

Jako twórcę fortyfikacji brodzkich wymienia się Andrzeja del Aqua, weneccjanina, architekta wojennego J. Kr. Mości (St. Łoza: Słownik architektów, wyd. II, str. 22). Architekt ten, zatrudniany początkowo na dworze Tomasza Zamoyskiego, domniemany budowniczy zamku w Podhorcach, autor traktatu o puszkarstwie, teoretyk architektury militaris, należy niewątpliwie do najczynniejszych i ciekawszych inżynierów wojskowych, pracujących w Polsce. Punktem wyjścia dla późniejszego monograficznego opracowania jego twórczości winna stać się przede wszystkim fortyfikacja miasta Brodów.

WK.

## II



### JÓZEF DUTKIEWICZ (ŁUCK) — NIEZNANE RZEŻBY XIV — XVI W. NA TERENIE MAŁOPOLSKI POŁUDNIOWO — ZACHODNIEJ.

Omówione poniżej okazy średniowiecznej plastyki małopolskiej zebrane zostały w sposób raczej przypadkowy przy zwiedzaniu pewnych okolic Sądeckizny. Skartografowanie zbadanego materiału utworzyło w sumie figurę geometryczną, której przekątne w punkcie przecięcia winny wskazać środowisko powstania wspomnianych zabytków. Jest rzeczą wysoce znamioną, że dla dzieł wcześniejszych do mniej więcej połowy XV w., punkt ten ustala się w okolicy Sącza. W późniejszych — łączne uzyskują kierunek ekscentryczny, zwracający się w stronę zachodnią, do Krakowa. Na środowisko sądeckie zwrócono już, z okazji badań nad malarstwem pocz. XIV — XV w. przez M. Walickiego<sup>1)</sup>, baczniejszą uwagę. Objaw rozwoju sztuki sądeckiej ma swoje uzasadnienie faktyczne w stosunkach politycznych, a zwłaszcza ekonomicznych XIV w. Wpływy sąsiedniego wielkiego cesarstwa czesko-niemieckiego, z centrum w Pradze, dają się odczuć wybitnie w małopolskich stosunkach artystycznych. Drogi gospodarcze są najlepszymi przewodnikami prądów artystycznych. Wzdłuż ożywionej magistrali handlowej doliny Wagu i Dunajca, na której rozwijały się stosunki Biecza i Sącza z Bardyowem, usiane są liczne ślady oddziaływania wysoko ukształconej sztuki czesko-niemiecko-austriackiej na sztukę polską. Droga ta, przebiega się — później nieco — przez Kraków na Wrocław i stąd późniejsze wyraźne związki śląskie. Z chwilą zmiany konjunktury politycznej i gospodarczej,



zmienia się źródło prądu i jego kierunek. Oddziaływanie wielkich środowisk szwabskich i frankońskich idzie przez Wrocław na Kraków, zapładniając to ostatnie miasto do wydatniejszego ruchu artystycznego. Stąd analiza i definicja trzech ostatnich z omawianych rzeźb nawiązuje już raczej do tych środowisk.

Należy sobie zdać sprawę, że większość omawianych zabytków nie przedstawia większego interesu artystycznego. Mimo to jednak zasługują one na głębsze omówienie dla osiągnięcia końcowego rezultatu. Wartość artystyczna? — Wypada przyjąć że przeciętna skala wartości formalnych i treściowo-uczuciowych małopolskich zabytków plastyki jest niska. Znajduje to swoje usprawiedliwienie w ogólnie niskim stanie zamożności, trudnościach komunikacyjnych i opłakanych warunkach gospodarczych. Niemniej plastyka podkarpacka zachodniej Małopolski przedstawia w sumie duże wartości twórcze o charakterze indywidualnym, wyróżniające ją od pozostałych dzielnic kraju. Jest to sztuka wybitnie demokratyczna, związana silnie z podłożem socjalnym, a jej typ da się ująć najlepiej, jako wyraz pewnych kolektywnych wysiłków.

W tych warunkach metoda badania nie może się kierować subiektywnym wartościowaniem poszczególnych przejawów tej sztuki, głęboko związanej z kultem, ale musi traktować ją jako problem o charakterze społecznym.

**1. — Madonna z Dzieciątkiem — Nowy Sącz — kaplica szwedzka — wys. ca 60 cm. — drzewo lipowe — uszkodzenia na włosach i rękach i podstawie figury — polichromja olejna późniejsza (tabl. XLI, ryc. 1).**

Zdawałoby się, że okaleczały ten kadłub nie może posiadać większego znaczenia dla historii snycerstwa w Polsce. Już bowiem powierzchowna analiza wskazuje, że zarówno na wewnętržno-imaginacyjnej treści, jak i łatwym i grubym ujęciu formalnym szczegółów, zwłaszcza fałdów, wycisnęła swój wyraz mentalność ludowa. Tem więcej jednak, mając bezsporne dane do określenia wieku i stylu tej rzeźby, cenić należy jej swoistość. Ta bowiem pozwala oceniać omawianą figurę, jako produkt niewątpliwie rodzimy, co więcej, przywiązać ją do pewnej grupy rzeźb z sąsiedztwa o zbliżonych walorach. Są to: stojąca Madonna z Tylmanowej (Muz. Djec. Tarnów), siedząca Madonna z Grywałdu (Muz. djec. Tarnów), biskup z Czarnego Potoka (Muz. Djec. Tarn.), Madonna z Łapszów Wyżnych<sup>2)</sup>, oraz nieco późniejsza Madonna z Sądecczyzny (Muz. Nar. Kraków<sup>3)</sup>. Wspólność cech omawianej



grupy występuje zarówno w ujęciu typologicznym, jak i formalnym. Ustrój fizjologiczny — takby trzeba określić — tych figur opiera się na podłożu rodzimem, ludowem, ukształtowanie stylistyczne zaś łączy się niewątpliwie z pojęciami formalnymi środowiska nadreńskiego połowy XIV wieku. Przy staranniejszym rozbiórce typu omawianych rzeźb, który określa podniesienie łukowatych brwi nad tępo ożywionem okiem — długi nos i wysoko podsunięte, uśmiechnięte usta, wszystko zamknięte w doskonałym owalu twarzy — nasuwa się podejrzenie, że jest to wyraz uwarunkowany zarówno upodobaniami ludowemi, jak i wyżej określoną predyspozycją stylową. Z drugiej strony charakterystycznym dla omawianych figur — z wyjątkiem może Madonny z Muzeum Nar. w Krakowie — jest grube i ciężkie ujęcie formalne, tęgie i sztywne torsy, oraz schematyczne i dalekie od subtelności, traktowanie fałdów.

Madonna sądecka, podobnie jak i towarzyszące rzeźby, powstała prawdopodobnie na miejscu, być może jeszcze w pierwszej połowie XIV w., w dobie chwilowego oddziaływania czy transplantacji pojęć artystycznych nadreńskich. Świadectwem służyć mogą: frankońska Madonna w Germ. Muz. w Norymberdze ok. r. 1350 <sup>4)</sup>, Madonna w katedrze kolońskiej ok. r. 1330, Madonna z kość. św. Jakuba w Lubece 1330 — 1350 <sup>5)</sup> — wszystkie z wyraźnego zasięgu sztuki nadreńskiej.

Prostota w ujęciu problemów rzeźbiarskich i adoracyjnych, stawia rzeźbę sądecką na trzeźwym podłożu socjalnem połud.-wschodniej Małopolski XIV w. Dzieciątko o typie surowym odziane jest zgodnie z uzusem ikonograficznym XIV w. w długą, sporządzoną według podania z jednego kawałka materji, sukienkę.

**2. — Madonna z Dzieciątkiem — Nowy Sącz — kaplica szwedzka — wys. ca 1.20 m — korona i podstawa, oraz ręka Madonny i Dzieciątka uszkodzone — polichromowana — drzewo lipowe (tabl. XLI, ryc. 2).**

Druga Madonna z kaplicy szwedzkiej należy niewątpliwie do tej grupy, która spowija się dokoła Madonny pierwszej. — Stoi ona, na bezsprzecznie wyższym szczeblu rozwoju formalnego i artystycznego, ale na tej samej podstawie typologicznej i stylistycznej. Obserwowana synoptycznie, ujawnia daleko idące węzły pokrewieństwa ze wspomnianą już Madonną z Muzeum Narodowego w Krakowie, oraz dalsze powinowactwo na płaszczyźnie zagadnień nadreńskich z Madonnami z Ratyzbony — Norymberga, Germ. Muz. <sup>6)</sup>, z Norymbergi (Germ. Muz. <sup>7)</sup>, z Frankfurtu (w posiad. prywat. <sup>8)</sup>).

W nieco żywszej relacji uczuciowej, oraz precyzyjnie opracowanych i miękko traktowanych szczegółach draperji, pulsuje już



dopływ świeżych pojęć sztuki czeskiej, w czym utwierdza porównanie z rzeźbami śląskimi: Madonna z Kassel<sup>9)</sup>, oraz późniejsze: pocz. XV w. Madonna z Görlitz (Kaiser Friedr. Mus. Berlin<sup>10)</sup>, Madonna z Naslau (Katherinen Kirche<sup>11)</sup>.

