można jednym rzutem oka objąć wszystkie przedstawienia obrazowe cyklu łowickiego, w zasadzie wypada również w połowie średnicy wnętrza, mniej więcej pod środkowem polem dekoracji drugiego pasa międzygurtowego. Niezależnie od tego jednak każdy z obrazów zosobna, a przynajmniej pewne ich grupy posiadają swe samodzielne punkty widokowe, przyczem myślą przewodnią jest niejako stopniowe prowadzenie wzroku nabożnego widza, wchodzącego do kaplicy, poprzez poszczególne sceny z życia św. Karola aż ku części ołtarzowej. Tak więc od wejścia najlepiej przedstawia się malowidło św. Karola rozdającego jałmużnę i przygarniającego sieroty (drugie przęsło sklepienne) oraz wyraziście zarysowują się w swych zasadniczych masach następujące po niem obrazy, które ciągną wzrok widza w głąb kaplicy. Po wejściu do wnętrza i zatrzymaniu się mniej więcej w jego środku widz, rzucając okiem wstecz, ujrzy we właściwej perspektywie i w całem bogactwie szczegółów scenę Procesji św. Karola na ścianie wejściowej i Św. Karola odwiedzającego budowę gmachu szkolnego na pierwszem polu sklepiennem, przed nim zaś roztacza się w całej pełni dramatyczna wizja św. Karola komunikującego zarażonych. Postępując dalej ku części ołtarzowej stajemy przed stopniami, rozdzielającemi miejsce prezbiterjalne od nawy przeznaczonej dla uczestników nabożeństwa. A tu, gdy wzrok podniesiemy ku górze, otwiera się nad naszemi głowami bezkresna przestrzeń niebios, którą przenika atmosfera mistycznego uniesienia, motyw wszechogarniającego, rozrywającego wszelką więź tektoniczną lotu wzwyż. Ogólnie stwierdzić należy raz jeszcze wysoki poziom naszego artysty, który utrzymując bezpośrednie czucie z właściwą architekturą wnętrza, jak to wykazywaliśmy poprzednio w analizie systemu dekoracyjnego, bynajmniej nie zatracał żadnej ze zdobyczy barokowego iluzjo-

[1]) Por. Andrea Pozzo: „Prospettiva de'pittori e architetti". Parte prima. Roma 1693. Parte seconda. Roma 1700 (bez numeracji stron). — Por. również H. Hammer: „Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol", str. 212—214.

[2]) A. Pozzo, jak wyżej, Parte prima, ustęp zatytułowany: Respondetur obiectioni factae circa punctum oculi opticum.

nizmu — przeciwnie, wykazuje głęboko przemyślane zastosowanie „sotto in su“ i nader umiejętne stopniowanie jego efektów zgodnie z rytmiką całego wnętrza. Wszystko to świadczy o tem, że nie szukał on rozwiązań łatwych, ani zbyt szablonowych. Przekonajmy się teraz, czy równie wysoki jest poziom artystyczny poszczególnych kompozycyj figuralnych.

5) Malowidła figuralne.

Procesja św. Karola Boromeusza podczas zarazy w Medjolanie (tabl. I), obraz zajmujący półkoliste pole szczytowe na ścianie wejściowej, wykazuje dobre przystosowanie kompozycyjne do wyznaczonego mu miejsca. Akcja rozgrywa się pomiędzy dwoma wydłużonemi fragmentami architektonicznemi, które rozmieszczone mniej więcej równolegle do siebie zamykają przestrzeń znacznych rozmiarów, znakomicie uwydatniając jej głębię. Głębne zamknięcie perspektywy tworzy pejzaż z grupą drzew, przy których leżą nagie zwłoki zarażonych, a dwaj mężczyźni z noszami przystępują do ich grzebania. Architektoniczny fragment po prawej stronie obrazu przedstawia jakąś bliżej nieokreśloną budowlę, natomiast architektoniczne zamknięcie lewej strony stanowi przypuszczalnie wysoki mur obronny znacznie ku widzowi wysunięty i otwierający w swej przedniej części wielką bramę, przez którą przechodzi procesja [1]). Początek długiego korowodu procesyjnego znika już w dali, rozwijając się w głąb przestrzeni niemal że pod kątem prostym do głównej grupy, która dopiero co wyszła z bramy i właśnie posuwa się z lewej ku prawej stronie obrazu, zajmując prawie całą szerokość jego przedniego planu. Grupa centralna, wyodrębniona z reszty korowodu, pod względem kompozycyjnym z dwóch stron została zamknięta przez grupy boczne, symbolizujące niejako całą rozpacz i beznadziejną mękę ludu nawiedzonego przez zarazę. W pierwszej z nich, która zarazem stanowi kompozycyjne związanie centralnej grupy procesji z resztą korowodu, widzimy na pierwszym planie siedzącą niewiastę z jednem dzieckiem przy piersiach, drugiem zaś wspierającem się o jej kolano; jej wzrok błagalny, poparty beznadziejnem rozłożeniem ramion, zwraca się w stronę dobroczynnego kardynała; ten sam błagalny wyraz istot, nadaremnie usiłujących się wyrwać z lodowatego uścisku śmierci, przedstawia postać schowana w głębi, jak również mężczyzna naprzeciw w pozycji napół leżącej z bandażem na głowie. Nieco luźniej z całokształtem korowodu związana jest grupa po lewej stronie obrazu ukryta za utworzonym w tem miejscu załomem muru, jakkolwiek i ona przez odpowiednie nachylenia postaci oraz jakby umyślnie w tym celu wprowadzoną grupę dwóch rozmawiających dostojników świeckich dostosowuje się do ogólnego kierunku ruchowego i zlewa z jednolitą tendencją rytmiczną całego obrazu. W opisywanej grupie widzimy postać umierającego mężczyzny, nad którym przenikliwym jękiem rozlegają się skargi zrozpaczonych niewiast. W centralnej grupie procesji pokutniczej na przodzie kroczą dwaj mężczyźni w strojach świeckich, za nimi dwaj księża w komżach, śpiewający przypuszczalnie psalmy pokutne, a potem dopiero św. Karol Boromeusz: okryty płaszczem kardynalskim, boso, z powrozem na szyi, ugina się on pod ciężarem wielkiego krzyża, przytłaczającego go ku ziemi, stosownie do opisów podawanych przez współczesne biografje; w górze ponad przodownikami procesji dostrzec można unoszącego się anioła. Jest rzeczą niezmiernie charakterystyczną, że postać św. Karola, która we wszystkich innych scenach cyklu łowickiego zajmuje środek kompozycji i stanowi jej artystyczną

[1]) Muszę nadmienić, że w ciągu całej pracy strony (prawa-lewa) oznaczane są w sposób heraldyczny.

WIDOK CZĘŚCI OŁTARZOWEJ Z MALOWIDŁEM GLORYFIKACJI I WNIEBOWZIĘCIA ŚW. KAROLA BOROMEUSZA.

PROCESJA ŚW. KAROLA BOROMEUSZA PODCZAS ZARAZY W MEDJOLANIE. MALOWIDŁO NA ŚCIANIE WEJŚCIOWEJ.

Kaplica po-Misjonarska w Łowiczu.

TABLICA I.

TABLICA II.

ŚW. KAROL ODWIEDZAJĄCY BUDOWĘ GMACHU SZKOLNEGO.
Malowidło na pierwszem polu sklepienia kaplicy po-Misjonarskiej w Łowiczu.

dominantę, tutaj podporządkowuje się niejako artystycznemu wyrazowi tragedji całej zbiorowości. Ideową osią obrazu i tutaj jest oczywiście postać św. Karola, ale pod względem kompozycyjnym główny nacisk przesuwa się na całokształt rytmicznego napięcia, które poczynając od grupy po lewej stronie poprzez postacie rozmawiających dostojników, św. Karola oraz pozostałych uczestników grupy centralnej, poprzez grupę błagających o ratunek postaci z prawej strony, aż do ginącego w dali czoła procesji porywa wszystkie figury obrazu w jednolity nurt dążenia w głąb, ku niewiadomemu celowi. Niezależnie jednak od płynności tego nurtu i jednolitości zasadniczego kierunku ruchowego, da się w jego ramach zauważyć skłonność do plastycznego wyodrębnienia poszczególnych form i starannego opracowywania pojedyńczych grup. Obraz Procesji zasługiwał na dłuższe omówienie już choćby z tego powodu, że, jeśli chodzi o zagadnienia kompozycyjne, dawał on artyście szczególne pole do popisu. Bogaciej od innych przedstawia się on również pod względem kolorytu, o czem pouczyć może już choćby tylko zestawienie barw głównych figur pierwszo-planowych: połączenie barwy jasno-żółtej z białawo-niebieską w postaci niewiasty siedzącej z prawej strony obrazu, barwy szaro-fioletowa i blado-różowa mężczyzn przodujących procesji, czarne sutanny i białe komże kapłanów, szaro-fioletowa szata anioła unoszącego się w powietrzu, ciemna bronzowawa czerwień stroju kardynalskiego, ciemny fiolet i zieleń rozmawiających dostojników na pierwszym planie, barwy: zielona, bronzowo-czerwona, jasno-niebieska i żółta w grupie umierającego mężczyzny; architektura z lewej strony obrazu utrzymana w ponurym ciemno-szarym tonie, z prawej o wiele jaśniejsza; podstawa ziemna jasnożółta.

Obraz zatytułowany: Św. Karol odwiedzający budowę gmachu szkolnego (tabl. II), wykazuje zupełnie odmienne rozwiązanie problemu perspektywicznego. O ile w pierwszej kompozycji dążenie głębne podkreślone było bardzo silnie, a krańcowy horyzont pejzażu zamykającego przestrzeń przesunięty był niezwykle daleko, o tyle tu, podobnie zresztą jak i w dwóch następnych malowidłach sklepienia, ukształtowanie przestrzeni jest dość płytkie. W kompozycji przez nas opisywanej zamknięcie głębne stanowi dwupiętrowa budowla zatoczona w podkowę przez całą szerokość obrazu; gmach prawie cały stoi już pod dachem, a tylko części jego najbliżej w stronę widza wysuniętych skrzydeł bocznych okryte są jeszcze rusztowaniami, na których krzątają się robotnicy. To ukształtowanie przestrzeni, doskonale wypełniające prostokątne pole sklepienne, narzucało zasadnicze właściwości również i kompozycji figuralnej; dla wywołania nieco utrudnionego w tym wypadku wrażenia głębnego wprowadzone zostają ulubione w okresie t. zw. manieryzmu figury kulisowe na pierwszym planie [1]). Figury te — w naszym wypadku pół-nagie, atletyczne postacie robotników, usadowione równolegle w dwu przeciwnych bokach obrazu oraz całkowicie sobie przeciwstawione pod względem układu i kierunku ruchowego — mają zadanie optycznego związania widza ze sceną główną, cofniętą wgłąb i rozgrywającą się w środkowym punkcie drugiego planu. Pracownik siedzący po prawej stronie obrazu i zajęty wykuwaniem wielkich bloków kamiennych wraz ze swymi dwoma pomocnikami tworzy nieco odosobnioną grupę, której głównem zadaniem jest podkreślenie kierunku głębnego oraz stworzenie optycznej przeciwwagi dla mocno rozbudowanej lewej strony obrazu. Podobnie ważne zadanie kompozycyjne spełnia wyrastające przy omawianej grupie

[1]) Por. H. Voss: „Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz", str. 31.

drzewo o potężnym trzonie i szeroko rozgałęzionych konarach, które przysłaniają i urozmaicają wielką przestrzeń monotonnie szarego nieba; po przystawionej do drzewa drabinie wspiął się jakiś młodzieniec, do wielkiego worka zbierając przypuszczalnie owoce. Postać na pierwszym planie, po lewej stronie obrazu, stanowiąca odpowiednik poprzednio opisywanego rzeźbiarza, wykonana z tem samem rasowem rozmiłowaniem się i wyczuciem formy plastycznej, pod względem kompozycyjnym poprzez figurę mocno przechylającego się młodzieńca obok św. Karola Boromeusza otrzymuje powiązanie z postaciami grupy środkowej. Ta ostania po linji skośnej rozwija się wgłąb obrazu; w jego najgłębszym punkcie ustawiona jest mała figurka jakiegoś młodego kleryka lub szkolarza; bliżej widza wysunięta jest postać mężczyzny oburącz dźwigającego wielką tablicę kamienną, przypuszczalnie tablicę erekcyjną, którą stojący obok dostojnik świecki wskazuje św. Karolowi Boromeuszowi. Postać Świętego wysuwa się stosunkowo najbardziej w stronę widza, jakkolwiek i ona wraz z całą grupą centralną, wypełniającą środek kompozycji obrazu, cofnięta jest wgłąb. Święty odziany jest w strój kardynalski, komżę oraz pelerynkę okrywającą ramiona, na głowie ma beret kardynalski, a smuga światła, spływająca nań z nieba spowitego chmurami, wyraźnie wyodrębnia go z pośród innych postaci, jako ideową dominantę całej kompozycji. Jeśli chodzi o koloryt, zarówno w tym, jak i w innych obrazach cyklu łowickiego, spotykamy się ze znamiennem zjawiskiem, że przy tak wysoko rozwiniętej formie linearno-plastycznej, przy takiej finezji kompozycyjnej, barwa przedstawia się o wiele skromniej. Bronzowo opalone ciała mężczyzn na pierwszym planie przykryte są: draperją jasno-niebieską jeden, a białą tuniką i rąbkiem żółtej draperji drugi; w grupie środkowej ostro uwydatnia się cynober szaty św. Karola i jego biała komża; w strojach mężczyzn wskazujących św. Karolowi tablicę uwydatniają się następujące plamy barwne: ciemno-szary fiolet, barwa jasno-niebieska oraz ciemna zieleń; młodzieniec po lewej stronie św. Karola odziany jest w szatę różowo-fioletową i okryty jasno-niebieskim płaszczem; kompozycję całą zamyka w głębi półkolista budowla o białych murach i czerwonym dachu.

Trzeci obraz cyklu łowickiego zatytułowaliśmy: Św. Karol rozdający jałmużnę i przygarniający sieroty (tabl. III). Zamknięcie przestrzeni dokonywa się tu zapomocą prospektu architektonicznego, ulubionego w okresie późnego renesansu i baroku, a rozpowszechnionego zarówno w malarstwie, jak i w dekoracji teatralnej [1]). W naszym wypadku boczne zamknięcia kompozycji tworzą dwie identyczne budowle podłużne o charakterze portykowym, biegnące równolegle do siebie w głąb przestrzeni, gdzie krańcowy punkt perspektywiczny stanowi budowla rotundalna otoczona kolumnadą, a umieszczona na środkowej osi obrazu. Akcja opisywanej sceny prawie całkowicie rozgrywa się na pierwszym planie, przyczem punktem ogniskującym jest postać św. Karola, ku któremu zwracają się spojrzenia wszystkich innych figur, ich pochylenia a nawet gestykulacja rąk; centralne stanowisko Świętego podkreślone jest znowu przez smugę światła, padającego na jego głowę zgóry od strony grupy aniołów wirujących w obłokach. Św. Karol prawą ręką rozdaje jałmużnę, wyjmując pieniądze z rańtucha, który trzyma wysoki starzec z jego otoczenia, stojący w pewnem oddaleniu z boku po prawej stronie; drugą zaś ręką Święty przygarnia dziecię, tulące mu się do kolan; dwoje innych dziatek widzimy siedzących na ziemi a wysuniętych ku lewej krawędzi obrazu. Poza tem główne, pierwszo-planowe postacie rozdzielają się na dwie

[1]) Constant Mic: „La commedia dell' arte". Paris 1927, str. 197—198.

1. ŚW. KAROL ROZDAJĄCY JAŁMUŻNĘ.
2. ŚW. KAROL KOMUNIKUJĄCY ZARAŻONYCH.

Malowidła na drugiem i trzeciem polu sklepienia kaplicy po-Misjonarskiej w Łowiczu.

TABLICA IV.

GLORYFIKACJA I WNIEBOWZIĘCIE ŚW. KAROLA.