Czas powstania koniec XIV w.

**3. — Madonna — Nowy Sącz — w posiadaniu prywatnem — wys. ca 50 cm. — drzewo lipowe — polichromja późniejsza (tabl. XLI, ryc. 3).**

Trzecia z rzędu Madonna z Sącza pozwala się również zaliczyć do omawianej grupy dwu poprzednich Madonn. I tu spotykamy to samo piętno sztuki ludowej, ten sam typ słowiański, znamieny krępa budową i grubo-kościstością ciała, ten sam oficjalno-schematyczny typ twarzy. Opuszczony wolno kraj płaszcza nie tworzy festonowych fałdów materji, ale w podkreślonym wyrażnie ich pionie odsłania znamienne i dla poprzednich Madonn cechy sztuki nadreńskiej. Architekturalność postaci, biorąca swój początek z naturalnego imperatywu francuskiej plastyki architektonicznej, jak tego przykłady widzimy w posążkach: Madonny<sup>12)</sup>, i świętej<sup>13)</sup>, ze zbioru Schnütgena w Kolonji, wyzyskuje się nieco później skwapliwie, na kresach zasięgu tych wpływów do architektury ołtarzy. W lekkim, jednokierunkowem przegięciu dźwięczy jeszcze silnie struna tradycji francuskiej. 3-a Madonna ze Sącza świadczy jeszcze raz o związku koniunkturalnym małej grupy plastyki małopolskiej XIV w. z Nadrenją. Drogom i sposobom tej ekspansji wystawia żywe świadectwo niewielki posążek Madonny, w zasadniczych cechach typu zbliżony do sądeckiej, znajdujący się w zbiorach Muz. Nar. w Krakowie<sup>14)</sup>. Jest on kopją Madonny ze sfery zasięgu nadreńskiego, znajdujący się w Alttötting w górnej Bawarii<sup>15)</sup>.

Czas powstania 3-ej Madonny wyprzedza o lat parę dwie poprzednie.

**4. — Madonna z Dzieciątkiem — Ptaszkowa — kościół parafjalny — wys. ca 1 m — drzewo lipowe — polichromja późniejsza (tabl. XLI, ryc. 4).**

Omawiana przez autora wraz z całością ołtarza z Ptaszkowej<sup>16)</sup>, figura ta zasługuje na osobną publikację i kilka zdań dodatkowej analizy. Podobnie jak wyżej omawiane rzeźby, Madonna z Ptaszkowej, sądząc po pełnej swoistego uroku barbaryzacji szczegółów oraz pewnej ilości tamże określonych kwantów, jest dziełem miejscowego pochodzenia. Niespotykany szczegół, o nieokreślonem znaczeniu ikonograficznem — kwiat słonecznika

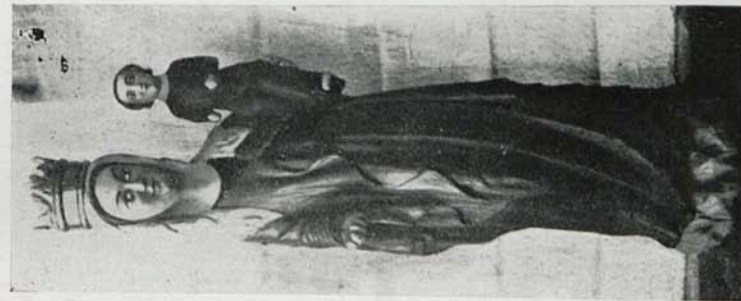




Ryc. 1.



Ryc. 2.



Ryc. 3.



Ryc. 4.

Ryc. 1. Nowy Sącz. Kaplica Szwedzka, Madonna z Dzieciątkiem.  
Ryc. 2. Nowy Sącz. Kaplica Szwedzka, Madonna z Dzieciątkiem.  
Ryc. 3. Nowy Sącz. W prywatnym posiadaniu, Madonna z Dzieciątkiem.  
Ryc. 4. Ptaszkowa, Madonna z Dzieciątkiem.



w ręce Madonny — dodaje jej atrakcyjnego posmaku, w którym możnaby upatrywać pewnego rodzaju wyrazu „signum loci”. Madonna z Ptaszkowej, to dalszy etap rozwoju szkoły, przypuszczalnie sądeckiej. Związana niewątpliwie z nieco późniejszą rzeźbą ze Szczawnicy<sup>17</sup>), a powtarzająca się w małej figurze Madonny ze Sądeczynny (Muz. Djec. Tarnów), — zbliża się częściowo do ujęcia formalnego rzeźb śląskich, czego dowód w ołtarzu z Luzine koło Trebitz<sup>18</sup>), oraz skrzydeł ołtarza we Wrocławiu (Mus. d. bild. Künste<sup>19</sup>). Czy rozpiętość tego związku jest tak wielka, by uzależniać środowisko sądeckie od Śląska? Bliskie analogje spotyka się i dalej na pograniczu czesko-saskim, ołtarze w Dobra i Zittau<sup>20</sup>), a sięgają nawet do Menu w Madonnie z Monachjum (w posiad. prywatnym<sup>21</sup>). Być może trwa jeszcze w szkole sądeckiej około r. 1420 — 1430 penetracja zasięgu nadreńskiego. Głębiej — są to może nieuchwytnie symptomy internacjonalizacji i pomieszania pojęć artystycznych, które w niskiej stosunkowo temperaturze produkcji i prowincjonalnej ścinają się w spleatany aksjomat.

Wygrywiają na tem cechy miejscowe, zyskując w rzeźbie charakter dominujący.

#### **5. — Madonna z Dzieciątkiem — Szreniawa — kościół parafjalny wys. ca 80 cm — drzewo lipowe, polichromja, późniejsza.**

Żywa emanacja uczuciowa, plastyka, trójwymiarowość i bogactwo fałdów, pod tem normalnie zbudowany człowiek, opisują wybornie epokę i środowisko powstania Madonny ze Szreniawy. Po poprzednich rzeźbach widać tu wyraźnie skórę i mięso, płótno i wełnę, oraz osiagające zamierzony wyraz, opanowanie mimiki twarzy. Szlachetny realizm i rozwinięty idealizm łączą się dla określenia mieszczańskiego, dostatniego środowiska, w jakim tego rodzaju sztuka mogła się rozwijać. Orjentacja artystyczna twórcy Madonny zwraca się wyraźnie w stronę środowiska niemieckiego, w szczególności szwabskiego, dolno-frankońskiego i częściowo czeskiego. Na tej też płaszczyźnie figura ze Szreniawy koresponduje z Madonnami z Monachjum (w posiad. pryw.<sup>22</sup>), w Pilźnie<sup>23</sup>), z Caub we Frankfurcie<sup>24</sup>), w kościele N.M.P. w Gdańsku<sup>25</sup>), i w Würzburgu<sup>26</sup>).

W plastyce małopolskiej należałoby wskazać na relacje, jakie łączą Madonnę ze Szreniawy z Madonnami: z Krużlowej (Muz. Nar. Kraków<sup>27</sup>), z Madonną nieokreślonego pochodzenia (Muz. Nar. Kraków<sup>28</sup>), Madonną z Ludźmierza i Madonną z Podhala, znajdującą się w zbiorach Zakładu hist. sztuki U. J. w Krakowie. Wiążą je silne węzły na podłożu typologicznem i stylistycznym, dopuszcza-



jące mimo to jednak, dużą amplitudę odchyień w samej interpretacji twórczej. Infiltracja wpływów dolno-niemieckich i czeskich dla powyższej grupy rzeźb około drugiej ćwierci i połowy XV w. jest bardzo znamienna dla rozszerzenia sfery zasięgu tych wpływów na sztukę polską połowy XV w. Tem mniej przeto związanie dwóch pierwszych ze wspomnianych rzeźb bezpośrednio ze środowiskiem czesko-francuskim i przenoszenie ich na początek XV w.<sup>29)</sup> wydaje się uzasadnionem.

**6. — Madonna z Dzieciątkiem — Przyszowa — kościół parafjalny — wys. ca 1 m — drzewo lipowe.**

W tem samem polu, jeśli chodzi o epokę i styl, co Madonna ze Szreniawy, da się postawić Madonna z Przyszowej. W miłym i pełnym wewnętrznego uczucia stosunku matki do dziecka, tworzy ona typ bardziej bezpośredni i miękki od poprzedniej.

I w niej również odkryć się dadzą analogie do środowiska południowo-niemieckiego i czeskiego drugiej ćwierci XV w. Jest to typ znany w Polsce w kilku egzemplarzach, powszechny w Czechach i południowych Niemczech tej doby. Gwiazdą tego standaryzowanego typu jest popularna Madonna z Monachjum (National Museum<sup>30)</sup>).