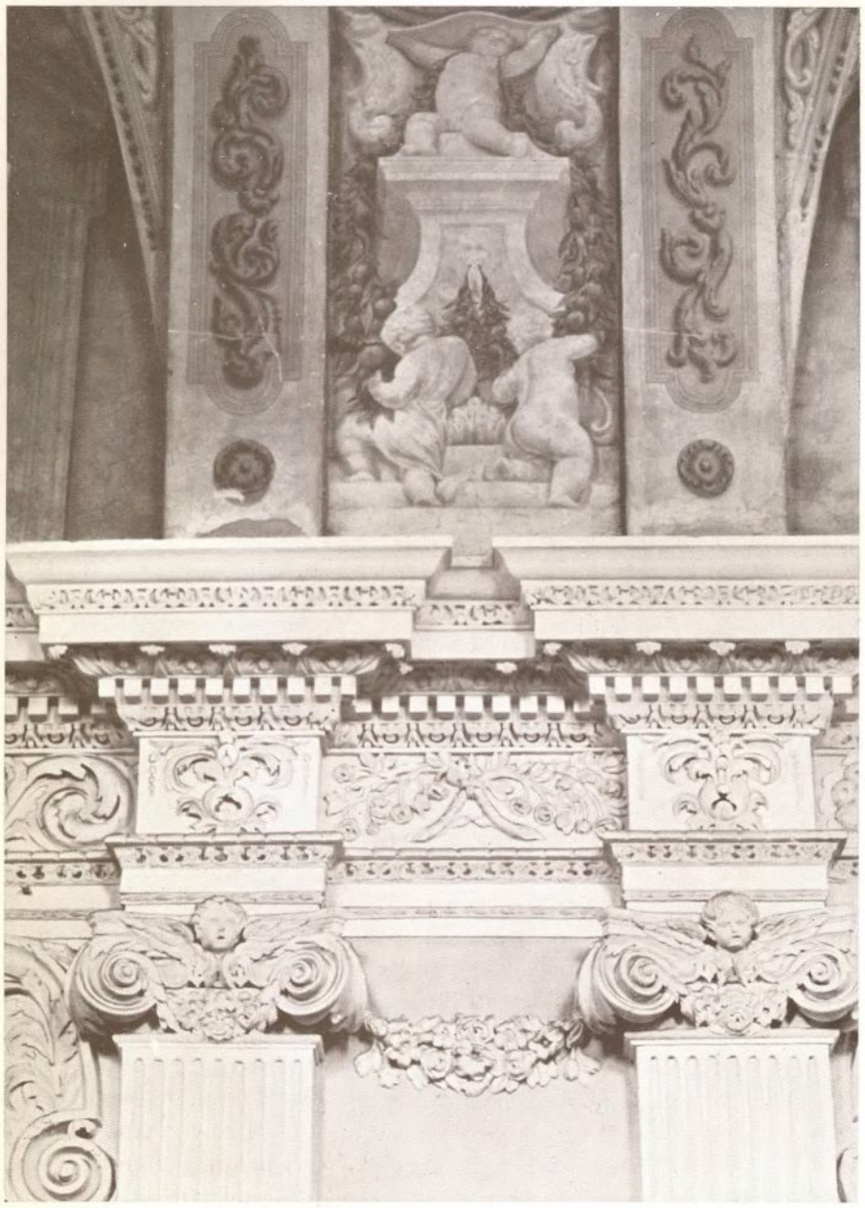
Fragmenty malowidła sklepiennego w części ołtarzowej kaplicy po-Misjonarskiej w Łowiczu.

grupy. W jednej z nich, po prawej stronie Świętego, widzimy postać pół-nagiego nędzarza oraz niewiastę z dzieckiem wyciągającą rękę po jałmużnę. Postać mężczyzny w pozycji napół leżącej, przedstawiona jest ze skulpturalnem niemal wyczuciem plastyki form, przypominającem najpiękniejsze tradycje renesansu italskiego, co należy podkreślić ze względu na ciągłe powtarzanie się tej właściwości we freskach łowickich, żeby tylko przypomnieć pierwszo-planowe figury kulisowe z poprzedniego obrazu. Również i w postaci stojącej kobiety z dzieckiem widoczna jest ta sama szlachetność formy, wyrażająca się w wykwintnej, a równocześnie pełnej monumentalnego wyrazu sylwecie oraz w bogatym i wysoce dekoracyjnym układzie draperji. W drugiej grupie, rozmieszczonej po lewej stronie św. Karola, widoczna jest postać mężczyzny w ruchu, bogato odzianego, ze szpadą u boku; do widza jest on odwrócony tyłem, a gestem prawej ręki wskazuje postać dobroczynnego kardynała pachołkowi, który za nim kroczy, dźwigając w ramionach zniedołężniałego starca. Postacie tego typu, co ów młodzieniec dźwigający starca, w okresie manieryzmu i baroku powtarzają się często, a wszystkie one są przypuszczalnie dalekiem echem podobnej grupy u Raffaela w Pożarze Borgo; wystąpienie tej grupy w obrazie łowickim jest w każdym razie zjawiskiem znamiennem, które podkreślić należało. — Na koloryt obrazu składają się następujące ważniejsze plamy barwne, idąc od prawej strony ku lewej: blado-niebieska szata niewiasty z dzieckiem, przerzucona jasno-żółtą draperją oraz białym welonem okrywającym ramiona; ciemno-zielona z odcieniem oliwkowym draperja mężczyzny leżącego; jasno-fioletowy strój starca trzymającego pieniądze oraz niewiasty w głębi za św. Karolem; strój Świętego ciemno-czerwony z białą komżą, dziecię tulące się do niego okryte jasno-niebieskim łachmanem; kostjum mężczyzny ze szpadą utrzymany w tonie żółto-zielonkawym; młodzieniec dźwigający starca przykryty jest draperją niebieską, a starzec ma szatę fioletową.

Scena czwarta: Św. Karol komunikujący zarażonych (tabl. III), podobnie jak i pierwszy obraz Procesji, tchnie czającą się ze wszech stron śmiertelną grozą, którą tu jeszcze potęguje nocna pora i związane z nią efekty oświetleniowe, obecnie niestety w dużym stopniu zatracające się skutkiem zniszczenia malowidła. Kompozycja figuralna w pierwszym rzędzie uwarunkowana jest terasowatem stopniowaniem, rozciągającem się przez całą szerokość obrazu; poza tem po stronie prawej występuje fragment architektoniczny o charakterze portykowym, podobny do widzianych już w poprzedniem malowidle. Przed owym portykiem rozgrywa się główna scena obrazu, pojęta jako wyodrębniona i zamknięta w sobie grupa, której centrum stanowi cofnięta w głąb postać św. Karola, rozdającego Najśw. Sakrament. Od głowy Świętego bije promienista jasność, a ponad nim w obłokach rozwija się taneczny korowód aniołków, od których długie smugi światła padają w ponurą ciemność nocy, ziejącej zewsząd grozą okrutnej śmierci, jakby zapowiedź bliskich już niebiańskich radości. Obok św. Karola występują dwaj młodsi duchowni z pochodniami w rękach, jeden w głębi, drugi zaś znacznie bliżej w stronę widza wysunięty; z poza ramion tego ostatniego wychyla się postać mężczyzny w świeckim stroju. Jeden z umierających na zarazę podtrzymywany przez niewiastę widoczny jest w głębi, właśnie w chwili, kiedy z rąk Świętego biskupa przyjmuje Hostję. Druga postać zarażonego, również podtrzymywana ztyłu, przedstawiona jest na pierwszym planie w oczekiwaniu na zbliżenie się Świętego; wraz z klęczącą naprzeciw pełną tragicznego wyrazu figurą o głowie i całem ciele szczelnie okrytem draperją spełnia ona podobne zadanie kompozycyjne, co np. figury kulisowe

w pierwszem z malowideł zdobiących sklepienie. Postacie umierających, w których znakomicie uwydatniony został bezwład organizmu w końcowym już momencie konania, przedstawione są z wrodzonem naszemu artyście doskonałem poczuciem plastyki. Niemniej charakterystyczna jest dla niego silnie uwydatniona tektonika kompozycji figuralnej, której klasycznym przykładem może być centralna scena opisywanego obrazu, komponowana z niezwykłą celowością strukturalną we wzajemnem ustosunkowaniu postaci, przy równoczesnem przesunięciu głównych akcentów w głąb przestrzeni. Poza zamkniętą w sobie grupą centralną w opisywanym obrazie po lewej stronie rozpościera się znaczna przestrzeń wypełniona wiodącemi wgórę stopniami, na których widoczne są leżące zwłoki mężczyzny, na podwyższeniu zaś dostrzec możemy grupę grabarzy, wynoszących ciała zmarłych z domu nawiedzonego zarazą. — Koloryt opisywanego malowidła w pierwszym rzędzie charakteryzuje się ostrością kontrastowania światło-cieniowego, co wywołane jest zasadniczym problemem, jaki sobie postawił tu artysta, chcąc przedstawić wzajemne przenikanie się ciemności nocnych ze smugami światła niebiańskiego oraz blaskami światła sztucznego, bijącego od pochodni. Obecnie jednak, wobec znacznego zniszczenia obrazu, trudno jest należycie ocenić stopień jego biegłości w rozwiązaniu tego zagadnienia. Jedną z najintensywniejszych plam barwnych tworzy żółtopomarańczowa draperja, porzucona na stopniach przy prawej krawędzi obrazu; w grupie przyjmujących Hostję świętą uwidoczniają się następujące barwy: ciemno-zielona, jasno-niebieska dwukrotnie powtórzona i jasny fiolet; czerwień szaty św. Karola zlewa się z bielą komży jego oraz duchownych trzymających pochodnie; kompozycyjne zamknięcie grupy centralnej z lewej strony tworzy wielka ciemno-zielona plama postaci klęczącej, której niejako dalszym ciągiem jest ciemna zieleń stroju dostojnika świeckiego; poza grupą centralną uwydatniają się jeszcze następujące barwy: ciemno-czerwona, niebieska i biała.

W ostatniej kompozycji cyklu łowickiego przedstawiona jest Gloryfikacja i wniebowzięcie św. Karola Boromeusza (tabl. I i IV). Już poprzednio kilkakrotnie podkreślaliśmy znamienny dla baroku charakter tej sceny, jako będącej żywem zaprzeczeniem wszelkiej zgóry narzuconej logiki konstrukcyjno-tektonicznej, która ustępuje miejsca koncepcji czysto malarskiej, z najzupełniejszą swobodą budującej swą iluzjonistyczną wizję niebiańskiego bezkresu. Zastosowanie środków rozwiniętego iluzjonizmu w tej scenie daje efekt tem silniejszy, że w poprzedzających ją scenach artysta dość ściśle dostosowuje się do praw konstrukcji architektonicznej, a dopiero w tej scenie, mającej być zakończeniem i zarazem ukoronowaniem dekoracji kaplicy, pozwala się rozpętać całej furji pendzla barokowego, całej potędze mistycznego uniesienia. Centralny punkt opisywanej kompozycji tworzy grupa św. Karola, umieszczona właśnie na konstrukcyjnem przejściu od dekoracji sklepienia do półkolistego pola, tworzącego szczyt ściany ołtarzowej. Postać św. Karola, podtrzymywana przez aniołów, przedstawiona jest w pozycji klęczącej na unoszącym się obłoku; wzrok podniesiony ku górze, ku widniejącej w kierunku skośnym od grupy Świętego zjawie królującej wśród obłoków i chórów anielskich Trójcy świętej. Młodzieńczo piękna twarz św. Karola jaśnieje wyrazem ekstatycznego uniesienia, a ramiona rozkładają się gestem adoracji. Mistyczny kontakt dwóch powyżej opisanych grup, związanych ze sobą kompozycyjną diagonalą, stanowi właściwą treść ideową całej sceny. Grupa św. Karola poza tem tworzy właściwe centrum, dokoła którego wirują radosne korowody anielskie. Najbardziej bezpośredni jest związek grupy Świętego z dwiema grupami aniołów, unoszących symbole jego



FRAGMENT DEKORACJI STIUKOWO-MALARSKIEJ.
Kaplica po-Misjonarska w Łowiczu.

TABLICA VI.

MICHELANGELO PALLONI. OFIARA ABRAHAMA.
Łowicz. Dawna zakrystja przy kaplicy po-Misjonarskiej. Fresk na sklepieniu.

BALDASSARE FRANCESCHINI. ŚW. MARCIN Z ŻEBRAKIEM.
Florencja. Palazzo del Duca di San Clemente przy Via Gino Capponi. Fresk na sklepieniu.

kościelnych dostojeństw. Rozsadzając obramienia, które dotychczas zamykały je w tondach lunetowych, wzlatują one wraz z grupą św. Karola ku przybytkowi Trójcy świętej. Odpowiednikami tych grup są dwie inne u dołu rozmieszczone na półkolistym szczycie ściany ołtarzowej w ten sposób, że pomiędzy niemi w środku pozostaje znaczna przestrzeń niewypełnionego figurami błękitu; w każdej z tych grup centrum stanowi wydatna postać anielska o typie niewieścim, dokoła której skupia się znaczna ilość małych aniołków, częściowo skrywających się zupełnie w obłokach. — Pod względem kolorytu obecny wygląd opisywanej sceny niestety jest bardzo niemiarodajny tak z powodu zniszczenia, jak i niefortunnych przemalowań. W grupie środkowej uwydatnia się biała barwa komży Świętego, czerwień pelerynki okrywającej mu ramiona oraz jasnoniebieska draperja anioła, podtrzymującego obłok od spodu; pośród aniołów na ścianie ołtarzowej rozrzucone są naprzemian plamy ciemno-różowe i jasno-błękitne, a przestrzeń pomiędzy niemi utrzymana jest w żółto-złotym tonie; jednostajnie szare niebo na sklepieniu ukazuje ledwo podmalowane podkłady „intonaco".

Dekoracja sklepienia kaplicy nie wyczerpuje jednak wszystkich malowideł, które w gmachu misjonarzy łowickich mogą być uznane za dzieło tej samej ręki: oto w dawnej zakrystji, obecnie jednej z sal szkolnych, odkrywamy sklepienie z obrazem: Ofiara Abrahama (tabl. VI). Malowidło to posiada nader doniosłe znaczenie jako kompozycja mało-figuralna i przeznaczona do oglądania zbliska, a co zatem idzie, pozwalająca nam w dokładniejszy i bardziej bezpośredni sposób zapoznać się z techniką artysty i jego skulpturalnem poczuciem formy. Malowidło, o którem mowa, obliczone jest na oglądanie od wejścia do sali; stąd dopiero widziane mistrzowskie skróty nabierają właściwego wyrazu, wywołując w nas iluzję rzeczywistej akcji, rozgrywającej się w przestrzeni. — Na stosie ofiarnym, ułożonym z czworogrannych głazów, widzimy napół leżącą, prawie nagą postać Izaaka o potężnym torsie, spętanych i skrzyżowanych na piersiach ramionach; nogi skurczone w kolanach zachodzą na siebie; postać cała przedstawiona jakby w ekstatycznem pół-omdleniu z przymkniętemi oczyma. Atletyczny starzec Abraham lewą ręką przygniata bezwładnie poddającą się głowę syna; gwałtownemu ruchowi i zgięciu lewej ręki towarzyszy wysunięcie do przodu i mocne postawienie lewej nogi, podczas gdy prawa część ciała cofnięta jest wgłąb obrazu, a tylko potężne prawe ramię wysuwa się do przodu z nożem mającym spełnić ofiarę. Gwałtownemu odrzuceniu korpusu do tyłu towarzyszy podobny ruch pełnej tragicznego wyrazu głowy starca, który właśnie dostrzega nad sobą spływającego z niebios posłańca bożego. Postać anioła — typowa „figura serpentinata" [1]) — przedstawiona jest w locie z silnem uwydatnieniem kontrapostu: lewe ramię, dające znak przerwania ofiary, oraz prawa noga wysuwają się do przodu, będąc właściwemi członami, tworzącemi dynamikę ciała, podczas gdy druga część ciała spełnia jedynie funkcję równoważenia. Kierunek diagonalny, silnie uwydatniony w układzie Izaaka, znajduje doskonałe przedłużenie w postaci Abrahama, prowadząc wzrok widza ku znakomitemu w ruchu, na zasadzie skrzyżowania przeciwieństw kierunkowych zbudowanemu, zjawisku anioła. Akcja psychologiczna osiąga możliwie najwyższy stopień koncentracji, wypowiadając się w łagodnym geście anioła, we wzniesionem do śmiertelnego uderzenia ramieniu Abrahama oraz w trzech pełnych wyrazu głowach. Obraz cały wpisany jest w pole prostokątne z dwoma półkolistemi wykrojami w sposób jeszcze bardziej uwydatniający diagonalny kierunek

[1]) Por. H. Voss: „Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz", str. 114—115.

kompozycji; wykrój górny odpowiada spływającej z niebios postaci anioła, w dolnym zaś umieszczony jest głaz z uwidocznionym monogramem artysty, powtórzonym jeszcze raz na drugim głazie: MAP.F

Tak więc opisane malowidło, wtajemniczając nas głęboko w technikę artysty i jego poczucie formy, stanowić będzie punkt wyjścia również w rozwiązywaniu zagadnienia autorstwa. Pod względem kolorystycznym — jeśli sprawa ta wogóle da się obecnie rozstrzygać wobec bardzo silnego przemalowania — zauważyć można podobne, jak i w kompozycji rysunkowo-plastycznej, opanowanie i koncentrację środków: na tle błękitu niebios uwydatnia się centralna plama ciemno-czerwonej szaty Abrahama z widocznemi jeszcze częściami ciemno-zielonemi; karnacja Izaaka bronzowo-oliwkowa; anioł odziany jest w szatę jasno-żółtą z odcieniem pomarańczowym; ziemia i stos ofiarny utrzymane są w żółto-szarym jednolitym tonie.