**7. — Madonna z Dzieciątkiem — Muszyna — Kościół parafjalny — wys. ca 1.30 m — brak berełka — drzewo lipowe — polichromja: złoto i karnacje jasno-różowe (tabl. XLII, ryc. 5).**

Madonna z Muszyny jest cennym reliktem, który może posłużyć do wykrycia i związania znowu większej grupy rzeźb drewnianych na terenie południowo-zachodniej Małopolski.

Jej cechy formalne dadzą się łatwo określić w malarskiem i swobodnem traktowaniu bryły, nieskrępowanej szablonem w grze fałdów, układzie włosów i t. p.

Wykwintny cyzelunek szczegółów, jak chusty opadającej na ramiona, twarzy i włosów zwraca na siebie uwagę. — Treść uczuciowa grupy wyraża się w szczerym i bezpośrednim stosunku Madonny do Dzieciątka. Ponadto istnieje pewien szczegół ikonograficzny, odgrywający w agnoskowaniu rzeźby doniosłą rolę. Szczegółem tym są, podtrzymujące u stóp Madonny kraj płaszcza, anioły. W dialektyce form średniowiecza szczegóły takie nabierają mocy dowodu rzeczowego, jak o tem mówi np. grupa „Madonn na łwie”.



Anioły, ukrywające się pod płaszczem Madonny, wywołują rychłe skojarzenie z postaciami ołtarza św. Trójcy w katedrze krakowskiej. Porównanie potwierdza w pełni nasuwającą się koncepcję. Motywu aniołów użyto obficie w ołtarzu wawelskim w kilku warjantach, czy to w zasadniczej formie u stóp Boga Ojca, czy to w zmienionej formie w symbolach zła u stóp świętych. Ze wspomnianym motywem idzie w parze dodatni wynik analizy formalnej całości, ujawniający daleko idące analogie zwłaszcza z figurami świętych w ogólnej kompozycji, w układzie, technice cięcia i malarstwie fałdów, w pogodnej idealizacji typu, w szczegółach takich, jak wachlarzowate rozpięcie włosów etc. Wydaje się, że oba te dzieła można podporządkować indywidualności twórczej mistrza, z którym nieodzownie kojarzy się apercpcja pojęcia „mistrza anielskiego“.

Wiązanie ołtarza wawelskiego — za Sokołowskim — z Wawrzyńcem z Magdeburga, snycerzem krakowskim ok. 1460, jak słusznie zwrócił na to uwagę ks. prof. Dettloff, nie posiada należytej argumentacji. Jest znamienne, że właśnie dla sztuki północnoniemieckiej — poza odmienną wymową formalną — inkorporacja do kompozycji szczegółu z aniołami o tak zasadniczo obcym charakterze (Kolonja, Italja) byłaby szczególnie trudna.

Wobec tego warto też zwrócić uwagę na analogie i związki miejscowe, które zasadniczo powinny mieć prawo „avant propos“.

Liczne i bliskie analogie, już nietylko koncepcji architektonicznej i ornamentacyjnej, ale formalnej i typologicznej (św. Elżbieta) łączą ołtarz wawelski z ołtarzem ze Szczawnicy (Muz. Djec. Tarnów). Jeżeli zważyć, że ołtarz szczawnicki tkwi silnymi korzeniami o charakterze rozwojowym i dewocyjnym w podłożu miejscowym, to należałoby przypuszczać, że i tryptyk wawelski jest owocem rozwiniętego środowiska artystycznego na Sądecczyźnie. Oba ołtarze pozatem przedstawiają rodzaj szczególnie ulubionego na bliskim Śląsku typu „vier Frauen Altar“. Środowisko sądeckie a zwłaszcza ołtarz ze Szczawnicy, o czym była mowa przy Madonnie z Ptaszkowej, łączą też w późniejszym rozwoju liczne związki formalne ze Śląskiem. Czy analogie te nie są raczej zbiegiem przypadkowym równocześnie działających koncepcji i pojęć twórczych coraz silniej przychodzących do głosu południowych Niemiec, a zwłaszcza Szwabji i Frankonji?

Współczesny przekrój plastyki śląskiej ujawnia pewne zbieżności i w odniesieniu do Madonny z Muszyny. Są one natury raczej ogólnej, niemniej jednak pomysł aglomeratu z aniołami i tu znajduje swój odpowiednik. Przekonują o tem rzeźby takie, jak Madonny: w Zobten, St. Annakirche<sup>32)</sup> Guhrau, Begräbniskirche<sup>33)</sup>, Ebersdorf,



Kath. Kirche<sup>34</sup>). Prototypem ich jest być może Madonna z warsztatu Nicolaus Smid ze zbiorów Minutoli w Lignicy (Schles. Mus. d. bild. Künste<sup>35</sup>). Są to jednak, za wyjątkiem ostatniej, dzieła pierwszych lat XVI w. — Stąd pierwszeństwo koncepcji „mistrza anielskiego” bynajmniej nie uzyskuje znakowania śląskiego.

Aby ściągnąć węzeł wyłuskującego się problemu „mistrza anielskiego” na terenie Małopolski, godzi się podkreślić, że do wymienionych już dzieł przylegają ściśle, zarówno ze względu na użyty motyw aniołów w bardzo bliskiej redakcji, jak i zbieżności natury formalnej i uczuciowej, następujące rzeźby: omawiane poniżej dwie święte z Muszyny, św. Trójca z Krosna (Muz. Nar. Kraków<sup>36</sup>), Madonna z Rzepiennika (Muz. Nar. Kraków<sup>37</sup>) i Marja Egipcjanka (Muz. Djec. Tarnów). Kolejność wymienionych rzeźb mówiłaby też o ich porządku chronologicznym. O ile bowiem Madonna z Muszyny nie oddaliła się wiele poza rok 1467 powstania ołtarza wawelskiego, to pozostałe postępowały za nią w odstępach kilkoletnich.

**8. — ŚŚ. Jadwiga i Otylia — Muszyna — kościół parafjalny — wys. ca 50 cm — drzewo lipowe — polichromja złota, karnacje różowe, atrybuty w kolorach.**

Obie święte, w architektonice postaci i manierze fałdów uderzająco związane z Madonną poprzednio omówioną, pochodzą z jakiejś wspólnej z nią całości dewocyjnej, być może ołtarza piętrowego typu „vier Frauen Altar”, na jakie zwrócono już poprzednio uwagę, z Madonną pośrodku.

Precyzja w opracowaniu i powaga artystycznego wyrazu stawiają je w grupie „mistrza anielskiego” na poczesnym miejscu<sup>38</sup>).

**9. — Ś. Anna Samotrzecia — Czchów — kaplica na cmentarzu — wys. 1.20 m — drzewo lipowe — polichromja złota i karnacja blado-różowa (tabl. XLII, ryc. 6).**

Popularne na przełomie XV — XVI w. przedstawienie św. Anny Samotrzeciej znajduje w figurze z Czchowa realizację w warjancie hierarchicznym, podkreślającym główną osobę.

We frontalności ujęcia kompozycji, rzucie fałdów, precyzji modelowania dłoni, palców i twarzy z osadzeniem oczu niesymetrycznym, widoczne ślady oddziaływania szkoły Stwosza. Wpływ ten temperowany umiarem układem i niechęcią do konfliktu dramatycznego, wprowadza postać św. Anny do środowiska krakowskiego postwoszowskiego. Tutaj pociąga ją w stronę figur z filarów





Ryc. 5.



Ryc. 7.



Ryc. 8.



Ryc. 6.

Ryc. 5. Muszyna, Kościół paraf. Madonna z Dzieciątkiem. Ryc. 6. Czchów, Ś. Anna Samotrzecia. Ryc. 7. Dobczyce, Kościół paraf. Pietà. Ryc. 8. Nowy Sącz, Kaplica Szwedzka. Figury z grupy „Chrystus upada pod krzyżem”.



katedry krakowskiej, mianowicie śś. Hieronima i Ambrożego, wyszłych prawdopodobnie z jednego z licznych podówczas warsztatów snycerskich krakowskich.

O powszechności tego typu i wpływu świadczyć mogą figury Madonny i św. Anny z St. Annakirche w Zobten na Śląsku<sup>39)</sup>, pozostające w pewnym związku z dziełami mistrza z Giessmansdorf. Typ ten przesuwają się i na Czechy (Radnitz<sup>40)</sup>).

Pełne poezji ujęcie, czułość na sentyment i smak w opracowaniu szczegółów i realjów, charakteryzują pełną dojrzałości sztukę mistrza wspomnianego krakowskiego warsztatu. Równowaga w utrzymaniu kontrastu oraz podkreślony już spokój kompozycji zahaczają o zdobycze włoskiego renesansu. W przybliżeniu figura z Czchowa mieści się w pierwszym dziesiątku XVI w. Za jej pochodną uważać należy figurę Madonny z Czchowa w tarnowskim Muzeum diecezjalnym.

**10. — Pietà — Dobczyce — kościół parafjalny — wys. ca 1 m — drzewo lipowe — polichromja w kolorach: białym, szarym, niebieskim, czerwonym, złotym i błado-różowym karnacji (tabl. XLII, ryc. 7).**

W nowoczesnym kościele parafjalnym w Dobczycach udało się odnaleźć w bocznym ołtarzu rzeźbę drewnianą, pochodzącą z dawnego kościoła na t.z. górze, przedstawiającą Zdjęcie z Krzyża. Poza zdobyciem ewidencji samego obiektu nie poszczęściło się jednak, jak zwykle, pozyskać obszerniejszych wiadomości czy materiałów. O grupie z Dobzyc trudno powiedzieć coś zdecydowanego. W przedstawieniu wielkiego dramatu niebrak akcentów mocnych. Znamionną jest zwłaszcza pierwszoplanowa, realistyczna interpretacja zgonu Chrystusa, który wyrażono ze zdumiewającym znanstwem anatomii ciała i jego funkcji i reakcji fizjologicznych. Niemniej w drugoplanowej postaci Madonny wprowadzono akcenty, które manifestują posługiwanie się środkami jakgdyby ludowymi w osiąganiu efektów mimicznych.

Również gestykulacja i opracowanie rąk nasuwają podobne refleksje. Obserwacja powyższa charakteryzowałaby pewien kompleks uczuciowy snycerza, kompleks prosty, który nie wskazywałby na pochodzenie z większego środowiska. Jeśli z kolei zwrócić uwagę na szczegóły stylistyczne, tak pozornie bliskie popularnej zwanej manieri stwoszowskiej, to obserwacje powyższe znajdują nowe uzasadnienie w twierdzeniu, że grupa z Dobzyc daleka jest od środowiska krakowskiego i stwoszowskiego i że, jak świadczą znaczne uproszczenia a nawet nieporozumienia, w formułowaniu układu figur i wymowy fałdów, pochodzi ona z warsztatu pro-



wincjonalnego, w którym odbijały się jedynie dalekie refleksy zarówno środowiska krakowskiego jak i innych środowisk dalszych. Nie podobna tu pominąć środowiska śląskiego, w którym grupa dobczycka znajduje najwięcej analogii takich, jak sceny ze Zdjęciem z Krzyża (Vesperbild): w Stoschendorf Katherinenkirche, Patschkau-Katherinenkirche, Bockau Katherinenkirche<sup>41</sup>), Gross-Osten Kath. Kirche<sup>42</sup>). Typ śląski był uzależniony od południowych Niemiec, gdzie znajdują się rozwiązania tego samego typu (Obermachtel<sup>43</sup>). Analogie jak i walory stylistyczne wyznaczają grupie Zdjęcia z Krzyża z Dobczyc czas około 1510—1520.

**11. — Madonna z Tęczy — Biecz — kościół farny — wys. 1.10 m. — drzewo lipowe — polichromja późniejsza.**

M. B. Bolesna z nieistniejącej dzisiaj tęczy. Dwu pozostałych figur brak. Grube i sumaryczne ujęcie formy materji, obejmującej korpulentną postać, wskazują na robotę prowincjonalną, posłuszną w ogólnym zarysie kanonom stylistycznym pierwszej połowy XVI w. Załamywanie fałdów oraz wyzuty z poczucia konfliktu dramatycznego typ twarzy, plasują tę drugorzędną rzeźbę w promieniu oddziaływań krakowskich warsztatów postwoszkowskich.

**12. — Cztery figury z grupy „Chrystus upada pod krzyżem” — Nowy Sącz — kaplica szwedzka — wys. ca 80 cm. — drzewo lipowe — polichromja późniejsza — obcięta podstawa u św. Magdaleny — drobne uszkodzenia (tabl. XLII, ryc. 8).**

Cztery figury — w trzech częściach — ze sceny pasyjnej, przedstawiającej Chrystusa upadającego pod krzyżem, mieszczą się luźno, w tak obfitej w zabytki rzeźby, kaplicy szwedzkiej w Sączu. Zaciekawiają przede wszystkim ze strony ich pierwotnej użyteczności kultowej. Tworzyły podłużną płaskorzeźbę, której części architektoniczno-montażowe nas nie doszły. Czy istniały pierwotnie jako samoistny przedmiot kultu, czy też pochodzą z większej całości, której stanowiły część składową?

Ich wyraz artystyczny nie jest jednolity, zwłaszcza postać Chrystusa cierpi na uproszczeniu i prostracji walorów formalnych i uczuciowych. W całości jednak figury zgrywają się i nawiązują zgodnie dialog o dramatycznym akcencie. Przebieg dramatu jest jednakże spokojny, daleki od ekspresji misteryjnych scen średniowiecza. Łagodne ujęcie konfliktu w dramacie oraz nawskroś ludzka reakcja na tragedję, podkreślają mocno renesansową redakcję tej sceny. Ujęcie to powtarza się i w rozwiązaniu formalnem.



Spokojna gra fałdów, charakterystyka typów i dane kostjumologiczne wskazują na drugi lub trzeci dziesiętek lat XVI w.

Odstępstwo od popularnej „stwoszwowskiej manieri” początku XVI w. naprowadza nas na zestawienie ze scenami płaskorzeźbionymi z ołtarza św. Jana w kościele św. Florjana w Krakowie<sup>44)</sup> oraz płaskorzeźbą z „Wniebowzięciem” z kościoła św. Wojciecha w Poznaniu. Jeśli odrzucić dużą różnicę poziomu, zrozumiałą przez pochodzenie prowincjonalne grupy sądeckiej, to sposób ujęcia i rozwiązania formalnego postaci i scen staje się niewątpliwie bliski. W związku z tem nasuwa się zagadnienie emanacji, tak trafnie przez Sokołowskiego związane, sztuki Hansa Suesa z Kulmbachu na ołtarz świętojański.

Aby je rozwiązać w stosunku do grupy sądeckiej, trzeba się przetrząsnąć w sferę problemów współczesnego malarstwa, a zwłaszcza oddziaływania sztuki Hansa Suesa na malarstwo polskie prowincjonalne. W muzeum djecezjalnym w Tarnowie znajdują się skrzydła ze scenami z życia Chrystusa — skądinąd bardzo interesujące ikonograficznie — w rozwiązywaniu problemów obrazu, zwłaszcza przestrzeni, malarskości, a nawet typów, bezsprzecznie zawisłe od sztuki Hansa z Kulmbachu. Szczególnie instruktywnym dla oświetlenia podłoża i powstania skrzydeł z Jurkowa może być zestawienie sceny Zdjęcia z Krzyża z obrazem tej samej treści ze szkoły Hansa z Kulmbachu w Germ. Mus. w Norymberdze<sup>45)</sup>. W sferze tych zagadnień pozostaje również drugi obraz dwustronny w Tarnowskim muzeum djecezjalnym niewiadomego pochodzenia, będący połową skrzydła ołtarzowego. Obraz ten na rewersie przedstawia scenę upadku pod krzyżem. Już nie tylko w kompozycji i treści dewocyjno-dramatycznej, ale w replikowaniu całych postaci i grup typów i szczegółów, jest on najbliższym asonansem grupy sądeckiej. Jej metryka wypisana była według wszelkiego prawdopodobieństwa przez warsztat malarski, którego dziełem jest obraz z upadkiem Chrystusa i skrzydła z Jurkowa.

#### PRZYPISY:

1. Grupa ta była omawiana szerzej przez *M. Walickiego* w referacie p. t.: *Malarstwo ziemi sądeckiej w XV w. Sprawozdania z posiedzeń P. A. U. Kraków 1932, Nr. 1.*
2. *Ochrona zabytków sztuki.* Warszawa 1930. zeszyt 1—4, część II, ryc. 359. — Tu należy także *Madonna w Szaflarach.*
3. *F. Kopera i J. Kwiatkowski:* *Rzeźby z epoki średniowiecza i odrodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie.* Kraków 1931, ryc. 12.
4. *Wolter u. Burger:* *Mittelalterliche Holzplastik.* München 1924, ryc. 21, str. 21.