6) Charakterystyka ogólna.

Zanim przystąpimy do roztrząsania zasadniczej sprawy autorstwa, należy krótko zrekapitulować wyniki, do jakich doprowadziła nas analiza treści i formy. Tu w pierwszym rzędzie na podkreślenie zasługuje doskonałość kompozycji linearno-plastycznej. W kultywowaniu formy plastycznej, niekiedy z wyraźną szkodą elementu czysto malarskiego, w ukochaniu piękności nagiego ciała ludzkiego, a w szczególności sprężystego ciała młodzieńczego lub w pełni swojej tężyzny fizycznej znajdującego się ciała męskiego, jak również w zastosowaniu znamiennych rozwiązań formalnych (np. figury kulisowe lub „figura serpentinata") oraz skłonności do komponowania mocno określonych grup o niemal rzeźbiarskim charakterze tkwi zasadniczy rys naszego artysty, który określićby można jako silne przywiązanie do tradycyj późno-renesansowych. Mamy na myśli duchowy kontakt z tą liczną plejadą artystów drugiej połowy XVI wieku, którzy przyswajali sobie plastyczny ideał Michała Anioła i jego typowo rzeźbiarski sposób podejścia do zadań dekoracji malarskiej. Niezależnie od przywiązania do tradycyj późnorenesansowych oraz wybitnie plastycznego ujmowania postaci ludzkiej, kompozycja figuralna malowideł łowickich w istocie swej jest typowo barokowa ze swą dążnością w głąb przestrzeni, przewagą kierunków skośnych oraz jednolitością nurtu rytmicznego. Niemniej przeto charakteryzuje freski w kaplicy św. Karola daleko posunięte poszanowanie wszelkich rozgraniczeń i obramień konstrukcyjnych; widać również pewną wstrzemięźliwość w zastosowaniu niektórych środków barokowego iluzjonizmu, jak np. fikcyjnej architektury malowanej.

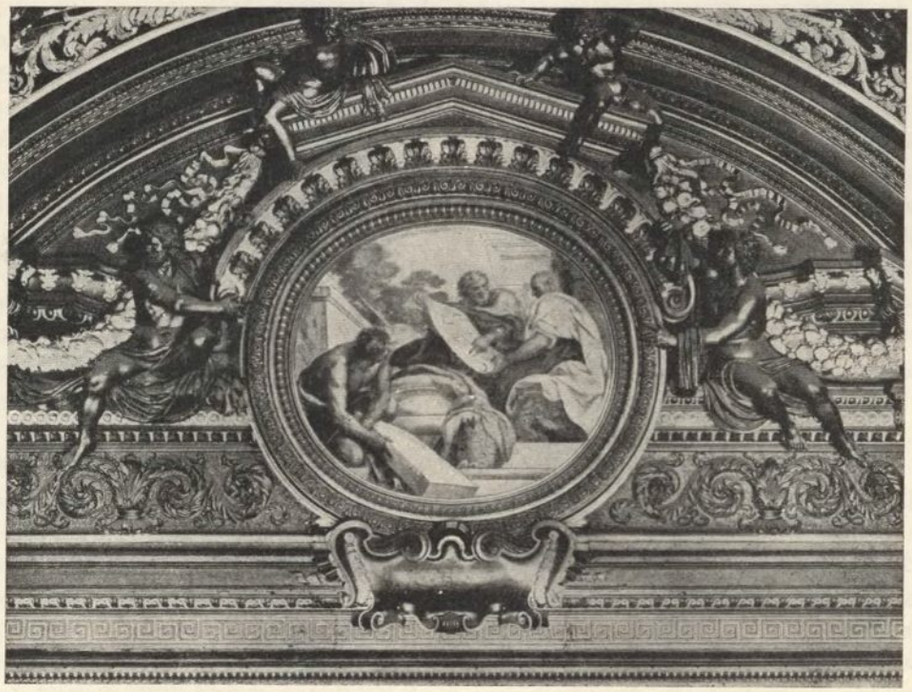
Niewspółmierność pomiędzy kompozycją linearno-plastyczną a kompozycją barwną we freskach łowickich podnosiliśmy już kilkakrotnie; naogół stwierdzićby można, że druga jest podporządkowana pierwszej. Niekiedy tylko, jak np. w obrazie Komunji zarażonych lub w ostatniej scenie Gloryfikacji element kolorystyczno-świetlny usiłuje odegrać bardziej samodzielną i decydującą rolę; niestety w tej właśnie dziedzinie stan zachowania fresków łowickich przedstawia się najgorzej tak, że doprawdy trudno jest obecnie wyrobić sobie dokładne pojęcie o ich dawniejszym wyglądzie barwnym. W zasadzie jednak, podporządkowanie barwy zagadnieniom kompozycji linearno-plastycznej zdaje się być jego cechą zasadniczą. Kolorystyczna skala naszego artysty jest również dość skromna, a wrażenie kolorystyczne w pierwszym rzędzie warunkują trzy zasadnicze barwy trójkąta malarskiego: czerwona — niebieska — żółta — oraz na pograniczu dwóch ostatnich stojąca zieleń; ważną rolę w malowidłach łowickich odgrywa i często powtarza się również barwa szaro-fioletowa. Głównie na wspomnianych pięciu

barwach zbudowany jest koloryt fresków łowickich; pomiędzy niemi oczywiście możliwe jest całe bogactwo odcieni. U naszego artysty większą rozmaitością odcieni odznacza się barwa czerwona od cynobru do tonów ciemno-bronzowawych oraz żółta, występująca zarówno w czystej jasnej formie, jak i w licznych zestawieniach aż do tonu pomarańczowego; natomiast zieleń przeważnie jest ciemna, a barwa niebieska z zasady występuje w jasnych, białawych odcieniach. Sporadycznie pojawiają się plamy barwne o charakterze neutralizującym, jak np. biała, czarna lub szara. Ogólną cechą kolorytu fresków jest skłonność do używania barw jasnych, przejrzystych i żywych.

Wyjątkowe stanowisko analizowanego zabytku na ziemiach polskich, idący poprzez jego formy powiew wielkości, każą poszukiwać twórcy pośród najwybitniejszych szkół malarstwa italskiego. Że można i trzeba w danym wypadku mówić o jednolitej i wyraźnie się zarysowującej indywidualności artysty-dekoratora, łączącego talent malarski z poczuciem formy rasowego plastyka, to staraliśmy się wykazać w ciągu niniejszego rozdziału analitycznego. Pogląd nasz znajduje potwierdzenie w jednolitości koncepcji artystycznej, która uwydatnia się zarówno w dekoracji kaplicy, jak i w obrazie na sklepieniu zakrystji. Nie przesądza to oczywiście sprawy pomocników, którzy mogli wykonywać niektóre szczegóły ornamentyki lub pewne, mniej ważne, partje przedstawień obrazowych, zawsze jednak wedle planów i pod dyrektywą naczelnego artysty. Jego słaba wrażliwość na barwy łącznie z plastycznem poczuciem formy oraz do najwyższego stopnia doskonałości doprowadzoną kompozycją rysunkową — to typowe właściwości szkoły florenckiej, zgóry niejako predestynujące jej artystów do zadań malarstwa monumentalnego [1]). Szkoła ta, po spełnieniu swego najdonioślejszego zadania dziejowego, którem było zapłodnienie sztuki rzymskiej w XVI wieku, teraz, w wieku XVII, posiada już tylko znaczenie lokalne, kultywując i niejako zasklepiając się w swych tradycjach rodzimych [2]). Tem możnaby tłumaczyć konstrukcyjno-tektoniczny charakter malowideł łowickich, jak również właściwy im retrospektywizm oraz przywiązanie do tradycyj późno-renesansowych. O ile nasze przypuszczenie jest słuszne pokażą dalsze roztrząsania w sprawie autorstwa.

[1]) Por. Luigi Lanzi: „Storia pittorica della Italia". Bassano 1819 (pierwsze wyd. 1792), tom I, str. 117—118.

[2]) Por. H. Voss: „Die Malerei des Barock in Rom", str. 49.



Ryc. 3. Florencja. Palazzo Pitti. Ciro Ferri: Fragment dekoracji w Sala di Saturno.

III

Twórca fresków łowickich i jego środowisko artystyczne

Należy teraz zkolei zadać sobie ze wszech miar interesujące pytanie, kogo ukrywać mogą litery monogramu: MAP. F. — Jeśli chodzi o czynnych w Polsce za Jana III Sobieskiego, a więc w ostatnich dziesiątkach lat XVII w., wybitnych artystów italskich, może być tu uwzględnione tylko jedno jedyne ze znanych nam nazwisk: Michelarcangelo Palloni, przyczem litera F da się wytłumaczyć albo jako stereotypowe fecit, albo też, co w danym wypadku prawdopodobniejsze, jako określenie pochodzenia artysty: Florentinus. Nazwisko to dość często powtarza się na kartach leksykonów biograficznych XVIII i XIX wieku. Jednakże zachowały się tylko nader skąpe wiadomości o dziełach Palloni'ego, nie brak natomiast wzmianek z uznaniem wyrażających się o jego wielkim talencie i wiedzy malarskiej.

Przypuszczalnie najstarszą ze znanych nam wiadomości o Pallonim jest krótka notatka w słowniku Orlandi'ego, wydanym w 1704 r. Tekst tej notatki w pierwszem wydaniu brzmi jak następuje: „Michelarcangelo Palloni, Fiorentino discepolo di Baldassar Franceschini nacque nel 1637. Riusci spiritoso Pittore, dopo avere dato prove del suo sapere in Patria, andò in Polonia, poi in Lituania, dove vive“ [1]). W następnem wydaniu

[1]) P. A. Orlandi: „Abecedario Pittorico“. Bologna 1704, str. 287.

z 1719 roku tekst notatki ulega pewnej zmianie, uzupełniając się wiadomością o śmierci artysty; zakończenie notatki jest teraz następujące: „... andò in Polonia, poi in Lituania, dove mori nel principio di questo secolo. M. S.“ [1]) Tyle Orlandi. Poprzestaje on na sumarycznem scharakteryzowaniu kolei życiowych Palloni'ego, dając tylko bardzo ogólnikową wzmiankę o jego sztuce. Więcej wiadomości w tym względzie pozostawił F. Baldinucci, który przy omawianiu szkoły B. Franceschini'ego, z najwyższem uznaniem wyraża się o talencie naszego artysty, zwracając szczególną uwagę na jego doskonałą kopję z malowidła Salviati'ego, przedstawiającego triumf Furiusa Camillusa. Odnośny ustęp z dzieła Baldinucci'ego przytaczamy tu in extenso: „Similmente fu suo (to znaczy B. Franceschini'ego) discepolo il Polloni, che fattosi pratico nell' arti, chiamato in Pollonia in circa dell' anno di nostra salute 1674 non lascia fino al presente tempo, con sua grande utilità, di farvi conoscere suo valore. Questi fu quegli, che poco avanti di sua partenza di quà, fece la stupenda copia della storia del trionfo di Furio Cammillo, già dipinta a fresco dal celebre pittore Cecchin Salviati, con altre nella Sala del Palazzo Vecchio: la qual copia, che non punto differisce dall' originale, ebbe tanto applauso, che meritò d'avere luogo sopra una parete del muro di essa Sala presso all' originale, dove si vede con ammirazione, ogni anno nel giorno di San Bernardo, che con solenne apparato si celebra nella Cappella contigua ad essa Sala“[2]). Nowych szczegółów nie dorzuca do tego co wiemy krótka wzmianka o Pallonim, jaką czytamy u Lanzi'ego[3]).

Interesującą wiadomość o działalności naszego artysty na gruncie włoskim przekazał Fr. Bartoli, prowadząc nas do kościoła S. Lorenzo w Turynie, znakomitej budowli późnego baroku, wzniesionej wedle planów G. Guarini'ego w latach 1666—1687[4]). Treść wzmianki Bartoli'ego jest następująca: „Nell' Atrio, o piuttosto Oratorio, che alla Chiesa introduce vedesi fra' varj Quadri della Passione di Cristo, quello ad un Altare ove il Salvatore del Mondo gettato barbaramente ignudo sulla Croce, a cui un Manigoldo con forza gli strappa le veste rimastagli ancora nelle braccia, opera del Polloni Piemontese, che il trasse però da una stampa del Palma; e cosi pure tutti gli altri, a riserva dell' Orazione nell' Orto“ [5]). Istotnie też w przedsionku kościoła S. Lorenzo znajdujemy cykl sześciu płócien wielkich rozmiarów, przedstawiających sceny z Męki Chrystusowej. Zgodnie z informacją Bartoli'ego — pięć z pośród tych obrazów nosi wyraźne cechy tej samej ręki, szósty natomiast (Modlitwa w Ogrojcu) wykazuje zupełnie odmienny charakter i jest niewątpliwie dziełem innego artysty. Pięć obrazów cyklu, co do których wchodzićby mogło w grę ewentualne autorstwo Palloni'ego, przedstawia następujące sceny: 1) Biczowanie, 2) Pochód na Golgotę, 3) Zdarcie szat (obraz opisany przez Bartoli'ego), 4) Wbijanie Krzyża w ziemię, 5) Lament nad zwłokami Chrystusa. Obrazy te w kompozycji nieoryginalne, oparte bowiem, jak się zdaje, na sztychach Palmy Młodszego, dodatnio jednak świadczyć mogą o talencie i wiedzy malarskiej naszego artysty. Zwraca uwagę koloryt o ciepłej tonacji, świadczący o tem, że

[1]) Op. cit., wydanie z r. 1719, str. 322.

[2]) Filippo Baldinucci: „Delle Notizie de' Professori del Disegno“. Firenze 1773, tom XVII, str. 143.

[3]) L. Lanzi: „Storia pittorica della Italia“, tom I, str. 245.

[4]) „La real chiesa di S. Lorenzo in Torino“. Rilievo dell' Arch. L. Denina e A. Proto „L'Architettura italiana“. Torino 1920, tom XV, nr. 5, str. 34.

[5]) Francesco Bartoli: „Notizie delle pitture, sculture ed architetture, che ornano le Chiese, e gli altri Luoghi Pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia“. In Venezia MDCCLXXVI, tom I, str. 30.

Palloni niezależnie od swego florenckiego wykształcenia artystycznego ulegać mógł również wpływom Wenecji. Możliwość autorstwa Palloni'ego w stosunku do obrazów kościoła S. Lorenzo posiada duże cechy prawdopodobieństwa, zwłaszcza, że dałyby się wykazać pewne (niezbyt zresztą uderzające) analogje do innych znanych nam dzieł tego artysty, które jeszcze w dalszym ciągu będą przedmiotem rozważań. Wymienione przez Bartoli'ego nazwisko Polloni zamiast Palloni, spotyka się również czasem i u innych biografów, natomiast zaznaczone przez niego piemonckie pochodzenie naszego artysty należałoby chyba uważać za pomyłkę lub niedopatrzenie. W każdym razie, o ile przyjmowalibyśmy autorstwo Palloni'ego w stosunku do obrazów turyńskich, to czas ich powstania na podstawie dat budowy kościoła S. Lorenzo (1666—1687) sądząc, przesunąćby należało raczej na ostatnie lata jego pobytu we Włoszech, na krótko przed wyjazdem do Polski, który miał miejsce około 1674 r.

Ważne szczegóły, dotyczące działalności Palloniego w Polsce, przekazał zasłużony bibljograf i zbieracz materjałów dotyczących stosunków polsko-italskich, Sebastiano Ciampi, który podaje następującą wzmiankę: „Palloni, Michelangiolo, pittore nativo di Firenze allievo di Baldassar Franceschini. Nacque nel 1637. Dipinse in Polonia ed in Lituania, ove mori nel principio del secolo scorso. Questo pittore nel 1677 fu incaricato di fare il ritratto del gran Generale di Lituania conte Pacz, come ricavasi da lettera del. sig. capitano Lorenzo Domenico de' Pazzi scritta da Varsavia li 9 Maggio 1677 al Gran Duca di Toscana Cosimo III. «Anche in ciò che riguarda la missione del ritratto del. sig. Grangenerale di Lituania (Niccolò Pacz) esso dipende dall' opportunità che debbe porgersi al pittore Palloni di cavarlo; cosi non riesce di poterlo cavare colla prontezza che si vorrla»" [1]). Imię Niccolò Pacz zostało tu wymienione oczywiście przez pomyłkę, gdyż w tym czasie hetmanem wielkim litewskim jest Michał Kazimierz Pac, głośny fundator kościoła św. Piotra i Pawła na Antokolu. Niewiadomo, czy poza sprawą portretu istniał jakiś ściślejszy stosunek, łączący Palloni'ego z hetmanem, który przecież w tych właśnie latach, po ukończeniu samej budowy kościoła w 1676 roku, zatrudniał w swej służbie wielką ilość italskich artystów dekoratorów. W 1682 r. hetman umiera, a w związku z jego śmiercią przerywają się prace dekoracyjne w kościele antokolskim [2]). Ciekawe światło na działalność Palloni'ego na Litwie rzuca sprawa jego udziału w dekoracji malarskiej kościoła pokamedulskiego w Pożajściu pod Kownem. Zagadnienie to dawniej już podniesione przez prof. Dra Z. Batowskiego[3]), ostatnio dopiero doczekało się rozwiązania w rozprawie H. Kairiukštyté-Jacynienė. Autorce udało się na jednym z fresków, zdobiących prawą ścianę chóru zakonnego, odkryć monogram: MPP uderzająco podobny do monogramu łowickiego. Na tej podstawie autorka rozprawy przypisuje Palloni'emu ten fresk, zarówno jak i szereg innych, zdobiących prawą ścianę chóru; są to następujące sceny: 1) Pokłon pasterzy, 2) Pokłon Trzech Magów, 3) Spoczynek w drodze do Egiptu, 4) Śmierć N. P. Marji[4]). Zdaje się jednak, że i malowidła lewej ściany chóru, przez autorkę Palloni'emu nie

[1]) Sebastiano Ciampi: „Bibliografia Critica". Firenze 1839, t. II, str. 252—253.