5. C. G. Heise: Lübecker Plastik. Bonn 1926, ryc. 2.
6. Wolter u. Burger: op. cit., ryc. 24, str. 22.
7. W. Pinder: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Berlin — Neubabelsberg 1929, ryc. 182.
8. Ibidem, ryc. 184.
9. H. Braune u. E. Wiese: Schlesische Malerei u. Plastik d. Mittelalters. Leipzig 1929, ryc. 51.
10. Katalog d. Ausstellung schlesischer kirchlicher Malerei u. Plastik d. Mittelalters. Breslau 1926, Nr. 66.
11. Ibidem, Nr. 54.
12. Wolter u. Burger, op. cit., ryc. 10.
13. Ibidem, ryc. 11.
14. Kopera i Kwiatkowski, op. cit., ryc. 10, str. 4.
15. Wolter u. Burger, op. cit., ryc. 4.
16. Streszczenie zamieszczone w Biuletynie Naukowym, zeszyt 3, r. 1933, str. 162.
17. L. Lepszy: Muzeum Djec. w Tarnowie. Teka Grona Konserwatorów, t. II, str. 337.
18. Braune u. Wiese, op. cit., tab. 26.
19. Ibidem, tab. 24.
20. Junius W.: Sächsisch-böhmische Grenzkunst. Dresden 1924, tabl. III i V.
21. Wolter u. Burger, ryc. 45.
22. Ibidem, ryc. 45.
23. Dejevis Vytvarneho Umění, praca zbiorowa, r. III, str. 221.
24. Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlungen. Berlin 1923, ryc. 26.
25. Ibidem, ryc. 17.
26. Ibidem, ryc. 29.
27. Kopera i Kwiatkowski, op. cit., ryc. 14, str. 9.
28. Ibidem, ryc. 15, str. 11 — 12.
29. Vide 27 i 28.
30. Wolter u. Burger, op. cit., ryc. 43.
31. Sztuka polska, wyd. „Wiedza o Polsce“. Warszawa, str. 167.
32. Braune u. Wiese, op. cit., ryc. 106.
33. Ibidem, ryc. 119.
34. Ibidem, ryc. 137.
35. Ibidem, 77.
36. K. Stębowska w Sprawozdaniach Komisji Historji Sztuki, t. IX, str. CLXXXVI, ryc. 3.
37. M. Sokołowski: Studja do historji rzeźby w Polsce. Sprawozdania Kom. Hist. Szt., t. VII, ryc. 39.
38. Por. artykuł A. Misiąg-Bocheńskiej: Tryptyk z r. 1477 w kościele paraf. w Węclawicach, zamieszczony w Biuletynie Hist. Szt. i Kultury, R. II, 1933, str. 111, ryc. 1—6. Bliskie analogje postaci dwóch śś. Franciszkanek na skrzydłach tryptyku do figurek z Muszyny, oraz niezaprzeczony związek z tryptykiem ś. Trójcy w Katedrze na Wawelu, wskazują, że i tryptyk z Węclawic wchodził w krąg problemu „mistrza anielskiego“.
39. Braune u. Wiese, op. cit., ryc. 104.
40. Topographie d. hist. u. Kunstdenkmäler im. Kg. Böhmen. T. IX, ryc. 112.
41. Braune u. Wiese, op. cit., ryc. 45, 44 i 46.



42. Ibidem, fig. 97.

43. *G. Dehio*: Geschichte d. deutsch. Kunst. Berlin u. Leipzig 1926, t. III, ryc. 227.

44. *M. Sokołowski* w Sprawozdaniach Kom. Hist. Szt.

45. Germanisches Museum, Norymberga. Art d. Hans v. Kulmbach. Bewelnung Christi, Nr. 187.

## ZBIGNIEW REWSKI (WARSZAWA) – DZIAŁALNOŚĆ ARCHITEKTONICZNA WARSZAWSKICH FONTANÓW.

Fontanowie, licznie rozrodzeni w dawnym księstwie Medjolańskim, należą jak wiadomo do plejady owych Komasków, przekazujących z pokolenia na pokolenie swe uzdolnienia o rozpiętości od artystycznego rzemiosła do prawdziwego artyzmu. Poczynając już od końca XV-go w. wydali Fontanowie cały szereg artystów, a w tem kilku wybitnych architektów<sup>1)</sup>. Niektórzy przedstawiciele tego nazwiska wyemigrowali razem z innymi artystami włoskimi również i do Polski. We Lwowie znani są już w XVI-ym w.<sup>2)</sup>. W latach 1584—1617 działa w Kaliszu i okolicach architekt Albin Fontana<sup>3)</sup>. Najlepiej poznana jest u nas twórczość Baltazara oraz Jakuba Fontanów<sup>4)</sup>. Tutaj będą nas interesować architekci Fontanowie, przebywający w Warszawie, którzy wywodzili się z rodu XVI-wiecznych architektów Dominika i Jana Fontanów<sup>5)</sup>. Znane dotychczas wiadomości nie podają dokładniejszej daty przybycia tej gałęzi Fontanów do Warszawy, ani miejsca ich pochodzenia. Ponadto skonfrontowanie tych wiadomości z pobieżnie przejrzanym materiałem, zawartym w Archiwum Głównym w Warszawie, unaczynia ich braki i nieściśłości. Uporządkowanie tych stosunkowo podrzędnych spraw uważać należy za czynność przedwstępną do poznania twórczości Fontanów. Prace specjalne, dotyczące dziejów sztuki w Warszawie, poświęciły tym architektom niezbyt wiele miejsca. Pierwszy zajął się poważnie architekturą Warszawy w okresie saskim C. Gurlitt<sup>6)</sup>, i w związku z tem zaznaczył swe stanowisko w stosunku do interesujących nas architektów. Autor rozpoczyna omawianie okresu saskiego od charakterystyki stanowiska Saksonji w dziejach sztuki, poczem zapoznaje nas z inicjatywą budowlaną Augusta II-go na terenie Warszawy. Rozdział ten zdobną cenne reprodukcje projektów przebudowy Zamku Królewskiego, Ujazdowskiego, pałaców Saskiego i Błękitnego, a nawet Wilanowa. Charakterystyka tych projektów i określenie ich autorów nie zawsze jest dostatecznie uargumentowane. Rozdział ten przedstawia w przesadnym świetle zasługi Augusta II dla Warszawy, lekceważąc wszystko, co nie dało się podciągnąć pod saską etykietkę.



Z kolei autor przechodzi do charakterystyki działalności Augusta III-go, nazwanego „Bauherr” Warszawy, na podstawie ciągnącej się trzeci dziesiątek lat budowy pałacu Saskiego, przebudowy Zamku Warszawskiego i arsenału oraz budowy gmachu poczty. Dalej stawia autor tezę, iż powstałe z prywatnej inicjatywy dzieła architektury świeckiej zawdzięczają swe istnienie architektom Sasom. Na dowód czego autor wymienia aż dwie budowle, mianowicie pałac Brühla i przebudowę pałacu Sułkowskiego, dokonaną notabene przy współudziale Fontany. Przebywających wówczas w Warszawie włoskich architektów uważa jedynie za budowniczych kościołów. W rozdziale, poświęconym architekturze kościelnej, podaje o nich kompilację wiadomości na podstawie przestarzałej literatury historycznej. Wyraża się przytem o pracy tych architektów lekceważąco. Poglądy Gurlitta, przyjęte niemal w całości przez naukę polską, obowiązywały u nas przez lat kilkanaście<sup>7)</sup>. Dopiero ostatnia, uwzględniająca ten temat, syntetyczna praca prof. W. Tarkiewicza, oparta niewątpliwie na szerzej zebranych materiałach archiwalnych i zabytkowych, zmieniła zasadniczo dotychczasowe poglądy<sup>8)</sup>. Bynajmniej nie negując wpływów architektury saskiej i przebywających u nas saskich artystów na architekturę w Polsce, autor staje na stanowisku, iż wpływy te nie zawsze były bezpośrednie, a przytem nie jedyne. Ponadto praca ta wprowadza rozróżnienie nasilenia wpływów saskich za Augusta II-go i Augusta III-go oraz ustala proces polonizacji form obcych przez lokalnych, stale w Polsce pracujących architektów. Obecnie, przy szkicowym narysowaniu działalności Fontanów, koncentrującej się głównie w okresie saskim, próbujemy nieco szczegółowiej naświetlić ówczesne stosunki artystyczne w Warszawie.

Fontanowie przybywają do Warszawy w połowie XVII-go w. Za ich protoplastę uznać należy nieznanego dotąd architekta Józefa Fontanę. Pochodził on z prowincji Valsolda w księstwie Medjolańskim<sup>9)</sup>. W r. 1666 występuje przed grodem Warszawskim z małżonką, jako: „Egregy Iosephus Fontana S. R. Mttis Architectus et Iustina Tescianka Coniuges”<sup>10)</sup>. Z tychże akt dowiadujemy się, iż w r. 1672 przysługiwało mu już szlachectwo polskie, a obok tego inny, ze względu na nowy jego urząd, tytuł: „Dispensator S. R. Mttis”<sup>11)</sup>. Następną, ważniejszą wiadomość o Fontanie spotykamy w aktach dopiero po dłuższej przerwie, mianowicie w roku 1699 Józef Belotto składa testament Fontany, zeznany przed włoskim rejentem. Fontana najwidoczniej w tym czasie zmarł we Włoszech<sup>12)</sup>. Z testamentu tego można dowiedzieć się, iż po 24-letnim pobycie w Polsce wyjechał od nas w r. 1685 oraz iż we Włoszech posiadał on w rodzinnej miejscowości „di Basso vel la Pon-



cia", wybudowany przez siebie dom. O jego działalności w Polsce trudno coś konkretnego narazie powiedzieć. Domyślać się tylko wolno, że w związku z nadaniem mu szlachectwa, oraz pomyślnym stanem majątkowym, musiał być u nas ceniony, zapewne ze względu na swą architektoniczną twórczość na dworze Jana Kamierza. MoŜnaby wysunąć jako przypuszczenie, iŜ był on projektodawcą nieistniejącego obecnie w Warszawie pierwotnego kościoła OO. Dominikanów Obserwantów.

Prawdopodobnie kuzynem Józefa Fontany, gdyŜ ten, o ile moŜna sądzić z testamentu nie pozostawił dzieci, był znacznie odeń młodszy imiennik, architekt Józef Fontana. Pochodził on również z Valsoldy<sup>13)</sup>. W aktach spotykamy go tu po raz pierwszy w r. 1709, jako spadkobiercę majątności, opuszczonej przez jego wujów, architektów Dominika i Jana Chrzyciela Ceronich<sup>14)</sup>. Najciekawszym jednak Źródłem do poznania nie tylko stosunków rodzinnych i majątkowych Fontany, lecz co waŜniejsze działalności artystycznej, jest jego testament z r. 1739, oblatowany w r. 1741 zapewne wkrótce po śmierci<sup>15)</sup>. Dowiadujemy się stąd o pewnej tylko części wzniesionych przez Józefa Fontanę budowli w związku z nieuregulowaną naleŜnością architekta. Fragment testamentu, omawiający te sprawy, zasługuje na przytoczenie w całości: „...Ų Jaśnie WielmoŜnego Imci Pana Marszałka Nadwornego Koronnego z Domu Bilińskiego mam dłuŜ za Fabrykę przy Pałacu Imci Dobrodzieia wystawioną według karty florenów 3 tysiące 700 groszy 26. Ų Ich Mosciow XięŜy Piarów Warszawskich takŜe za fabrykę według kontraktu z Ichmosciami postanowionego mam resztę dłuŜu florenow dziewięćset. Ų J. W. Imci P. Ordynatowej Zamoyskiej resztę takŜe za Fabrykę według kontraktu fl. 800. Ų J. Wch I. Panów Pacow z pałacu Fabryki na Belwederze naleŜy mi według kontraktu dokończywszy pałacu zł. 11 tysięcy. Z Fabryki kościoła w Miedniewiczach Wch OO. Reformatow według kontraktu naleŜy mi florenow 3149. A Ųe przypuściłem do spuleczności tej Fabryki Imci P. Tomasza Bellotego, który iusz ad rationem pracy swojej odebrał od tychŲ X. Reformatow zł. 600 więc mu ieszcze naleŜy fl. 1274 mnie zaŲ zł. 1874. Ų Sukcessorow J. Wch Ichow Panow Skarbkow, t. j. J. Wgo Imci X. Arcyb. Lwowskiego mam resztę za Fabrykę, według kontraktu zł. 650 (wziołem ad rationem cz. zł. 16). Ų J. Osw. X. Imci Woj. Rusk. Czartoryskiego zł. 1666 gr. 20...” Cenny ten materiał wymaga ze względu na swą formę zestawienia go z topografią i dziejami zabytków. Na pierwszym miejscu została wymieniona budowa pałacu dla marszałka Franciszka Bielińskiego i dotyczy najpewniej jednego z jego pałaców warszawskich. Bielińscy wybudowali sobie w Warszawie dwa pa-



łace, z których w pierwszej połowie XVIII-go w. powstał pałac przy ulicy Królewskiej (Nr. hip. 1066), obecnie nieistniejący, a drugi w połowie tegoż wieku, przy ul. Żabiej Nr. 9, przebudowany w XIX-ym w. Tutaj wymieniony jest najpewniej pałac przy ul. Królewskiej, wystawiony przed r. 1730<sup>16)</sup> (ryc. 3). Drugą wspomnianą „fabryką” jest warszawski kościół OO. Pijarów przy ulicy Długiej. Budowlą wzniesioną dla Zamoyskich będzie pałac warszawski, powstały w I-ej połowie XVIII-go w., na miejscu zamku ks. Ostrońskiego; jest to wcale dobrze zachowany w swej bryle pałacyk przy ul. Tamka, należący do Konserwatorium<sup>17)</sup>. Pałac „na Belwederze”, wzniesiony w 1663 r. przez Krzysztofa Pacy, obecnie nieistniejący, widocznie ulegał w czwartym dziesiątku XVIII-go w. gruntownej przebudowie. Dobrze zachowany kościół po-Reformacki w Miedniewicach p. Warszawą, odznaczający się skromną architekturą zewnętrzną i ciekawszą wewnątrz, zdaje się służyć za dowód wpływu surowej, jak w tym przypadku, reguły zakonnej na projekty świeckich architektów. Przy budowie tego kościoła występuje również Valsoldczyk, bratanek budowniczego Józefa Bellotto, architekt Tomasz Bellotto. Budowlą wzniesioną w tym czasie przez arcybiskupa lwowskiego Jana Skarbka († 1733) jest wspaniały jeszcze obecnie pałac w Obroszynie pod Lwowem z r. 1730<sup>18)</sup> (ryc. 4). Wreszcie dług Czartoryskich powstał zapewne z okazji przebudowy pałacu warszawskiego, dochowanego w ogólnym zarysie w postaci pałacu Potockich na Krakowskim Przedmieściu Nr. 15. Poza pracami, wymienionymi w testamencie, stwierdzony jest udział Józefa Fontany w trzech budowlach, a mianowicie wzniesienie wraz z Antonim Solarym kościoła OO. Bonifratrów w Warszawie w r. 1728, częściowa zmiana projektu Jana Chrzyciela Ceroniego dla kościoła OO. Franciszkanów w Warszawie, przy współudziale Jakuba Fontany, oraz wykonany wspólnie z architektem saskim Jauchem projekt przebudowy pałacu Kazimierzowskiego w r. 1732<sup>19)</sup>. Skądinąd dowiadujemy się, iż temuż Fontanie jeszcze w r. 1722 pozostawała dłużną 6600 złp. Konstancja Szczuczyna, wdowa po podkanclerzym W. K., wykonawcy fundacji Jana III-go, wzniesionego w latach 1696 — 1700 kościoła OO. Pijarów w Szczuczynie<sup>20)</sup>. Fontana otrzymał od Szczuczyny pod zastaw tej sumy folwark Świdry pod Szczuczynem, który za przyzwoleniem właścicielki w r. 1723 odstąpił OO. Pijarom Szczuczyńskim, wzamian za spłatę przez nich wymienionej należności. Już na podstawie powyższego wydaje się więcej niż prawdopodobne, iż Fontana budował ów kościół w Szczuczynie, odznaczający się piękną monumentalną architekturą barokowego wnętrza. Byłaby to zapewne pierwsza znakomitsza praca Józefa Fontany w Polsce i do tego powstała

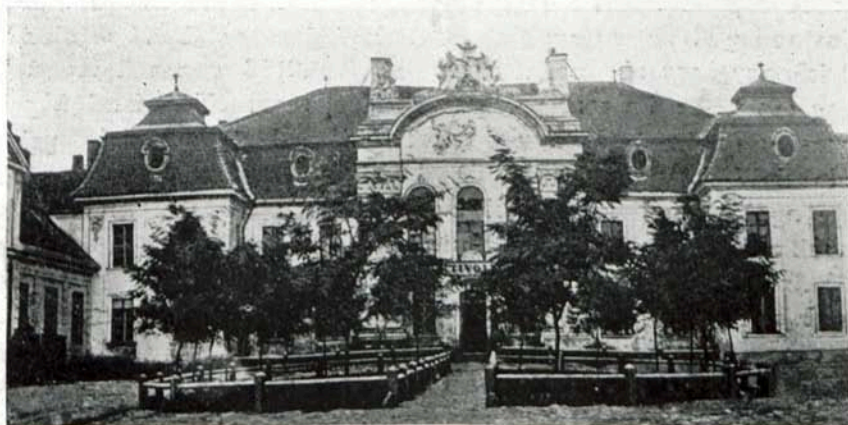




*Ryc. 1. Góra Kalwarja. Kościół paraf. (Jakub Fontana).*



*Ryc. 2. Warszawa. Dawne Collegium Nobilium. (Jakub Fontana).*



*Ryc. 3. Warszawa. Dawny pałac Bielińskich. (Józef Fontana).*



pod królewskimi auspicjami, co mogło być dobrą wróżbą dla dalszej kariery tego architekta w Polsce,

Przechodzimy z kolei do Antoniego Fontany († 1758), uchodzącego za architekta, któremu przypisuje się udział w pracach Komisji Brukowej w Warszawie (1742 — 1762) oraz następujące budowie warszawskie: obecny pałac Potockich na Krakowskim Przedmieściu Nr. 15, obydwa pałace Bielińskich, wieże kościoła św. Krzyża oraz budowę dawnego szpitala Dzieciątka Jezus (1745 — 1757). Spostrzegamy, iż zaszło tu nieporozumienie, gdyż prawie wszystkie obiekty przypisywane Antoniemu Fontanie, figurują w omówionym wyżej testamencie, jako niewątpliwie dzieła Józefa Fontany. Konfrontacja Antoniego Fontany ze źródłami archiwalnymi oraz opartą na nich pracą Wł. Smoleńskiego<sup>21)</sup> sprawia nie spodziankę, gdyż spotykany często w aktach pierwszej połowy XVIII-go w. Antoni Fontana nie był architektem, lecz kupcem. Przypisywana zaś Antoniemu Fontanie twórczość budowlana należy do Józefa Fontany oraz częściowo do jego syna Jakuba, jak praca w Komisji Brukowej, Szpital Dzieciątka Jezus, pałac przy ul. Żabiej i wykonanie jednej z wież kościoła Św. Krzyża. Natomiast budowa wcześniej powstałej wieży należy do Józefa Fontany i miała wypaść w latach 1726 — 30. Pewne nowe szczegóły o powstaniu wieży oraz fasady wnoszą rachunki budowy kościoła Św. Krzyża, z których wynika, iż Fontana wzniósł między dn. 26.XII.1726 r. a 15.II.1727 r. trzecią kondygnację wieży wraz z hełmem<sup>22)</sup>. Dalsze wiadomości stwierdzają wykonanie robót rzeźbiarskich przy wieży przez Jana Bernatowicza, znanego dotąd z uczestnictwa przy budowie kościoła OO. Paulinów w Warszawie, oraz podają, iż w r. 1728 opracowano nowy projekt fasady kościoła. Przytem rachunki te pozwalają na domysł, iż autorem tego projektu był Jauch.