[2]) Por. Juljusz Kłos: „Wilno". Wilno 1923, str. 81—82 oraz 143—145.

[3]) Zygmunt Batowski: „Malowidła w kościele pokamedulskim w Pożajściu". Wilno 1914. Odbitka z V rocznika Tow. Przyj. Nauk w Wilnie, str. 18.

[4]) Halina Kairiukštyté-Jacynienė: „Pažaislis, ein Barockkloster in Litauen". Sonderabdruck aus dem Jahrbuch „Tauta ir žodis" der humanistischen Fakultät der Universität Kaunas. Kaunas 1928—1930 (?), str. 154—155.

przypisane, mogłyby tu wchodzić w grę. Świadczyłby o tem ich wybitnie florencki charakter oraz wyraźnie zaznaczające się podobieństwo z freskami łowickiemi. Mamy tu na myśli zwłaszcza fresk Przedstawienie N. P. Marji w świątyni z jego typową konstrukcją architektoniczną, diagonalną kompozycją oraz cofnięciem głównej akcji w głąb, jak również wprowadzeniem „figur kulisowych" na pierwszym planie, pośród których wyróżnia się postać nagiego giganta. Również i obraz Zaślubiny N. P. Marji wykazuje duże podobieństwo z freskiem, przedstawiającym Św. Karola rozdającego jałmużnę na sklepieniu kaplicy łowickiej [1]). Poza poprzednio wymienionemi malowidłami freskowemi w Pożajściu, dziełem Palloni'ego jest Ukrzyżowanie, obraz olejny, zaopatrzony pełną sygnaturą artysty:

MICHAEL ARCHANGELUS PALLONI
FLORENTINUS INVENIT
ET PINGEBAT

Obraz ten zarówno swym tematem jak i sposobem wykonania zdaje się wykazywać pewien związek z przypisanemi Palloni'emu obrazami w kościele S. Lorenzo w Turynie. Wedle przypuszczenia p. Kairiukštyté-Jacynienė dziełem Palloni'ego mogą być również portrety Krzysztofa Paca i jego małżonki, fundatorów klasztoru w Pożajściu, znajdujące się obecnie w państwowej galerji w Kownie. W jakim czasie powstać mogły wszystkie te dzieła Palloni'ego? Zgodnie z wywodami p. Kairiukštyté-Jacynienė praca malarzy w Pożajściu rozpoczyna się po 1676 r. i trwa odtąd przez dłuższy czas. Szybki postęp budowy i dekoracji przerwany zostaje przez śmierć fundatora w 1684 r. [2]). Może być, że w tych latach właśnie pomieścić należy działalność Palloni'ego w Pożajściu, co doskonale pokrywa się z datami jego pobytu na Litwie. W 1684 r. w każdym razie spotykamy naszego artystę w Warszawie.

W maju 1684 r. wysyła Palloni z Warszawy list pod adresem znanego malarza florenckiego, Pietra Dandini'ego, który, jak wiadomo, również pozostawał w stosunkach artystycznych z Polską [3]). List ten, opublikowany po raz pierwszy przez Ciampi'ego, a przez nas powtórzony w załączonych aneksach, jest jednym z cenniejszych dokumentów, mówiących nam o artyście. Już sama omawiana tam sprawa nadużyć pieniężnych, dokonanych na szkodę naszego malarza przez niejakiego Giovanni'ego Coli, rzuca charakterystyczne światło na znaną zresztą skąd inąd rozmaitość elementu italskiego, napływającego do Polski z końcem XVII wieku, a wykazującego się obok jednostek wysokiej wartości, znacznym procentem obieżyświatów i zwyczajnych wyzyskiwaczy [4]). Do najciekawszych ustępów wspomnianego listu należą wzmianki, świadczące o wpływach naszego malarza na dworze królewskim oraz o stosunkach łączących go z wojewodą płockim, pod którem to mianem rozumieć można tylko Jana Dobrogosta Krasińskiego. Widać, że Palloni w tym czasie był już w Polsce zadomowiony, ale rodzina jego prawdopodobnie pozostawała jeszcze we Florencji. Dowodziłby tego ustęp, w którym nasz artysta zwraca się do P. Dandini'ego z prośbą o wykonanie portretu córki i przesłanie

[1]) Jak wyżej, str. 152—153 oraz tabl. 68 i 69. [2]) Jak wyżej, str. 33 i nast.

[3]) S. Ciampi: „Bibliografia Critica", t. II, str. 259—260. — Por. również dr. Mieczysław Skrudlik: „Królowa Korony Polskiej". Lwów 1930, str. 294—296.

[4]) Jan Ptaśnik: „Z dziejów kultury włoskiego Krakowa". Rocznik krakowski. Kraków 1907, tom IX, str. 118 i nast.

go do Warszawy. — O stanowisku, jakie Palloni zajmował na dworze królewskim, poucza nas drugi dokument, którego odpis załączony w aneksach został mi łaskawie udzielony przez prof. Dra Z. Batowskiego. W akcie tym spisanym z racji ślubu, który miał miejsce w Warszawie 18 kwietnia 1705 r., Palloni wraz z drugim jeszcze malarzem włoskim występują w charakterze świadków: „...Testibus Famato Dno Michaele Archangelo Paloni Florentino pictore ollim S R M Joannis III R. P. ac Dno Michaele Angelo Mottoni itidem pictore“ [1]). Z dokumentu powyższego wyciągnąć można dwa wnioski pierwszorzędnej wagi: 1) że Palloni zajmował stanowisko nadwornego malarza Jana III Sobieskiego; 2) że w kwietniu 1705 r. artysta nasz jeszcze pozostawał przy życiu i przebywał prawdopodobnie w Warszawie. Dokładnej daty śmierci Palloniego nie podaje żadna z wzmianek biograficznych, wszystkie jednak zgodnie określają ją na początek XVIII w.[2]).

Parę ważnych szczegółów do biografji Palloniego dorzuca jeszcze jeden list jego, opublikowany przez Pagliarini'ch, niestety bez podania daty[3]). List jest pisany do Ant. Dom. Gabbiani'ego, wybitnego malarza florenckiego, rozwijającego ożywioną działalność pedagogiczną we Florencji. Sam Gabbiani jest znacznie młodszy od Palloni'ego (ur. 1652 r.), a studja odbywał u Vinc. Dandini'ego we Florencji oraz u Ciro Ferri'ego w Rzymie[4]). Na początku listu mieszczą się wyrazy uznania dla Gabbiani'ego oraz trudna do wyjaśnienia wzmianka o wspólnych studjach w akademji i nawiązanej w tym czasie przyjaźni pomiędzy obydwoma artystami. Mogłoby to ewentualnie być aluzją do wspólnych studjów obydwu artystów w słynnej „Scuola Fiorentina“ w Rzymie, którą prowadził Ciro Ferri mniej więcej od 1669 r. z polecenia wielkiego księcia Cosima III de' Medici z przeznaczeniem dla młodych artystów florenckich[5]). W ten sposób otrzymywalibyśmy nader interesującą wzmiankę o pobycie Palloni'ego w Rzymie i jego ewentualnych studjach u Ciro Ferri'ego. Z dalszego ciągu listu dowiadujemy się, że Palloni tymczasem zdołał się na dobre w Polsce usadowić i sprowadzić tu swoją rodzinę. Swego syna i bratanka jednakże wysyła nasz artysta na studja malarskie do rodzinnego miasta, prosząc Gabbiani'ego o opiekę nad nimi i przyjęcie ich w poczet uczniów. Prośbę swoją kończy Palloni charakterystycznym zwrotem, świadczącym, że artysta nasz w malarstwie widział coś więcej niż samo tylko rzemiosło: „...pregandola ancora insieme a far quest'atto di carità, in volergli instruir nella Pittura, che ne riceverà da Dio la promessa segnata ne'Santi Evangeli“.

Poza omawianemi wyżej wzmiankami i dokumentami możnaby wymienić jeszcze kilka innych notatek biograficznych późniejszych o niemal wyłącznie kompilatorskim charakterze. Są to wzmianki J. R. Füssli'ego [6]), De Boni'ego [7]), G. K. Naglera [8]),

[1]) Metricae Copulatorum sive Liber Insignis Ecclae. Coll. Vars. S. Ioannis Bapt... Comparatus... Anno 1702. Liber 6.

[2]) Śmierć Palloni'ego nastąpiła w każdym razie przed rokiem 1714 (por. G. Campori: „Lettere artistiche inedite“. Modena 1866, str. 179—180).

[3]) Niccolò e Marco Pagliarini: „Raccolta di lettere sulla pittura ed architettura scritte da' più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII“. In Roma MDCCLVII, tom II, str. 70—71.

[4]) P. A. Orlandi: „Abecedario Pittorico“. Bologna 1704, str. 82.

[5]) Thieme-Becker: „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler“. Leipzig 1915, tom XI, str. 480.

[6]) J. R. Füssli: „Allgemeines Künstler-Lexicon“. Zürich 1779, str. 475.

[7]) F. De Boni: „Biografia degli artisti“. Venezia MDCCCXL, str. 740.

[8]) G. K. Nagler: „Neues allgemeines Künstler-Lexicon“. München 1841, t. X., str. 484.

E. Rastawieckiego [1]) i M. L. Fournier'a [2]). Spróbujmy teraz dokonać reasumcji tych wszystkich znanych nam szczegółów z biografji Palloni'ego, sprowadzając ją bezpośrednio do zajmującego nas tu przedewszystkiem zagadnienia autorstwa fresków w kaplicy łowickiej.

Michał Anioł Palloni (czasem również nazywany Polloni) urodził się w 1637 r.; pierwsze studja odbywa we Florencji, a mistrzem jego jest Baldassare Franceschini. W swem mieście rodzinnem cieszy się Palloni opinją wybitnego talentu, szczególne zaś uznanie zyskała jego doskonała kopja z głośnego dzieła Fr. Salviati'ego, z malowidła ściennego w Palazzo Vecchio, przedstawiającego triumf Furiusa Camillusa. Nie jest rzeczą wykluczoną, że swej edukacji artystycznej dokończył Palloni w rzymskiej „Scuola Fiorentina" pod kierunkiem Ciro Ferri'ego. Na ostatnie lata pobytu Palloni'ego w ojczyźnie przypada jego cykl obrazów ze scenami męki Chrystusowej, zdobiący obecnie przedsionek kościoła S. Lorenzo w Turynie. — Około 1674 r., niewiadomo przez kogo powołany, udaje się artysta do Polski, gdzie już w 1677 r. słyszymy o wykonywanym przez niego portrecie hetmana wielkiego litewskiego, Michała Kazimierza Paca. Jest rzeczą prawdopodobną, że Palloni pozostawał nawet w bliższych stosunkach z rodziną Paców. Świadczyćby mogły o tem również na czas pobytu Palloni'ego na Litwie przypadające jego prace dekoracyjne w ufundowanym przez Krzysztofa Paca kościele pokamedulskim w Pożajściu. — W r. 1684 widzimy Palloni'ego, przebywającego już w Warszawie; nie jest przytem rzeczą wykluczoną, że na decyzję przeniesienia się do stolicy wpłynąć mogła śmierć obydwu jego protektorów. Działalność Palloni'ego na gruncie warszawskim oraz prace związane z jego stanowiskiem malarza królewskiego na razie pozostają w sferze nader interesujących zagadek. Ciekawe światło na ten okres życia naszego artysty rzucałaby również ewentualność bliższych stosunków, łączących go z Janem Dobrogostem Krasińskim, zwłaszcza, że czas ten jest okresem najżywszej budowlano-artystycznej działalności tego magnata i mecenasa sztuki. Jakiekolwiek jednak hipotezy snulibyśmy co do dzieł Palloni'ego, związanych z jego pobytem w Warszawie, lub np. co do możliwości jego współudziału w pracach nad dekoracją pałacu królewskiego w Wilanowie — jedynem znanem dotychczas dziełem z tego okresu, z którem konkretnie możemy wiązać jego nazwisko — są freski łowickie, fundowane przez księcia prymasa Radziejowskiego. Przypuszczenie autorstwa Palloni'ego w stosunku do tych fresków, jakkolwiek archiwialnie nie stwierdzone, posiada niemal cechy pewności, a to zarówno ze względu na czas powstania zabytku, doskonale mieszczący się w życiowych datach Palloni'ego, jak i na typowo florenckie poczucie formy, jak wreszcie i na jedyną możliwą interpretację monogramu MAP. F.

Przechodząc zkolei do studjum środowiska artystycznego, z którego wyrosły freski łowickie, musimy zająć się charakterystyką szkoły florenckiej w drugiej połowie XVII w. Szkoła florencka w okresie baroku odznacza się w zasadzie dość prowincjonalnym charakterem. Pojawiają się wprawdzie artyści tacy, jak Cigoli i Passignano, którzy usiłują przez zaszczepienie elementów sztuki górno-italskiej, zwłaszcza Correggia, odegrać na gruncie florenckim rolę podobną do roli Carracci'ch w Rzymie, ale i u nich również występuje w pierwszym rzędzie przywiązanie do miejscowej tradycji rysunkowo-plastycznej. Cały kierunek szkoły florenckiej idzie w stronę kultywowania tych właściwości,

[1]) E. Rastawiecki: „Słownik malarzów polskich". Warszawa 1851, t. II, str. 86—87.

[2]) Louis Fournier: „Les Florentins à Lyon. Les Florentins en Pologne". Lyon 1893, str. 282.

nie tworząc podatnego gruntu również i dla dążeń Ligozzi'ego, malarza hołdującego weneckim ideałom kolorystycznym. Koloryt malarzy florenckich wciąż jeszcze nosi cechy gotyckie: radosne zestawianie barw jasnych i żywych o jednolicie słabem nasyceniu; szczególnie charakterystyczna jest jasna czerwień o złoto-bronzowawym odcieniu, bladoniebieska, jasno-żółta, blado-zielonkawa i szaro-fiołkowa. U florentyńczyków barwa służy jedynie do wypełniania formy uprzednio już skonstruowanej zapomocą rysunku oraz modelunku światło-cieniowego [1]). — Na podłożu nakreślonych powyżej ideałów artystycznych, rozwijają swą twórczość główni przedstawiciele szkoły florenckiej w XVII wieku: Cristofano Allori, Matteo Rosselli, Vignali, Lorenzo Lippi, Dolci i do pewnego stopnia Furini. Dla nieco prowincjonalnego i zamkniętego w sobie świata artystów florenckich wielkiem wydarzeniem się staje działalność Pietra da Cortona oraz jego prace dekoracyjne w Palazzo Pitti w latach 1641—1647 [2]). Tu szukać należy początków zakorzenionego później na gruncie florenckim t. zw. „cortonizmu", którego utalentowanymi i niepozbawionymi znacznej samodzielności przedstawicielami stają się dwaj uczniowie M. Rosselli'ego, Baldassare Franceschini, zwany Il Volterrano, oraz Giovanni Mannozzi, zwany Giovanni da S. Giovanni.

Na tem miejscu zainteresować nas musi zwłaszcza osoba Franceschini'ego, jako nauczyciela twórcy fresków łowickich. Artysta ten żyje 78 lat (1611—1689), a pierwsze studja pobiera w swem rodzinnem mieście Volterra. W 1627 r. przybywa do Florencji, gdzie kształci się dalej pod kierunkiem Matte'a Rosselli'ego. Za jego pośrednictwem zapoznaje się Franceschini z tradycjami manieryzmu florenckiego oraz z przedstawicielami epoki przejściowej do baroku, takimi, jak Gregorio Pagani i Domenico Passignano, których sam Rosselli był uczniem [3]). Już więc w pierwszym okresie pracy artystycznej Volterrano wchłonął w siebie elementy wczesno-barokowe, elementy górno-italskiego pochodzenia, co jednak nie przeszkadza, że w zasadzie tak on, jak i cały szereg artystów jemu współczesnych, staje silnie na gruncie lokalnej tradycji florenckiej. Wykładnikiem tej tradycji — zapewne nie bez wpływu Rosselli'ego — staje się również zwrot Franceschini'ego do monumentalnej techniki freskowej, techniki wrodzonej artystom toskańskim, a której on właśnie miał się stać jednym z wybitniejszych przedstawicieli na gruncie florenckim w drugiej połowie XVII wieku. Poza temi siłami wewnętrznemi, utajonemi niejako w atmosferze stolicy Medyceuszów, musiały na dojrzewający właśnie talent Franceschini'ego oddziałać również i zdarzenia artystyczne o charakterze bardziej zewnętrznym, jak np. wspomniane prace Pietra da Cortona w Palazzo Pitti. Dodajmy do tego wiadomość o dwóch podróżach Volterrana; jedna z nich, przypadająca około 1640 r., poświęcona jest na zwiedzenie Bolonji, Ferrary, Wenecji, przedewszystkiem jednak na studjum dzieł Correggia w Parmie; druga zaś ma miejsce przed r. 1652 i poza ponownym objazdem Lombardji obejmuje również krótki okres pobytu w Rzymie [4]). Z dzieł Franceschini'ego najbardziej przez współczesnych sławione są wielkie „machiny" dekoracyjne, jak np. zajmujący go przez szereg lat i dopiero w 1648 r. ukończony

[1]) Por. charakterystykę barokowej szkoły florenckiej w dziele: U. Ojetti, L. Dami, N. Tarchiani: „La pittura italiana del seicento e del setteceto nella mostra di Palazzo Pitti a Firenze MCMXXII". Milano-Roma 1924, str. 23.

[2]) H. Voss: „Die Malerei des Barock in Rom"... str. 540 i nast.

[3]) L. Lanzi: „Storia pittorica della Italia", t. I, str. 240—241.

[4]) F. Baldinucci: „Delle Notizie de' Professori del Disegno", t. XVII, str. 99 i 105—106, oraz Thieme-Becker: „Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler". Leipzig 1916, tom XII, str. 295.

cykl fresków w Villa della Petraia lub malowidła kopuły w kaplicy Niccolini'ch w kościele Santa Croce we Florencji, przedstawiające koronację N. P. Marji, oraz na ten sam temat, tylko na znacznie większą skalę zakrojone malowidła kopuły kościoła S. M. Annunziata. Mistrzostwo Franceschini'ego najpełniej przejawia się jednak w sklepieniach mniejszych rozmiarów, celujących pełnem dynamiki i poczucia dekoracyjnego rozkładem mas, doskonałością zastosowania skrótów i perspektywy „sotto in su" oraz umiejętnością połączenia malowideł z bogato rozwiniętym systemem ornamentyki, polegającej na imitacji stiuku lub bronzu. Jako przykłady kompozycyj, w których właściwości te wystąpiły w całej pełni, wymienić możnaby: św. Eljasza na kopule kaplicy Orlandinich w S. Maria Maggiore, św. Cecylję na sklepieniu kaplicy Grazzi'ego w kościele S. M. Annunziata i wreszcie św. Marcina w Palazzo del Duca Di San Clemente przy via Gino Capponi we Florencji [1]). Oto niezwykle trafna charakterystyka Lanzi'ego, ujmująca całokształt sztuki tego nauczyciela Palloni'ego: „Il suo fuoco è temperato dalla riflessione e dal decoro; il suo disegno nazionale è variato e aggrandito dalla imitazione delle altre scuole; per veder le quali da' March. Niccolini suoi mecenati fu fatto viaggiar alcuni mesi. Profittò assai della parmigiana e della bolognese. Conobbe anche Pietro di Cortona, e in qualche massima gli aderi: cosa non rara in altri di questa epoca" [2]).

Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa moment rozpoczęcia studjów malarskich Palloni'ego u Volterrańczyka określić dałby się w przybliżeniu na lata 1652—1655. Jest to okres najwyższej dojrzałości talentu Franceschini'ego po ukończeniu na poły jeszcze manierystycznych fresków w Villa Petraia, po bezpośredniem zapoznaniu się z dziełami Pietra da Cortona w Palazzo Pitti oraz po odbyciu obydwu podróży górno-italskich i pełnych entuzjazmu studjach nad iluzjonistyczną sztuką Correggia. Teraz przerzuca się Volterrano niemal wyłącznie w dziedzinę dekoracji wnętrz kościelnych wielkiego stylu, z całą pasją zgłębiając tajemnice barokowego iluzjonizmu i rozwiniętego „sotto in su". Zagadnienia barokowej dekoracji monumentalnej, które w tym czasie całkowicie opanowują twórczość Franceschini'ego, musiały wpłynąć decydująco na kształtujący się wówczas talent naszego artysty, znacząc się szeregiem zbieżności z dziełami mistrza oraz krzewiącego się we Florencji w drugiej poł. XVII w. „cortonizmu". Jeśli jedno z najdojrzalszych dzieł Franceschini'ego, malowidło św. Marcina na sklepieniu jednej ze sal w Palazzo del Duca di San Clemente (tabl. VI), zestawimy z tym pod względem artystycznym dla fresków łowickich niejako programowym obrazem Ofiary Abrahama (tabl. VI) — uderzyć musi duże pokrewieństwo w budowie przestrzeni, w rozplanowaniu kompozycji, we wzajemnem ustosunkowaniu mas oraz w zastosowanej formie rozwiązania iluzjonistycznego. Idźmy dalej: wykonane w chiaroscuro podtrzymujące girlandy putta, które zdobią obramienie malowidła ze św. Marcinem, czyż nie wydają się zapowiedzią motywu pacholąt, otaczających cokoły, z tak niepospolitem mistrzostwem rozwiniętego w Łowiczu (tabl. V)? Tu zaznacza się dość wyraźnie stosunek ucznia do nauczyciela, przyczem jednak zarówno jeden jak i drugi są to samodzielne indywidualności. Dzieło Franceschini'ego przepojone jest nastrojem poniekąd już z samego tematu wypływającej lirycznej, kobiecej niemal miękkości i odznacza się nawet skłonnością

[1]) F. Baldinucci: „Delle Notizie de' Professori del Disegno", t. XVII, str. 95, 96, 101—102. Rysunek do malowidła św. Marcina znajduje się w Albertynie wiedeńskiej. Por. Alfred Stix: „Barockstudien". Belvedere. 1930, rocznik 9, zesz. 12. [2]) L. Lanzi: „Storia pittorica della Italia", t. I, str. 243—244.

do bardziej malarskiego rozdrobnienia kompozycji. Tymczasem obraz łowicki w swym charakterze jest o wiele surowszy, a posługując się w zasadzie bardzo podobną kompozycją grupy, akcentuje w niej raczej pierwiastki plastyczne.

Poprzednio zaobserwowane pokrewieństwa między dziełami Franceschini'ego i Palloni'ego rozwijają się na wspólnem podłożu zależności obydwóch artystów od Pietra da Cortona. Abraham z obrazu łowickiego jest prawowitym członkiem rodziny gigantycznych starców, właściwych sztuce Pietra da Cortona, a widocznych np. w jego freskach w Palazzo Pitti. Wystarczy wymienić charakterystyczne pod tym względem malowidło sklepienia w Sala di Saturno (ryc. 4), ukończone w połowie 1664 r., a wykonane przez jednego z najwierniejszych uczniów Pietra da Cortona, Cira Ferri'ego, najzupełniej w duchu twórczości mistrza, częściowo zaś nawet według jego kartonów [1]). Oprócz zasadniczego typu rozwiązania kompozycyjnego powtarzają się u naszych artystów pojedyńcze motywy, a zwiastujący anioł w obrazie łowickim jest niemal że repliką spływającego zgóry Saturna w wyżej wspomnianem malowidle. Również i w innych malowidłach tej samej sali znajdujemy prototypy całego szeregu motywów znanych nam z fresków łowickich. Tak np. obraz łowicki Św. Karola odwiedzającego budowę gmachu szkolnego ma do pewnego stopnia swój odpowiednik w malowidle na pokrewny temat przedstawienia planów budowy w Sala di Saturno (ryc. 3). Analogja dotyczy zwłaszcza pierwszoplanowej figury półnagiego „giganta-rzeźbiarza", przytrzymującego blok kamienny. Również i koloryt we freskach Pietra da Cartona wykazuje to samo typowo florenckie nastawienie, które obserwować możemy zarówno u Franceschini'ego jak i w malowidłach łowickich, tę samą predylekcję do barwy blado-niebieskiej, szaro - fioletowej, jasno-żółtej z odcieniem oliwkowym oraz jasnej czerwieni o złoto-bronzowawych tonach.

Omawiając stosunek twórcy fresków łowickich do Franceschini'ego, zwrócić należy uwagę zwłaszcza na wielkie kompozycje religijne Volterrańczyka, w których rozwijał on swoje mistrzostwo w zakresie iluzjonizmu i „sotto in su". Tu na plan pierwszy wysuwa się malowidło kopuły w Cappella Niccolini w Santa Croce we Florencji (1652—1660) (ryc. 6) oraz „Assunta" na kopule kościoła SS. Annuziata (1664—1670), będąca właściwie tylko powtórzeniem i powiększeniem kompozycji poprzednio wymienionej [2]). Zarówno ogólny typ rozwiązań kompozycyjnych w tych malowidłach jak i pewne zbieżności w szczegółach, raz jeszcze potwierdzają to, co poprzednio już było powiedziane o bliskim stosunku, łączącym Franceschini'ego z twórcą fresków łowickich. Nie brak nawet i szczegółów bezpośrednio łączących obydwu artystów. Tak np. motyw czworograniastego stosu z głazów, nader trafnie zastosowany w łowickim obrazie Ofiary Abrahama, należy do ulubionych motywów Franceschini'ego i powtarza się u niego wielokrotnie. Również i sama grupa Abrahama i Izaaka, widoczna na obydwu kopułach Franceschini'ego, przedstawia znaczne podobieństwo z grupą łowicką. Niepodobna dalej pominąć bliskiego pokrewieństwa, wiążącego łowickie postacie półnagich gigantów, z podobnemi figurami u Franceschini'ego (np. gigant stojący z potężnym blokiem kamiennym lub kontrapostowa figura młodzieńca, leżącego na obłokach pod grupą koronacji N. P. Marji).

Powyżej wykazane zbieżności świadczą wyraźnie o związku zachodzącym pomiędzy dziełami Franceschini'ego a freskami, zdobiącemi sklepienie kaplicy oraz zakrystji łowickiej. W imię sprawiedliwości należy jednak zaznaczyć, że i sam Franceschini

[1]) H. Geisenheimer: „Pietro da Cortona e gli affreschi nel Palazzo Pitti". Firenze 1909, str. 7 i 15—16. [2]) Thieme-Becker: „Allg. Lex. d. bild. Künstler", t. XII, str. 295.

Ryc. 4. Florencja. Palazzo Pitti. Ciro Ferri: Fresk na sklepieniu w Sala di Saturno.

pozostaje w ścisłej zależności od sztuki Pietra da Cortona; poprzednio omawiane kopuły w Santa Croce i SS. Annunziata, wykazują wiele podobieństwa z jednem z najlepszych dzieł tego ostatniego, kopułą w kościele S. Maria in Vallicella w Rzymie [1]).

W zestawieniu Św. Marcina Franceschini'ego z łowickim obrazem Ofiary Abrahama widzieliśmy, w jaki sposób niepospolitych zdolności uczeń przekształcać mógł kompozycyjne założenia swojego mistrza; to samo w dużym stopniu dotyczy systemu dekoracyjnego kaplicy łowickiej. Główne jego elementy odnajdujemy również w pracach Volterrańczyka, żeby tylko wymienić obramienie malowidła ze św. Marcinem, malarsko-stiukową dekorację w Sala delle Allegorie w Palazzo Pitti, odpowiednie partje fresków w Villa Petraia i t. d. W pierwszym rzędzie należą tu motywy takie, jak pary puttów, zajętych dźwiganiem lub rozpinaniem girland roślinnych, obfite zastosowanie masek i głów antycznych, kartuszowe powiązania pomiędzy poszczególnemi polami; tu wreszcie należy sama zasada wplatania małych pól iluzjonistyczno-malarskich w bogato rozwinięty system dekoracji w chiaroscuro. Franceschini nie jest oczywiście wynalazcą wszystkich powyżej wzmiankowanych motywów, gdyż należą one do tradycyjnego niemal aparatu dekoracji barokowej. Jednakże ich zestawienie razem i podanie w takiej a nie innej stylizacji, należy już uznać za zasługę samego Franceschini'ego; jeśli zaś bardzo pokrewne i podobnie stylizowane motywy później pojawią się również w Łowiczu, nie jest to zapewne sprawą przypadku, i tylko popiera nasze wywody w sprawie stosunku łączącego obydwu artystów.

Z pośród wzmianek literackich, dotyczących Palloni'ego, jedna jeszcze wiadomość rzuca nam pewne światło na jego sztukę. Jest to mianowicie notatka Baldinucci'ego z najwyższemi pochwałami donosząca o kopji, którą Palloni wykonał z głośnego malowidła Fr. Salviati'ego w Palazzo Vecchio, przedstawiającego triumf F. Camillusa (ryc. 2). — Kopji tej mimo usilnych poszukiwań na miejscu nie udało mi się odnaleźć. — Malowidła Salviati'ego w Sala dell' Udienza w Palazzo Vecchio, z których wyjątkiem jest ten właśnie kopjowany obraz, posiadały w czasie swego powstania w połowie XVI wieku nader doniosłe znaczenie. Jest to bowiem pierwszy na gruncie florenckim przykład jednolitej dekoracji monumentalnego wnętrza, wprowadzający nieznane tu przedtem próby iluzjonistycznych rozwiązań oraz nowe motywy ornamentacyjne, jak groteska, festony, trofea, insygnia antyczne i t. d. [2]). Dzieło Salviati'ego staje się jednym z kanonów manieryzmu florenckiego i zarazem powszechnie przyświecającym ideałem przy podejmowaniu podobnych zadań dekoracyjnych. Jest rzeczą charakterystyczną, że jeszcze nawet u Franceschini'ego w jego freskach w Villa Petraia, odzywają się wyraźne echa obrazów gloryfikujących czyny wojenne Furiusa Camillusa (por. np. scenę triumfalnego wjazdu Cosimy I do Sieny). Jakież jednak znaczenie posiada dla nas wiadomość o tem, że Palloni kopjował dzieło Salviati'ego? Przecież we freskach łowickich trudno byłoby wykazać jakiekolwiek bezpośrednie zapożyczenia lub zbieżności idące w tym kierunku. Niemniej przeto wspomniana wzmianka ma dla nas dużą wartość, gdyż daje dokumentalne niejako potwierdzenie tego, co już z całej analizy stylistycznej zabytku wysnuliśmy, mówiąc o silnem przywiązaniu jego twórcy do późnorenesansowych założeń formalnych i jego wyraźnem nawiązywaniu do florenckiej tradycji artystycznej. Tak więc wiadomość o owej kopji raz jeszcze potwierdza dotychczasowe wyniki analizy stylistycznej

[1]) Por. Eugénie Strong: „La Chiesa Nuova (S. Maria in Vallicella)". Roma 1923, str. 118—119 oraz tabl. XXVI. [2]) H. Voss: „Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz", str. 238—240.

Ryc. 5. Florencja. Museo di San Marco. Pietro D a n d i n i: Św. Antoni komunikujący zarażonych. (Fresk w krużgankach dawnego klasztoru).

i staje się zarazem cennym przyczynkiem do charakterystyki Palloni'ego. Również i pod względem kolorytu freski Salviati'ego w Sala dell' Udienza mogą być uznane za jeden z najcharakterystyczniejszych przykładów typowo florenckiego ujęcia, które tak mocno uwydatnia się w utworze naszego artysty.