Już z tego pobieżnego wyliczenia prac, które napewno nie obejmuje całej działalności Józefa Fontany, widać, iż był on czynnym architektem na przestrzeni z górą 40 lat, cieszącym się dużym powodzeniem ówczesnych sfer wyższych w Warszawie i w znacznym promieniu od stolicy.

Stosunkowo najlepiej poznana jest działalność artystyczna architekta Jakuba Fontany (1710 — 1773), syna Józefa. Piszemy stosunkowo, gdyż główne zainteresowanie wzbudził niewątpliwie bardziej fascynujący Stanisławowski okres jego twórczości (1764 — 1773). Nie trzeba jednak zapominać, iż okres ten stanowił w twórczości Fontany tylko jej fragment, gdyż Fontana w roku wstąpienia na tron Stanisława Augusta miał poza sobą z górą 30 lat pracy. Jest więcej niż prawdopodobne, iż okres ten, przypadający na czasy Augusta III-go, był ciekawy w jego twórczości, a zasługi i kwali-



fikacje Fontany poważne, skoro Stanisław August nobilitował go już na Sejmie koronacyjnym, a co ważniejsze, iż Fontana do końca życia był pierwszym architektem królewskim. Okres saski Fontany zdaje się być ściśle związany ze znaną działalnością Marszałka Fr. Bielińskiego na terenie Warszawy i utworzoną przezeń w r. 1742 Komisją Brukową. Zapewne dzięki stosunkom Józefa Fontany z Bielińskimi korzystał Jakub Fontana z protekcji wpływowego ministra i dostał się na służbę królewską w charakterze architekta wojskowego. W r. 1755 widzimy go już w randze kapitana<sup>23</sup>), a w r. 1764 jest podpułkownikiem<sup>24</sup>). Poza czynnościami urzędowymi Fontana poświęca wiele czasu i energii prywatnej klienteli. W znanym nam już testamencie Józefa Fontany znajdujemy pewne wiadomości, dotyczące kwestji zawodowego wykształcenia Jakuba Fontany; czytamy tam mianowicie: iż „Panu Jakubowi synowi memu ....dawałem według możliwości moiej edukacją posyłałem go do Włoch y do Paryża na nauki którego edukacja kosztowała mię szęść tysięcy złotych z okładem...”. Cenna ta wiadomość choć nie podaje daty wyjazdu Fontany zagranicę, ani nie mówi na czem polegała „edukacja”, to jednak pozwala domyślać się, iż młody Fontana odbył zapewne podróże koło r. 1730 do ciekawszych miast włoskich, a przynajmniej do Rzymu; pewnem jest tylko, iż odwiedził wówczas strony rodzinne. Niewątpliwie ważniejszy fakt dla jego późniejszej działalności stanowiła bytność w tym czasie w Paryżu, a może i poza nim, ze względu na poznanie dzieł architektury francuskiej, przodującej w Europie już za Ludwika XIV-go, oraz zetknięcie się ze współczesnym Fontanie, wzmożonym za Ludwika XV-go ruchem budowlanym w dziedzinie prywatnych pałaców<sup>25</sup>). Jakub Fontana rozpoczyna swą działalność po powrocie do kraju najpewniej u boku ojca, by dość szybko wyemancypować się, a może nawet zapoznać starego już Józefa Fontanę z zagranicznymi nowościami. Za pierwszą znaną dotąd pracę Jakuba Fontany należy uznać, przypisany mu przez architekta d-ra P. Bohdziewicza, kościół w Karczewie p. Warszawą, wzniesiony w latach 1732—37, z fundacji Marszałka Fr. Bielińskiego<sup>26</sup>). Z dojrzałego okresu twórczości Fontany pochodził do czasu przebudowy gmach Collegium Nobilium OO. Pijarów w Warszawie, rozpoczęty w r. 1743<sup>27</sup>) (ryc. 2). Jedynym zachowanym fragmentem tej budowli Fontany, oprócz śladów dawnego planu, pozostał westybul. Dr. K. Piwocki przypisywał niesłusznie Jakubowi Fontanie autorstwo pałacu Bielińskich w Otwocku Wielkim, wzniesionego między r. 1695—1703, najpewniej przez Ceroniego lub Józefa Fontanę. Udział Jakuba Fontany może odnosić się jedynie do przebudów pałacu, jakie miały miejsce w 5-ym i 6-ym dziesiątku XVIII-go w<sup>28</sup>).



Natomiast trafnie łączył dr. Piwocki z Fontaną gruntowną przebudowę pałacu Sanguszków w Lubartowie<sup>29</sup>). Również w okresie saskim powstały następujące budowle Fontany: dawny szpital Dzieciątka Jezus z lat 1745—1757, szpital św. Rocha z kaplicą z r. 1749, jedna z wież kościoła św. Krzyża w r. 1753-4 oraz kościół OO. Bernadynów w Górze Kalwarji, fundacji Franciszka Bielińskiego z r. 1755 (ryc. 1). Z tegoż roku mamy wiadomość, iż Fontana zaprojektował „Castrum doloris“ na pogrzeb marszałkowej Bielińskiej<sup>30</sup>). Nieco później powstał zapewne wspomniany pałac przy ul. Żabiej. Prace Fontany przy przebudowie zamku Warszawskiego rozpoczęły się również jeszcze za Sasów — w r. 1762<sup>31</sup>). W r. 1763 Fontana dokonywuje pomiarów Wawelu<sup>32</sup>). Za Stanisława Augusta Fontana pracuje w charakterze pierwszego architekta przy przebudowie zamku Królewskiego oraz rozbudowie pałacu Łazienkowskiego. W obiektach tych jest już trudniej wydzielić twórczość samego Fontany ze względu na znany system współpracy kilku architektów nad jednym zadaniem. Rozwiązanie tej kwestji ułatwiają bogate materiały do tych robót, zawarte w tekstach królewskich w zbiorze graficznym Uniwersytetu Warszawskiego, w części tek Mintera w zbiorach Patka, oraz w archiwum Potockich w Jabłonie. Zbiory te zawierają również wiele niewykonanych projektów Fontany, jak np. projekt rozbudowy Pałacu Rzeczypospolitej, projekt rozplanowania placu zamkowego. Prace te pochłaniały Fontanie tak wiele czasu, iż w tym okresie zdaje się znacznie mniej pracować dla kościołów i prywatnej klienteli. W latach 1763—67 dobudowuje do katedry dwie zakrystje. W r. 1767 zawarł umowę na budowę pałacu Jabłonowskich w Warszawie<sup>33</sup>), której jednak nie wykonał, skoro pałac wystawił Merlini. Jest pewnem, iż nie została tu wymieniona pełna lista dzieł Fontany. Najlepszym tego dowodem, iż badania prowadzone przez prof. Wł. Tatarkiewicza przypisały Fontanie pałac Potockich w Radzynie Podlaskim<sup>34</sup>) oraz niedawno dorzuciły cały szereg prac Fontany na terenie Ujazdowa i parku Łazienkowskiego<sup>35</sup>). Ze swej strony zaproponowalibyśmy przypisanie Fontanie, bez szczegółowszego narazie uzasadnienia, domu Dobrycza na Krakowskim Przedmieściu № 87.