Na tle szkoły florenckiej, która w XVII w. zasklepia się poniekąd w swych rodzimych tradycjach, Michel Angelo Palloni, gdyż to wedle wszelkiego prawdopodobieństwa jest imię twórcy fresków łowickich, okazuje się indywidualnością nieprzeciętnej miary. Umiał on zrobić doskonały użytek z nauk, których mógł mu udzielić Baldassare Franceschini. Równocześnie jest jednak rzeczą zdumiewającą głęboka wierność naszego artysty w stosunku do plastycznego ideału kręgu Michała Anioła, w czem dochodzi wprawdzie do głosu typowo florenckie poczucie formy, ale ze siłą wyrazu rzadko spotykaną u współczesnych malarzy tego środowiska, żeby np. wymienić Pietra Dandini'ego. Artysta ten, zaledwie o 10 lat młodszy od Palloni'ego (1647—1712), znany jest ze swych prac również i w Polsce (kościół Kapucynów w Krakowie [1]). Z Pallonim łączą go żywe stosunki listowne, a prawdopodobnie również i znajomość osobista. Pietro Dandini jest bodaj że najzdolniejszym z całej rodziny Dandinich, która na gruncie florenckim w drugiej połowie XVII w. jest oficjalną niejako reprezentantką „cortonizmu". Wystarczy np. porównać malowidło Dandini'ego w krużgankach klasztoru San Marco, przedstawiające św. Antoniego w trakcie udzielania Komunji zarażonym, z pokrewnym pod względem tematu obrazem cyklu łowickiego (ryc. 5 i tabl. III). Zarówno doskonała kompozycja grupy centralnej, jak i znakomicie rozwinięta umiejętność wydobycia wrażenia głębi oraz pełna wyrazu plastyka ciał z całą siłą przemawiają na korzyść malarza fresków łowickich w porównaniu do szybko i pobieżnie pracującego Dandini'ego. Trzeba to nazwać szczęśliwym zbiegiem okoliczności, że malarz tej miary, mogący być chlubą swego miasta rodzinnego, zawędrował na daleką północ, by tu w ciągu przeszło 25 lat reprezentować najpiękniejsze tradycje wielkiej sztuki Italji.

Jednym z najwcześniejszych w Polsce przykładów dekoracji monumentalnej, pojętej w duchu sztuki baroku, jest malowidło Sądu Ostatecznego, zdobiące kopułę kaplicy św. Krzyża w kościele Dominikanów w Lublinie, fundowanej około 1644 r. (ryc. 8). Malowidło to w charakterystyczny sposób wprowadza nas również w krąg bojowych ideałów kontrreformacji [2]). Ruch artystyczny ze wzmożoną siłą rozwija się ponownie za panowania Jana III Sobieskiego (1674—1696); w porównaniu z wczesnym barokiem epoki Zygmunta III i Władysława IV jest to u nas właściwy okres rozkwitu sztuki pełnego baroku, przyczem jednak główną rolę odgrywają już elementy późnobarokowe z widocznemi nawet niekiedy zapowiedziami rokoka. Polska jest wówczas widownią nader ożywionej działalności na polu monumentalnej dekoracji wnętrz kościelnych. Dziś nawet pomimo bezlitosnego potraktowania naszego mienia kulturalnego przez nieprzyjazne losy, można w ogólnych zarysach odtworzyć sobie obraz tego niezwykle twórczego okresu. Już u jego wstępu roztacza zdumiewający i oszałamiający przepych swych form dekoracja kościoła św. Piotra i Pawła na Antokolu (1676—1684); powstawania tej dekoracji mógł być Palloni naocznym świadkiem, gdyż w tym czasie pozostawał być może na służbie rodziny Paców. Na usługach magnatów litewskich pozostaje inny jeszcze wybitny

[1]) Por. A. Orlandi: „Abecedario pittorico", str. 419; por. również Ambroży Grabowski: „Kraków i jego okolice". Kraków 1866, str. 203, oraz M. Skrudlik „Królowa Korony Polskiej", str. 281.

[2]) Por. komunikat Józefa Smolińskiego w Sprawozdaniach Komisji do badania hist. sztuki w Polsce Akad. Um., t. VIII, str. CCCLXXXV.

Ryc. 6. Florencja. Kościół S. Croce. Baldasssare Franceschini. Malowidło kopuły w Cappella Niccolini.

Ryc. 7. Warszawa-Czerniaków. Kościół św. Bonifacego. Gloryfikacja św. Antoniego (malowidło kopuły).

artysta italski, Del Bene, z pochodzenia być może florentyńczyk, ale „wykształcony retrospektywnie na wenecjanach XVI stulecia, nieodporny wzorem wielu na wpływy północne z Flamandji; malarz z poczuciem przestrzeni, biegły w rysunku, śmiały w pomysłach, kolorysta nienaganny“ [1]). Jedyne znane dzieła tego artysty, freski w kaplicy św. Kazimierza w katedrze wileńskiej, oraz w kościele pokamedulskim w Pożajściu, przypuszczalnie w znacznej części powstają współcześnie z okresem działalności Palloni'ego na Litwie. — W Krakowie r. 1695 jest początkiem działalności wybitnej grupy dekoratorskiej, której głównemi osobistościami są: stiukator Baltazar Fontana oraz malarz Karol Tanquart z Nissy. Działalność tej grupy przeciąga się do 1704 r., a jej główne datowane dzieła są to: dekoracja kościoła św. Anny oraz dekoracja kościoła św. Andrzeja w Krakowie; Tanquart pozatem jest twórcą polichromji w bazylice na Jasnej Górze.

Warszawa, gdzie Palloni znajdował się w każdym razie w 1684 r., przedstawia się również jako środowisko ożywionego ruchu artystycznego; stąd nawet według pierwotnego planu mieli być powołani dekoratorzy krakowskiego kościoła św. Anny [2]). O Warszawę niejednokrotnie zazębiać musiały liczne poczynania artystyczne króla Jana III, za którego inicjatywą powstaje nawet szkoła malarska w Wilanowie, bodaj że pierwsza u nas tego rodzaju instytucja [3]). Niezależnie nawet od działalności dworu stolica państwa jest widownią rozmaitych prac o charakterze dekoracyjnym, jak np. stiuki w kościele popaulińskim, których przypuszczalnym twórcą jest Francesco Maino z Medjolanu [4]), lub stiukowo-malarska dekoracja kościółka na Czerniakowie [5]). Tem ostatniem dziełem z pewnych względów musimy się nieco zainteresować. Twórcą jego architektury jest Tylman z Gameren, a powstała ona w latach 1690 do 1693; z tego samego czasu pochodzi bogata dekoracja stiukowo-malarska, jak to wiemy z rachunków znajdujących się w archiwum konwentu czerniakowskiego, a odnalezionych i opracowanych przez Dr. T. Makowieckiego. Fantazją jednak byłoby przypisywanie tej z ducha italskiego zrodzonej dekoracji Tylmanowi, jemu, o którego kwalifikacjach w tym kierunku nie mamy najmniejszego pojęcia. Jednolita koncepcja dekoratorska w wykonaniu została przełamana poprzez pryzmat kilku jednostek, stojących na bardzo różnym poziomie. Wyżej wspomniane rachunki pozwalają na wyróżnienie kilku stiukatorów i czterech malarzy; najwybitniejszą pośród nich osobistością wydaje się ten, którego rachunki nazywają „malarzem od kopuły laterni“. Jeśli rzucimy okiem na jego niewątpliwie dzieło, malowidło kopuły czerniakowskiej (ryc. 7), przedstawiające gloryfikację św. Antoniego, ukaże się nam on jako artysta dobrej włoskiej szkoły, artysta wykazujący trafne zrozumienie i zastosowanie koncentrycznego schematu iluzjonistycznych malowideł kopułowych Giovanni'ego Lanfranca.[6]) Dadzą się pozatem zauważyć pewne pokrewieństwa z freskami w kaplicy łowickiej. Widoczne to zwłaszcza w centralnej grupie wniebowzięcia św. Antoniego oraz w dwóch z pośród grup adorujących świętego, a rozmieszczonych w dolnym kręgu fresków kopuły czerniakowskiej. W jednej z nich wyróżnia się muskularna postać klęczącego starca z kulami w ręku, dalej mężczyzna dźwigający niewiastę, a przypominający podobną grupą w Ło-

[1]) Zygmunt Batowski: „Malowidła w kościele po-kamedulskim w Pożajściu“, str. 15.

[2]) J. Pagaczewski: „Baltazar Fontana w Krakowie“, str. 10.

[3]) Jakób Kazimierz Haur: „Skład abo skarbiec znakomitych sekretów o ekonomiey ziemiańskiey“. Kraków 1693, str. 357.

[4]) Juljan Bartoszewicz: „Kościoły warszawskie rzymsko-katolickie“. Warszawa 1855, str. 163.

[5]) Parokrotnie korzystać będę tu z rękopisu pracy Dr. Tadeusza Makowieckiego: „Tylman z Gameren i jego dzieło kościół w Czerniakowie“. [6]) H. Voss: „Die Malerei des Barock in Rom“, str. 526.

wiczu, wreszcie mężczyzna z modelem kościoła w ręku oraz dwie prawie nagie postacie spętanych niewolników o atletycznej budowie ciała, nader śmiałych skrótach i kontrapostowych wygięciach. Pewne analogje do fresków łowickich wykazuje również druga grupa czerniakowska, którą moglibyśmy nazwać grupą opętanej przez demony, oraz poza nią widoczna grupa chorych i umierających, przypominająca nam pokrewne sceny cyklu łowickiego. Wymienione malowidła dolnego kręgu kopuły, do których dołączyć możnaby jeszcze kilka innych fragmentów, są niewątpliwie dziełem najwybitniejszego z pośród malarzy czynnych w Czerniakowie, a poziom ich różni się diametralnie od poziomu innych malowideł tamże się znajdujących. Dalecy jednak jesteśmy od przypuszczenia jakoby Palloni był wykonawcą a choćby tylko projektodawcą tych malowideł, choć pozwalałyby na to względy historyczne. Tutaj chodziło tylko o zaznaczenie, że dekoracja łowicka, tak niezwykła w swym charakterze artystycznym, w zasadzie jednak nie jest zjawiskiem u nas odosobnionem i dobrze wkomponowuje się w ogólny obraz ruchu artystycznego w Polsce za Jana III Sobieskiego.

Jeśli mowa o zachowanych w Polsce dziełach bliskich sztuce Palloni'ego, nie podobna pominąć jednego jeszcze cyklu malowideł ściennych, znajdującego się również w Łowiczu we wzniesionym około 1680 r. kościele popijarskim. Freski zdobiące wnętrze tego kościoła pokryte są obecnie tynkiem, jedynie tylko malowidła sklepienne w prezbiterjum pozwalają wytworzyć sobie dokładniejsze pojęcie o charakterze całej dekoracji; natomiast obrazy na sklepieniach naw bocznych uległy gruntownej i nad wyraz niefortunnej przeróbce w 1898 r.[1]).

Od pierwszego rzutu oka uwydatnia się ścisły związek pomiędzy dekoracją kaplicy św. Karola Boromeusza a malowidłami sklepienia w prezbiterjum kościoła popijarskiego. Już sam strukturalny podział sklepienia jest bardzo podobny, a wiele elementów dekoracyjnych niemal zupełnie identycznych, nie mówiąc już o pokrewieństwie formy i kolorytu, wiążącem obydwa dzieła. Podział sklepienia dokonany jest przy pomocy poprzecznie biegnących pasów międzyprzęsłowych, pokrytych dekoracją w chiaroscuro z wplecionemi iluzjonistycznemi malowidłami puttów igrających na tle błękitu. Przedstawienia figuralne wypełniają czworoboczne pola wzdłuż środkowej osi sklepienia oraz szereg mniejszych scen w polach lunetowych, a mają za temat żywot, cuda i męczeństwo św. Wojciecha w swoistej późno-barokowej transkrypcji[2]). Na uwagę zasługuje zwłaszcza malowidło centralne, przedstawiające męczeńską śmierć i gloryfikację świętego z ukazującym się w głębi widokiem kolegjaty łowickiej. Obraz ten, wykazujący niepospolite opanowanie formy dekoracyjnej, stoi szczególnie blisko malowideł z kaplicy św. Karola Boromeusza. Z pośród obrazów w nawach bocznych kościoła popijarskiego na wzmiankę zasługuje stosunkowo najmniej zeszpecona Apoteoza św. Marji Magdaleny, stworzona najzupełniej w duchu świeckiego malarstwa plafonowego. — Jeślibyśmy nawet uznawali Palloni'ego również za projektodawcę malowideł kościoła popijarskiego — do czego zresztą w tej chwili brak dostatecznych podstaw — przyznać musimy, że poziom tego dzieła jest o wiele niższy i mniej jednolity od dekoracji kaplicy Boromeuszowskiej i wykazywałby w każdym razie znaczny współudział pomocników. Możliwe też, że mamy tu do czynienia z dziełem późniejszem i do pewnego stopnia wzorowanem na malowidłach

[1]) R. Oczykowski: „Przechadzka po Łowiczu", str. 148—149.

[2]) W sprawie fresków w kościele po-Pijarskim por. Juljusz Starzyński: „O restaurację fresków w kościele po-Pijarskim w Łowiczu". Ochrona zabytków sztuki. Warszawa 1930-31, zesz. 1—4, część 1, str. 220—222.

kaplicy św. Karola Boromeusza. Niemniej przeto sprawę restauracji i dokładniejszego opracowania fresków popijarskich uznać należy za jeden z najpilniejszych postulatów naukowych. Dla nas wiadomość o tem dziele posiada znaczenie doniosłe, ponieważ w wydatny sposób wzbogaca naszą znajomość środowiska, na tle którego powstały obrazy Palloni'ego w kaplicy św. Karola Boromeusza, niezależnie od tego, o ile rękę lub wpływ naszego artysty udałoby się wykazać i w tym drugim utworze.

Problem autorstwa w badaniu wielkich kompleksów dekoracyjnych XVII wieku, a zwłaszcza jego drugiej połowy, przedstawia się wogóle jako nader skomplikowany. Wynika to w pierwszym rzędzie ze samej organizacji pracy artystycznej: malarze i stiukatorzy skupiają się najczęściej około jednej lub kilku wybitniejszych indywidualności, łączą się w grupy o charakterze przypominającym niekiedy średniowieczne zrzeszenia kamieniarskie [1]). Nie ulega kwestji, że dalszy postęp badań pozwoli również i w Polsce na zróżnicowanie i zdefinjowanie poszczególnych grup tego rodzaju; już dziś zarysowują się one niekiedy. Tak np. już dziś staje się uchwytna grupa stiukatorów, której główną osobistością był Giovanni Battista Falconi, czynna przeważnie w drugiej ćwierci XVII wieku [2]). W Wilnie wybitna grupa stiukatorska skupia się około dekoracji kościoła św. Piotra i Pawła a ślady podobnego zrzeszenia malarsko-stiukatorskiego dla środowiska warszawskiego odnaleźć możemy w kościele czerniakowskim. Jedną z grup italskich rzeźbiarzy i malarzy, ciągnącą do Polski, spotykamy około 1650 r. na Morawach [3]). Stamtąd wreszcie pod sam koniec XVII stulecia przybywa do Polski grupa wybitnych stiukatorów pod wodzą Baltazara Fontany. Rola środowisk ogólnie mówiąc południowo-niemieckich, jako czynnika pośredniczącego w przejmowaniu przez Polskę dekoracyjnych założeń italskiego baroku, jest już w drugiej połowie XVII wieku bardzo znaczna, a zwiększa się jeszcze w pierwszych dziesiątkach wieku XVIII.

Na tle tak zarysowujących się stosunków, łowicki czyn artystyczny Palloni'ego zajmuje stanowisko wyjątkowe zarówno ze względu na swój poziom jako dzieła sztuki, jak i na czystość i wielkość tradycyj italskich, które reprezentuje. Cała dekoracja kaplicy jest naznaczona tak wyraźnem piętnem jednej indywidualności, że jeśli można tu mówić o jakiejś grupie, to chyba tylko o grupie pomocników, pracujących ściśle podług wskazówek mistrza; pośród nich znaleźć się mógł również i stiukator, przedtem być może zajęty w któremś z większych przedsięwzięć warszawskich lub wileńskich. Jak w pierwszej połowie XVII wieku Tommaso Dolabella, tak w jego drugiej połowie Del Bene i Michel Angelo Palloni, przynoszą do nas najlepsze tradycje malarstwa italskiego, uwydatniając i w tej dziedzinie ścisły związek Polski z kulturą Zachodu. O ile jednak twórczość Dolabelli z Polską zespoliła się w sposób organiczny, wpływając zasadniczo na dalszy rozwój rodzimego malarstwa cechowego, a zarazem poniekąd obniżając swój lot stosownie do niezbyt wybrednych wymagań środowiska [4]), o tyle poziom dwóch artystów późno-barokowych, o całe niebo przewyższający wszystko, co w Polsce w dziedzinie malarstwa monumentalnego mogli oni zastać, w żaden sposób nie da się powiązać z prowincjonalną wytwórczością miejscową.

[1]) M. Dvorak: „Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien", str. 11.

[2]) Por. Adam Bochnak: „Giovanni Battista Falconi". Kraków 1925.

[3]) August Prokop: „Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung". Wien 1904, t. IV, str. 1292.

[4]) Dr. Mieczysław Skrudlik: „Tomasz Dolabella, jego życie i dzieła". Rocznik Krakowski. Kraków 1914, tom XVI, str. 142—3.

Ryc. 8. Lublin. Kościół po-Dominikański. Sąd Ostateczny.
Malowidło kopuły w kaplicy św. Krzyża.

ANEKSY

I.

LIST M. A. PALLONI'EGO DO P. DANDINI'EGO

Sebastiano Ciampi. „Bibliografia Critica". Firenze 1839 — T. II, str. 259—260.

Al Molto Illustre sig. mio Osser. il sig. Pietro Dandini Pittore Celebre. Lungarno al ponte a Santa Trinita. Firenze.

Varsavia li 9 Maggio 1684.

Come già V. S. averà saputo, il primo dell' anno comparse da me un certo guercio, il nome del quale era Giovanni Coli figlio del sig. Giovanni Coli velettaro di Corte in via de' Servi, il quale ha maritata una figlia per nome Anna al sig. Laschi, mio carissimo amico, e tanto V. S. mi scrisse in una scritta il decembre passato e di questa già V. S. ne averà la riposta. E' ben vero che io non lo riconosco, ma diede tanti contrassegni tanto di sua casa, quanto del sig. Angiolo Gori, buona memoria, che gli credetti, et lo messi per segretario con il sig. Palatino di Plock Senatore de' più conspicui di Polonia, et per fare cosa grata al sig. Giovanni Coli suo padre, gl'imprestai trenta Ungheri, et mi fece la ricevuta, la quale la mandai a mio fratello acciò si facesse rimettere il danaro; e la lettera di mio fratello era inclusa in una del sig. Giovanni Coli, si come ancora una per il sig. Vincenzo Gori, e se ben mi ricordo una per V. S. ancora. Oggi ho scoperto questi essere un furbacchione, poichè la riposta delle dette lettere scritte il 21 febbraro, dove il sig. Giovanni Coli scrive che non solo ha rimesso a mio fratello i 30 Ungheri, che ancora pregato da mio fratello gli ha dato 50 scudi moneta bianca, mi scrive ancora che gli rimetta a Giovanni suo figlio; io subito il tutto gli sborsai, e, come dico, oggi ho scoperto questo Coli per un gran furbo, essendo le dette lettere false, fatte scriver quì. Il 29 passato parti per Danzica avendo una settimana prima

mostro una lettera del sig. Verazzani di Olanda, nella quale gli scrive che gli manda d'ordine di suo padre una cassetta di merli d'oro con altre pezze di damasco; anco queste credo furberie; ma con questo pretesto parti; ma subito che io ho saputo tali furfanterie, gli ho spedito dietro per via del Re in tanti luoghi, in caso che non sia andato a Danzica, che spero in Dio sarà condotto quì a Varsavia, et allora vederà chi son io, che gli sono stato come padre, voglio essergli tiranno; giacchè altrimenti non merita; in fine le dico che pregherò il Re di farlo tenere assieme coi Tartari e Turchi incatenati, e portare il corbellino senza un ora di riposo. Mio sig. la prego a favorir mi parlare con sig. Giovanni Coli, sentire che cosa dice di suo figlio; scrivo ancora a lui per sapere da esso la sua intenzione, acciò io sappia come mi devo contenere.

Avevo scritto al sig. Coli che io desideravo il ritratto di mia figlia, e nelle lettere false è scritto che il ritratto sarebbe quanto prima finito da V. S. già vedo che questo è falso, e per questo non posso sperar niente, ma se ho qualche poca di servitù appresso a V. S. la prego a farlo e consegnarlo in mani sicure; per la posta puole venire essendo in un rametto piccolo, avvisandomi del prezzo, il quale subito farò rimettere dai signori Tani per via del sig. Sardi maestro di questa Posta. Non le scrivo d'altri interessi, avendole scritto poca fà, e sebbene mi ricordo la settimana santa, e credo che fra il sig. Laschi e lei averanno fatto qualche cosa per far copiare quei quadri del sig. Marchese Gerini. Mi favorisca scrivermi qual figlio del sig. Marchese Strozzi delle tre porte viva; et resto per sempre, facendole reverenza.

Devot. Aff. Obbl. Palloni.

II.

LIST M. A. PALLONI'EGO DO A. D. GABBIANI'EGO.

Niccolò e Marco Pagliarini: „Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII". — In Roma MDCCLVII. T. II, p. 70—71.

Il solo sentirla nominare ha ravvivato in me quell' affetto, che scambievolmente studiando all' accademia ci portavamo; ma il sentirla nominar dei primi virtuosi; che calchino l'Italia, ha mosso sensibil affetto, e fervente desiderio di vederla, e reverirla insieme; che se non fusse dal non poter lasciar la famigllia sola in paesi stranieri, si accerti, che in breve averei fatto passaggio dalla Pollonia, all' Italia. Ma giacchè questo non mi vien premesso, mi terrò felice il poter al meno con questa, umilmente reverirla, ed esebirli me stesso; ma se per la lontananza non posso io in persona ricever i suoi comandi, la prego compiacersi di voler in vece di me accettar per suoi minimi servi i miei figlio, e nipote, assicurandola, che dove VS. mio signore gli comanderà, saranno sempre prontissimi a' di lei comandi: pregandola ancora insieme a far quest'atto di carità, in volergli instruir nella Pittura, che ne riceverà da Dio la promessa segnata ne' Santi Evangeli. E' vero che sono un poco troppo inoltrati col tempo, particolarmente mio nipote, non ostante con l'assistenza di VS. spero, che non sarà perto totalmente il tempo; ed ho fiducia in Dio, e nella santissima Vergine, che ne riceverà onore; e se mai potessi io in queste parti aver l'onore di servirla, mi favorisca dei suoi comandi, che vedrà, che sono, e sarà sempre.

Dev. ed Obbl. Serv.
Michel Arcangelo Palloni.

III.

Wyciąg z ksiąg metrykalnych Katedry Warszawskiej.

Metricae Copulatorum sive Liber Insignis Ecclesiae Collegiatae Varsaviensis S. Ioannis Baptistae... comparatus... anno 1702. Liber 6 — str. 88—89.

„1705 18 Aprilis

Ego Paulus de Rachetty Psalterista Collegiatae Varsaviensis S. Ioannis Baptistae de licentia verbali data mihi a PerIllustrissimo ac Reverendissimo Domino Stephano Wirzbowski Gnesnensi Varsaviensi Cantore Canonico Posnaniensi, Praelato, Vicario in spiritualibus et officiali Varsaviensi ac per Ducatum Mazoviae. Generali omissis omnibus bannis Benedixi Matrimonium Contractum in facie Ecclesiae Teatinorum Clericorum Regularium inter Famatum Dominum Vincentium Ornoni et Honestam Viduam Martiannam Surmikiewiczowa adhibitis fide dignis Testibus Famato Domino Michaele Archangelo Paloni Florentino pictore olim S R M Ioannis III R. P. ac Domino Michaele Angelo Mottoni itidem pictore Rocho Domino Solari et aliis Praesentibus. In Assistentia Admodum Reverendissimi Domini Vicecustodis Reverendissimi Casimiri Liszewski".

GLI AFFRESCHI DI STILE BAROCCO NELLA CAPPELLA DI S. CARLO BORROMEO A ŁOWICZ ED IL LORO AUTORE MICHELANGELO PALLONI[1]).

RÉSUMÉ

L'epoca del Rinascimento fu caratterizzata in Polonia dall'ammirazione sentita per la cultura e l'arte italiana, ed è per questo che vive relazioni intercorsero fra i due paesi ed in Polonia si registrano molti eccelse opere di architettura e di scultura dovute a celebri artisti italiani, come per esempio il fiorentino Bartolomeo Berecci, Giovanni Cini di Siena e Gian Maria Padovano. L'influsso della cultura italiana diffusa in Polonia all'epoca del Rinascimento attraverso gl'italiani e i numerosi polacchi che studiavano nelle università italiane, non diminuì affatto anche nel periodo della controriforma e del Barocco. Al contrario, solamente allora tale influsso cominciò a vieppiù di fondersi penetrando profondamente nell'animo dei polacchi e confondendosi con tutta l'anima nazionale. Innumerevoli artisti italiani sono ospiti del vasto stato polacco-lituano trovandovi il terreno adatto per il lavoro al servizio dei Re cultori dell'arte e i ricchi e potenti magnati. Come esempio basta citare il nome di Tommaso Dolabella, veneziano, pittore di grande talento, attivo in Polonia negli anni 1600—1650 o quello di Baldassare Fontana, stuccatore di non disprezzabile valore, originario dell'Alta Italia ed attivo alla fine del secolo XVII[2]). Merita egualmente menzione il pittore Del Bene, che lavorò nella seconda metà del sec. XVII, specialmente in Lituania; di lui sono conosciuti gli affreschi a Wilno ed a Pożajście[3]). Fra i molti nomi noti di artisti italiani che lavoravano in Polonia nella seconda metà del XVII secolo, specialmente uno se ne presentava fino ad ora come un enigma misterioso. Il suo nome: Michele Arcangelo Palloni, pittore originario di Campi, paesetto non lontano da Firenze, che è stato in Polonia ed in Lituania dal 1674 e vi morì all'inizio del XVIII secolo.

I.

La più antica notizia a noi giunta riguardante il Palloni ci viene data da P. A. Orlandi colle seguenti parole: „Michel-Arcangelo Palloni Fiorentino discepolo di Baldassar Franceschini, nacque nel 1637; riuscì spiritoso Pittore; dopo avere dato prove

[1]) Fece la traduzione di questa relazione il Sig. Egisto De Andreis.

[2]) Dr. Mieczyslaw Skrudlik: „Tomasz Dolabella, jego życie i dzieła". Rocznik Krakowski. Kraków 1914, tom XVII. Juljan Pagaczewski: „Baltazar Fontana". Rocznik Krakowski. Kraków 1909, tom XI.

[3]) Zygmunt Batowski: „Malowidła w kościele po-kamedulskim w Pożajściu". (Dipinti nella chiesa già dei camaldolesi a Pożajście). Wilno 1914. V Rocznik Tow. Przyjaciół Nauk w Wilnie.

del suo sapere in Patria, andò in Polonia, poi in Lituania, dove vive[1]). Nuovi particolari riguardanti il nostro artista sono dati da F. Baldinucci il quale scrivendo della sua chiamata in Polonia dice: „... chiamato in Polonia in circa dell'anno di nostra salute 1674 non lascia fino al presente tempo, con sua grande utilità, di farvi conoscere suo valore. Questi fu quegli, che poco avanti di sua partenza di quà, fece la stupenda copia della storia del Trionfo di Furio Cammillo, già dipinta al fresco dal celebre pittore Cecchini Salviati, con altre nella Sala del Palazzo Vecchio: la qual copia, che non punto differisce dall'originale, ebbe tanto applauso, che meritò d'avere luogo sopra una parete del muro di essa Sala presso all'originale, dove si vede con ammirazione ogni anno nel giorno di San Bernardo, che con solenne apparato si celebra nella Cappella contigua ad essa Sala"[2]).

Francesco Bartoli ci ha tramandato notizia di un'altra opera. È una serie di cinque tele rappresentanti la Passione di Cristo, eseguite secondo le stampe di Palma il Giovane e fino ad oggi esse ornano l'atrio della chiesa di S. Lorenzo a Torino[3]).

Il valoroso bibliografo e collezionista di documenti riguardanti i rapporti polacco-italiani, Sebastiano Ciampi, completa le nostre informazioni sul Palloni con una interessante notizia sul ritratto da lui dipinto nel 1677: „... Questo pittore nel 1677 fu incaricato di fare il ritratto del gran Generale di Lituania conte Pacz, come ricavasi da lettera del sig. capitano Lorenzo Domenico de'Pazzi scritta da Varsavia li 9 Maggio al Gran Duca di Toscana Cosimo III..."[4])

La notizia su riportata potrebbe testimoniare degli stretti rapporti del Palloni col celebre mecenate dell'arte quale fu il grande Hetman Lituano Michele Casimiro Pac, il quale in quel tempo aveva presso di se un gran numero di artisti italiani. Nel 1682 l'Hetman venne a mancare e non passarono due anni dalla sua morte che vediamo il nostro artista a Varsavia, da dove è datata la sua lettera indirizzata al noto pittore fiorentino Pietro Dandini, il quale, come è noto, anch'egli manteneva rapporti artistici con la Polonia[5]). Ai più interessanti brani di questa lettera appartengono quelli dimostranti l'influenza del Palloni alla Corte Reale e dei rapporti che lo legavano ad uno dei più potenti magnati polacchi Giovanni Dobrogost Krasiński. Appare quindi che il Palloni in quell'epoca in Polonia si era ambientato, ma la sua famiglia assai probabilmente rimaneva ancora a Firenze. Ciò sarebbe provato da un brano nel quale il nostro artista si rivolge a P. Dandini con la preghiera di eseguire il ritratto della figlia ed inviarglielo a Varsavia.

Quale posizione il Palloni occupasse nella Corte Reale di Polonia è dimostrata da un documento steso in occasione di un matrimonio ch'ebbe luogo in Varsavia il giorno 18 aprile 1705. In quell'atto il Palloni unitamente ad un altro pittore italiano vi appare come testimone: „... Testibus Famato Dno Michaele Archangelo Palloni florentino pictore ollim S R M Joannis III R. P. ac Dno Michaele Angelo Mottoni itidem

[1]) Pellegrino Antonio Orlandi: „Abecedario Pittorico". Bologna 1704, pag. 287. — Nella edizione seguente è pubblicata una nota sulla morte di Palloni (v. P. A. Orlandi: „Ab. Pitt." Bologna 1719, pag. 322).

[2]) Filippo Baldinucci: „Delle notizie de' Professori del Disegno..." In Firenze 1773, tomo XVII, pag. 143.

[3]) Francesco Bartoli: „Notizia delle pitture, sculture ed architetture, che ornano le Chiese, e gli altri Luoghi Pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia". In Venezia 1776, t. I, pag. 30.

[4]) Sebastiano Ciampi: „Bibliografia Critica". Firenze 1839, t. II, pag. 252—253.

[5]) S. Ciampi: „Bibliografia Critica". Firenze 1839, t. II, pag. 259—260.

pictore..." [1]) Da tale documento si possono trarre due considerazioni di primordiale importanza: 1) cioè che il Palloni occupava il posto di pittore della corte del re Giovanni III Sobieski; 2) che nell'aprile 1705 il nostro artista era in vita. La data precisa della sua morte non è riportata in nessuna delle notizie biografiche, le quali però concordano nel fissare la sua morte all'inizio del XVIII secolo.

Alcuni importanti particolari per caratterizzare il Palloni appaiono dalla sua lettera ad Antonio Domenico Gabbiani, pubblicata dal Pagliarini, purtroppo senza data[2]). Gabbiani, noto pittore fiorentino al quale la lettera era diretta è assai più giovane del Palloni (nato nel 1652) i suoi studi li compì presso Vincenzo Dandini in Firenze e presso Ciro Ferri in Roma[3]). Nella frase iniziale della lettera sono contenute calde espressioni dirette al Gabbiani come pure, difficili a chiarire, una frase riferentesi ai comuni studi nell'Accademia e all'inizio dei rapporti d'amicizia fra i due artisti. Appare possibile che ciò si riferisca alla celebre „Scuola Fiorentina" a Roma, la quale era diretta da Ciro Ferri all'incirca dal 1669 per incarico del Gran Duca Cosimo Terzo de' Medici e destinata ai giovani pittori fiorentini[4]). In tale modo avremmo appreso l'interessante notizia sul soggiorno del Palloni a Roma e sui suoi eventuali studi presso Ciro Ferri, meraviglioso rappresentante e quasi erede dell'arte di Pietro da Cortona. Dal seguito della lettera veniamo a sapere che il Palloni aveva finito per stabilirsi in Polonia definitivamente facendovi venire la sua famiglia. Tuttavia il nostro artista manda suo figlio e suo nipote a studiare pittura nella città natale pregando Gabbiani di occuparsi di loro e di ammetterli fra i suoi allievi.

Il Palloni termina la sua domanda con una caratteristica frase, la quale ci dimostra che il nostro artista nella pittura vedeva qualche cosa di più che un mestiere: „... pregandola ancora insieme a far quest'atto di carità, in volergli instruir nella Pittura, che ne riceverà da Dio la promessa segnata ne'Santi Evangeli".

II.

Nulla finora si sapeva delle opere di Michel Arcangelo Palloni come della sua vera ed adottiva patria. Oltre alla notizia riguardante gli quadri della chiesa di S. Lorenzo a Torino e la copia dell'affresco del Salviati rappresentante il trionfo di Furio Camillo in Palazzo Vecchio a Firenze, come anche la notizia sul ritratto dipinto nel 1677 del Grande Hetman Lituano — nulla di sicuro era a noi noto sulla sua attività artistica. Soltanto negli ultimi tempi la personalità di questo dimenticato artista cominciò ad apparire nel suo piene carattere. Si presenta interessante la questione sollevata sulla partecipazione del Palloni nella decorazione pittorica della chiesa di Pożajście vicino Kowno nel territorio dell'attuale Stato Lituano[5]). A Pożajście l'opera di Palloni, segnata col suo monogramma è una parte degli affreschi che adornano le pareti del coro ed un quadro al

[1]) Manosc. Metricae Copulatorum sive Liber Insignis Ecclae. Coll.: Vars. S. Joannis Bapt. ... Comparatus ... Anno 1702 — Liber 6, 1705. 18 Aprilis.

[2]) Niccolò e Marco Pagliarini: „Raccolta di lettere sulla pittura ed architettura scritte da' più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII". In Roma 1757, tomo II, pag. 70—71.

[3]) P. A. Orlandi: „Abecedario Pittorico". Bologna 1704, pag. 82.

[4]) Thieme-Becker: „Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler". Leipzig 1915, tomo XI, pag. 480.

[5]) Halina Kairiūkštyte-Jacynienė: „Pažaislis, ein Barockkloster in Litauen". Kaunas 1928-1930.(?) Sonderabdruck aus dem Jahrbuch „Tauta ir Žodis" der humanistischen Fakultät der Universität Kaunas.

olio rappresentante la Crocefissione di Cristo, segnata con tutta intera la firma dell' artista:

Michael Archangelus Palloni
Florentinus Invenit
Et Pingebat.

Oltre a ciò si potrebbe forse dimostrare la partecipazione del nostro artista nei lavori di abbellimento dell'interno del palazzo del re Giovanni III Sobieski a Wilanów sotto Varsavia; e una volta svegliato l'interessamento per la persona del Palloni, certamente in breve registreremo altre interessanti scoperte. Oggi sarebbe prematuro iniziare il catalogo delle opere di Michel Arcangelo Palloni. Desideriamo soltanto occuparci di una sola opera del Palloni, che si trova in Polonia e che porta un riconosciuto monogramma e chesi distingue, come degno dell'alto disegno artistico del nostro pittore.

I dipinti in parola si trovano nella cittadina di Łowicz, ad ottanta kilometri da Varsavia; sono degli affreschi che ornano la volta della cappella di San Carlo Borromeo e l'annessa sagrestia negli edifici dell'antico seminario diretto dai Padri Missionari. L'epoca della costruzione di questi edifici in base ad informazione d'archivio può essere fissata negli anni 1689—1700. Per conseguenza le decorazioni della cappella si potrebbero far risalire approssimativamente al 1695.

La decorazione della cappella di San Carlo Borromeo è opera di notevole pregio e i perfetti stucchi che decorano le pareti unicamente ai dipinti della volta formano tutto un insieme armonico con carattere spiccatamente italiano del tardo barocco. La decorazione dominante della capella è costituita dai dipinti della volta che si distinguono per l'ornamentazione ricchissima in „chiaroscuro" con le composizioni figurali (tav. I). L'ornamento si distingue per una grande ricchezza e variazioni di motivi, che possono essere considerati come sviluppo indipendente delle forme del barocco tratte dall'arte antica. Con particolare amore sono trattati i gruppi dei putti che stendono le ghirlande e che sono concepiti come una perfetta imitazione plastica (tav. V). Tra gli ornamenti che imitano la stuccatura ed in parte il bronzo vi sono intrecciati i numerosi „tondi" ed „ovali" pitturati, ove si vedono i „putti" trastullantisi nelle nubi sullo sfondo azzurro.

La gran parte della volta della cappella di Łowicz è occupata dalle grandi composizioni figurali il cui soggetto è tratto dalla storia di San Carlo Borromeo. Di queste scene ve ne sono cinque che illustrano principalmente le fasi dell'attività in terra di questo Santo e sono chiuse con una visione della sua glorificazione. Il grande „mezzotondo" sulla parete d'ingresso della capella è occupato da un dipinto rappresentante una processione di penitenza diretta da San Carlo durante la peste a Milano (tav. I). La seconda composizione glorifica l'attività di San Carlo in pro dell'organizzazione della Scuola cattolica rappresentandolo nel momento in cui visita un grande edificio scolastico (tav. II). Nella terza scena vediamo San Carlo distribuire l'elemosina e raccogliere gli orfanelli (tav. III), nella quarta si vede una emozionante visione di San Carlo che distribuisce la santa Comunione ai morenti di peste (tav. III). La quinta ed ultima composizione rappresenta la glorificazione e l'assunzione al cielo del Santo (tav. I e IV). Quest'ultima si distingue per una completa negazione delle limitazione costruttive e con piena libertà sviluppa tutte le ricchezze dei mezzi che gli offre l'illusionismo del barrocco, dimostrando, come anche tutta la decorazione della volta, una completa e perfetta comprensione ed applicazione della prospettiva „di sotto in su".

La decorazione della volta della capella non esaurisce però tutti dipinti i quali negli edifici dei missionari di Łowicz testimoniano del talento del Palloni. Ecco nell'antica sagrestia, oggi una delle sale scolastiche, scopriamo sulla volta un meraviglioso affresco rappresentante il Sacrificio di Abramo (tav. VI). Tale pittura ha per noi grande importanza come composizione di un limitato numero di figure e destinata ad essere osservata da vicino. E per conseguenza permette di direttamente ed accuratamente analizzare la tecnica dell'artista ed il suo senso della forma. La pittura in parola è calcolata per essere vista dall'ingresso della sala; da questo punto si possono osservare i magistrali scorci i quali assumono una loro propria espressione, evocando l'illusione di un movimento reale che si svolge nello spazio. Un assai importante particolare vi si può osservare, particolare due volte ripetuto, ossia il monogramma dell'artista: MP.F Michel Arcangelo Palloni Fiorentino.

III.

Sulla base dei sopra descritti affreschi che si trovano a Łowicz, abbastanza chiaramente si delinea la caratteristica arte del Palloni. L'interpretazione plastica degli affreschi di Łowicz ha una parte dominante e si revela nell'ammirazione del bel nudo giovanile e maschile come pure dalle tendenze nella composizione di gruppi fortemente delineati quasi a raggiungere carattere scultoreo. La figura umana costituisce il vero oggetto dell'interessamento del nostro artista, il quale fedelmente onora l'ideale della figura serpentinata, le sue composizioni le costruisce in base ad una larga applicazione di contrapposti, volendo provvocare l'impressione della profondità del quadro attraverso le figure nude dalle gigantesche forme di primo piano. Le caratteristiche sopradette si potrebbero definire come aventi stretto legamo con la tradizione dell'inoltrato cinquecento e ciò verrebbe parimenti confermate dal forte carattere decorativo architettonico. Questo ci ricorda lo spirituale legame con la numerosa pleiade di artisti della seconda metà del XVI secolo, i quali assimilavano l'ideale plastico di Michelangelo ed il suo tipico modo di scultoreamente interpretare le esegenze della decorazione pittorica. In pari tempo il Palloni dimostra una perfetta conoscenza dei metodi dell'illusionismo del barocco come anche la sua concezione della composizione figurale appartiene al tipico barocco. È caratterizzata da una forte accentuata tendenza di addentrarsi verso il fondo del dipinto, e la prevalenza delle direzione diagonali ed una drammaticità fortemente tesa, ed una espressione penetrante in tutte le figure. La composizione coloristica dipende in tutto dalla sviluppata composizione del disegno plastico, essa dimostra una particolare preferenza per il rosso chiaro dalle tonalità oro bronzo, come anche per i colori: celesti chiaro, chiaro verde, chiaro giallo e griggio viola. Quel colorito è tipico per la scuola fiorentina: „... un senso del colore a fondamento gotico. Colore era per loro ancora gaiezza di tinte vivaci" [1]). Parimenti le proprietà caratteristiche degli affreschi di Łowicz, ossia la prevalenza delle forme plastiche nel disegno su quelle puramente pittoriche come pure la preferenza per la tradizione dell' inoltrato Rinascimento appartengono alle caratteristiche fondamentali della scuola fio-

[1]) U. Ojetti. L. Dami. N. Tarchiani: „La pittura italiana del seicento e del settecento nella mostra di Palazzo Pitti a Firenze MCMXXII". Milano-Roma 1924, pag. 23.

rentina la quale, nella seconda metà del XVII secolo, assume una importanza locale, chiudendosi, fino ad un certo punto, nel culto delle sue caratteristiche originarie [1]).

Chi poteva essere più addatto ad infondere nel Palloni l'amore per la tradizione nazionale se non il suo maestro ed insegnante Baldassare Franceschini, chiamato il Volterrano (1611—1689)? Questo artista di talento non comune, è accanto a Giovanni da San Giovanni il più noto rappresentante della pittura degli affreschi in quel tempo a Firenze. Ecco una straordinariamente giusta caratteristica dell'arte del Franceschini di cui parla Luigi Lanzi: „Il suo fuoco è temperato dalla riflessione e dal decoro; il suo disegno nazionale è variato e aggrandito dalla imitazione delle altre scuole; per veder le quali da'March. Niccolini suoi mecenati fu fatto viaggiar alcuni mesi. Profittò assai della parmigiana e della bolognese. Conobbe anche Pietro di Cortona ed in qualche massima gli aderì: cosa non rara in altri di questa epoca" [2]).

Se per esempio, paragoniamo, una delle più compiute opere del Franceschini il dipinto rappresentante San Martino nella volta di una delle sale del palazzo del Duca di San Clemente in Firenze con l'affresco di Łowicz il Sacrificio di Abramo si rimane colpiti della grande analogia nella costruzione dello spazio, nel piano della composizione, nella posizione reciproca delle figure, come pure nella forma applicata per la soluzione del problema illusionistico del dipinto (tav. VI). Per esempio, i putti che sorreggono le ghirlande e che sono eseguiti in chiaroscuro, inquadranti il dipinto rappresentante San Martino, non sembrano preannunziare lo stesso motivo a Łowicz (tav. V)? Quì si afferma abbastanza chiaramente il legame dell'allievo con il maestro epperò, tanto l'uno che l'altro, sono delle individaulità che si seguono da vicino conservando però la loro spiccata ed indipendete individualità. La netta somiglianza con gli affreschi di Łowicz si può osservare anche nelle altre opere del Franceschini, come per esempio i dipinti della cupola della cappella Niccolini a Santa Croce in Firenze (1652—1660) e nell „Assunta" nella cupola della chiesa della Santissima Annunziata (1664—1670), che non è altro che una ripetizione ed un ingrandimento della composizione precedentemente citata [3]).

Le somiglianze che abbiamo rilevato fra le opere del Franceschini e del Palloni si sviluppano sulla comune base dell'influenza dell'arte su di loro di Pietro da Cortona. Basta rilevare quanto importante per la scuola fiorentina nel XVII secolo, fosse l'opera di Pietro da Cortona ed i suoi lavori al Palazzo Pitti (1641—1647), che fin raggiunsero il punto culminante dello sviluppo del sistema romano della decorazione negli stucchi e negli dipinti [4]).

L'influenza dell'arte di Pietro da Cortona nella seconda metà del secolo XVII-mo è tale e tanta da attirare a se molti valorosi artisti fra i quali, uno dei primi posti occupa Ciro Ferri (1634—1689). Delle sue opere, specialmente vicine all'arte del Franceschini e del Palloni, ci appare l'affresco sulla volta della sala di Saturno nel palazzo Pitti, eseguito nella metà del 1664, completamente corrispondente allo spirito dell'opera di Pietro da Cortona (fig. 3 e 4) [5]). Oltre al fondamentale modo di risolvere la composi-

[1]) Hermann Voss: „Die Malerei des Barock in Rom". Berlin 1924, pag. 49.

[2]) Luigi Lanzi: „Storia pittorica della Italia". Bassano 1819, tomo primo, pag. 243—244.

[3]) Thieme-Becker: „Allg. Lexik. d. bild. Künstler". Leipzig 1916, tomo XII, pag. 295.

[4]) Hans Posse: „Das Deckenfresko des Pietro da Cortona im Palazzo Barberini und die Deckenmalerei in Rom". Jahrbuch der Preuss. Kunstsamml. 1919, tomo 40, pag. 160.

[5]) H. Geisenheimer: „Pietro da Cortona e gli affreschi nel Palazzo Pitti". Firenze 1909, pag. 7 e 15—16.

zione si ripetono nei nostri artisti i singoli motivi e l'Angelo dell'annunziazione nel affresco a Łowicz è quasi la ripetizione del Saturno scendente dall'alto nell'affresco precedentemente ricordato (fig. 4 e tav. VI).

Sullo sfondo della storia della pittura italiana della seconda metà del XVII-mo secolo, l'attività qui accennata di Michele Arcangelo Palloni, possiede un' alta importanza come prova della grande forza di espansione dell'arte italiana in quel tempo. L'alto livello artistico degli affreschi di Łowicz basterebbe da solo a giustificare un maggiore interessamento per la singolare personalità del dimenticato pittore. Per la Polonia l'attività del Palloni costituisce l'espressione della continuità delle buone tradizioni della pittura italiana, che Tommaso Dolabella portò in Polonia all'inizio del XVII secolo. Oltre agli affreschi del Palloni a Łowicz si potrebbero indicare ancora altri originali capolavori della pittura monumentale italiana in Polonia in quel tempo. Ciò dimostra che la decorazione della Cappella di San Carlo Borromeo a Łowicz non è fenomeno isolato e bensì ricollega al vivo movimento artistico sviluppatosi sotto il regno di Giovanni III Sobieski.

SPIS RZECZY

WYDAWNICTWA
ZAKŁADU ARCHITEKTURY POLSKIEJ I HISTORJI SZTUKI POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ

STUDJA
DO DZIEJÓW SZTUKI W POLSCE

TOM I

M. Walicki: Cerkiew Św. Św. Borysa i Gleba na Kołoży pod Grodnem.
J. Raczyński: Centralne kościoły barokowe województwa Lubelskiego.
J. Przeworska i M. Walicki: Strop z XVI w. kościoła w Boguszycach.
Miscellanea.

Str. 122; 2 pl. barwne; 9 tabl.; 137 rycin w tekście.
Cena tomu Zł. 20.
Odbitki z poszczególnych prac w cenie Zł. 12, 8 i 4.

TOM II

VARSOVIANA 1.

O. Sosnowski: Powstanie, układ i cechy charakterystyczne sieci ulicznej na obszarze Wielkiej Warszawy.
J. Sienkiewicz: Projektowane dekoracje ścienne Teatru Narodowego.
M. Walicki: Fragment gotyckich malowideł ściennych w Zamku Warszawskim.
Miscellanea.

Str. 100; 25 pl. barwnych; 2 tabl.; 49 rycin w tekście.
Cena tomu Zł. 40.
Odbitki z poszczególnych prac w cenie Zł. 30, 10 i 6.

TOM III

M. Walicki: Malowidła ścienne kościoła św. Trójcy na Zamku w Lublinie (1418).
J. Raczyński: Przyczynki do historji ciesielskich konstrukcyj dachowych w Polsce.

Str. 136; 4 pl. barwne; 24 tabl.; 137 rycin w tekście.
Cena tomu Zł. 30.
Odbitki z poszczególnych prac w cenie Zł. 25 i 8.

TOM IV

ZESZYT 2 (w druku)

W. Tatarkiewicz: Świack. Pałac z epoki Stanisława Augusta i jego dekoracja malarska.
Z. Hornung: Rzeźby późno-barokowe w kościele w Stanisławowie.
Miscellanea.

TOM V

VARSOVIANA 2. ZESZYT 1 (w druku)

Z. Rothertowa: Pałac Blanka.
W. Kieszkowski: Kaplica Moskiewska i Kościół Dominikanów Obserwantów (Z cyklu nieistniejących kościołów Warszawy).
J. Starzyński: Rysunki Bernarda Belotto Canaletta ze zbiorów Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie.
Miscellanea.

Skład główny w Kasie im. Mianowskiego w Warszawie, pałac Staszica

BIBLJOTEKA ZAKŁADU ARCHITEKTURY POLSKIEJ I HISTORJI SZTUKI

TOM I

L. Niemojewski: Wnętrza architektoniczne pałaców Stanisławowskich.

Str. 71; LXXVIII tabl.; 19 rycin w tekście.
Cena Zł. 20·—

TOM II

Plany Przeglądowe Miast Polskich. Serja pierwsza. Zebrał i przygotował do druku arch. Adam Kuncewicz.

Str. 33; 100 planów.
Cena Zł. 24·—

TOM III

M. Walicki: Sprawa inwentaryzacji zabytków w dobie Królestwa Kongresowego (1827—1862).

Str. 244; 10 tabl.; 48 plansz rotogr.; 1 mapa.
Cena Zł. 25·—

SKŁAD GŁÓWNY W KASIE IM. MIANOWSKIEGO W WARSZAWIE

WYDAWNICTWA POPULARNO-NAUKOWE

TOM I

J. Starzyński i M. Walicki: Malarstwo monumentalne w Polsce średniowiecznej.

Str. 54 + 29 tablic (w tem 4 barwne).
Cena Zł. 5·—

TOM II

J. Starzyński i M. Walicki: Rzeźba architektoniczna w Polsce wieków średnich.

Str. 42 + 40 tabl.
Cena Zł. 5·—

SKŁAD GŁÓWNY
W DOMU KSIĄŻKI POLSKIEJ W WARSZAWIE