Fontanowie należeli wśród ówczesnych swych rodaków do najbardziej wziętych w Warszawie architektów, to też oni budują znaczny odsetek kościołów oraz pałaców. Tuż obok należałoby postawić Tomasza Bellotto, autora pięknego kościoła w Rokicie pod Warszawą<sup>36</sup>). Architekt ten, znany również z odbudowy katedry w Gnieźnie, zasługuje jak się wydaje na specjalne zainteresowanie, ze względu na nieprzeciętne jak na nasze stosunki uzdolnienie, oraz możliwość odkrycia jego dzieł wśród kościołów na terenie



ówczesnej archidiecezji poznańskiej. Z Ceronich na uwagę zasługuje architekt, wznoszący w latach 1694—1711 obydwie kościoły w Węgrowie, fundacji Jana Dobrogosta Krasińskiego<sup>37</sup>). On to również zapewne projektował nagrobek Krasińskiego w farze Węgrowskiej z r. 1706, wykonany w swej części złotniczej przez gdańszczanina Michaela Wittwercka. Fasady kościołów Węgrowskich, wykazujące zależność od Palladia, a jednocześnie od kościołów rzymskich, nie wykluczają możliwości, iż Ceroni pozostawał pod wpływem znakomitego architekta Tylmana z Gammeren, wznoszącego wspomnianemu Krasińskiemu jego warszawski pałac. Autorem tych kościołów byłby zapewne Karol Ceroni, współautor kościoła OO. Kapucynów w Warszawie, któremu przypisaliśmy pałac Bielińskich w Otwocku. Budował on również kamieniczki mieszkańskie. Jan Chrzyciel Ceroni znany jest nam już z budowy kościoła OO. Franciszkanów. Brat jego, architekt Dominik Ceroni, zmarły zapewne w r. 1715, nieznany dotąd z samodzielnie wykonanych robót, współpracował najpewniej z bratem. Józef Piola († 1715) czynny był w służbie królewskiej od r. 1693. Jest współautorem kościoła OO. Paulinów w Warszawie oraz autorem klasztoru Paulińskiego we Włodawie, fundacji Ludwika Pocięja<sup>38</sup>). Możliwe, iż budował on dla tegoż Pocięja pałac w Różance, z którego pozostały jedynie fundamenty. Solaryowie należeli do skromniejszych architektów, raczej może budowniczych, takim wydaje się być Roch Solary. Wybitniejszy odeń był Antoni Solary, o ile można sądzić z prowadzenia robót restauracyjnych na zamku królewskim w Warszawie, w latach 1740—42, oraz wzniesienia przezeń kościoła OO. Pijarów w Łukowie. Do tejże grupy medjolańskich architektów dołącza się jeszcze w okresie saskim Dominik Merlini<sup>39</sup>), architekt, którego imię stanie się u nas głośnie dopiero w okresie Stanisławowskim. Widzimy zatem, iż twórczość Józefa i Jakóba Fontany, trwająca niemal 80 lat, objęła łącznie z działalnością wymienionych architektów znaczną część monumentalniejszych budowli w Warszawie, a nawet w dalekim od niej promieniu. Tworzyli oni duże przedsiębiorstwa budowlane, z zapewnioną współpracą malarzy, rzeźbiarzy (Plersch, Bernatowicz), sztukatorów (Maino) oraz własnymi cegielniami. Przedsiębiorstwa te, jak wynikałoby z akt oraz historii budowli, umiały godzić indywidualne interesy swych kierowników, współpracując raczej ze sobą, niż prowadząc walkę konkurencyjną. Tem niemniej wydaje się, iż obowiązywał ich pewien podział zakresu wpływów w zależności od uzdolnień oraz możliwości finansowych. Zresztą nie należy zapominać, iż przy ożywionym szczególnie za Augusta III-go ruchu budowlanym, architektów nie było zbyt wielu. Nic przeto dziwnego,



że architekt nawet bardzo średniej miary europejskiej nie znał u nas bezrobocia.

Poznana z grubsza działalność wymienionych architektów przynajmniej już ilościowo przedstawia się poważnie w stosunku do budowli, wzniesionych u nas przez rodowitych saskich architektów. Z góry można przewidzieć, iż pracujący u nas tradycyjnie architekci włoscy musieli się ustosunkować do jedynej w dziejach Polski inwazji artystów obcych tejże narodowości co polski monarcha. Powstanie w ten sposób wpływów architektury saskiej na warszawską nie wymaga tutaj udowodnienia. Natomiast należałoby się zastanowić na jakiej drodze dokonywały się te wpływy oraz jaki miały zasięg. To znaczy, którzy z saskich architektów, wymienianych zazwyczaj zbyt masowo, oraz które ich budowle mogły cieszyć się uznaniem pracujących u nas architektów nie saskich i ich klientów. Z budowli z czasów Augusta II-go wymienić trzeba pałac Błękitny i nieukończoną budowę pałacu Saskiego, ciekawego raczej ze względu na swe monumentalne założenie, niż architekturę poszczególnych członów. Wpływy saskich architektów wzmocniły się za Augusta III-go. Na pierwszy plan wysunął się w tym czasie w Dreźnie i Warszawie architekt Jan Krzysztof Knöffel. Siła jego wpływów leżała w dużej łatwości kompozycyjnej na podstawie obcych wzorów, głównie francuskich. Ciekawe światło rzuca na tę sprawę oprócz jego dzieł, katalog publikacji architektonicznych oraz rysunków, jakie Knöffel posiadał i uważał za niezbędne do wykonywania swego zawodu<sup>40)</sup>. Znakomitą przewagę stanowiła elita architektów i dekoratorów francuskich takich jak: Mansard, Le Brun, Le Nôtre, Berain, Marot, Boffrand, Boulle, Le Pautre, Dussart, Perrault, Blondel, de Cotte, Gabriel. W mniejszej ilości znajdowały się tam prace holendrów, dotyczące głównie urządzania parków i ich kanalizacji, oraz dzieła niemieckie i włoskie. Do architektów, działających u nas pod kierunkiem, względnie wpływem Knöffla można zaliczyć J. Fr. Knöbla, D. Jaucha oraz młodszego Pöppelmanną. Nic przeto dziwnego, iż wykonane przez nich takie prace, jak: pałac Brühla, ewelacja zamku Warszawskiego od strony Wisły, pałac Sułkowskiego oraz ukończona budowa pałacu Saskiego, były niewątpliwie tymi pośrednikami wpływu architektury saskiej, a jednocześnie francuskiej, na inne powstające wówczas w Warszawie i poza nią budowle. Do tego rodzaju bardziej wpływowych, słusznie zaliczony przez ś. p. Dr. Z. Rokowskiego<sup>41)</sup> do saskiej architektury, należy poza Warszawą niedostatecznie zbadany pałac Branickich w Białymstoku. Wybitnego tego zabytku nie dałoby się tak od ręki łączyć z twórczością Knöffla, jakkolwiek monumentalność bryły pałacu mogłaby przemawiać za jego autor-



stwem, jako ucznia francuza Longuelune'a, nie mówiąc już o zupełnie wyraźnej francuskiej dekoracji wnętrz, żeby wymienić typowo Boffrandowskie sztukaterje obecnego gabinetu wojewody. Natomiast wyraźnie Knöffflowską budowlą był mniejszy pałac tegoż Branickiego w Choroszczy, z którego pozostały współczesne zdjęcia architektoniczne<sup>42</sup>). Pokrewną budowlą był pałac królewski w pobliskim Grodnie. Dalszym zagadnieniem będzie zbadanie, jakie formy przybierało u nas posiłkowanie się saskimi wzorami. Jeżeli dla przykładu porównamy charakterystyczne, podtrzymywane przez atlantów klatki schodowe pałacu w Białymstoku, Lubartowie i Radzynie, to zauważymy, iż z rozmachem i finezją rysowane schody pałacu białostockiego zostały słabo skopjowane w pałacach Fontany. Podobny stosunek wykazują: poprawna elewacja zamku królewskiego od Wisły i zapewne na niej wzorowana przebudowa południowej fasady pałacu Otwockiego. Przykłady te, wyrwane z twórczości naszych miejscowych architektów, bynajmniej nie charakteryzują jakości całego ich dorobku, którego poziom jest dość różnorodny. Z drugiej jednak strony powstaje pytanie, jakie jeszcze inne wpływy oprócz saskich występowały w ówczesnej sztuce w Warszawie? Wprawdzie wielu magnatów polskich całe lata spędza za Sasów w Dreźnie, lecz pod wpływem coraz częściej odbywanych od czasów Sobieskiego podróży do Paryża, światlejsi wśród nich musieli zdawać sobie sprawę z supremacji ówczesnej sztuki francuskiej w Europie. Taki Fr. Bieliński bywa częstym gościem w Paryżu, gdzie między innymi interesuje się sztuką: zamawia u Meissonier'a znane projekty dekoracji wnętrz do jednego ze swych pałaców, grafik paryski rytuje dlań *ex-libris*. Przykład to nie odosobniony. Z drugiej strony architekci włoscy, pracujący w Warszawie, zdawali sobie sprawę z doniosłych przemian, jakie zaszły w ogniskach sztuki na zachodzie. Widzieliśmy, iż Józef Fontana kształcił syna we Włoszech, lecz jednocześnie i w Paryżu. Ponadto ci tradycyjni pracujący u nas Włosi, jakkolwiek brak było między nimi większych indywidualności, a przytem wyszkoleni zapewne nie u najlepszych mistrzów i niezawsze znający z pierwszej ręki ciekawsze obiekty nawet rodzimej architektury, przyjeżdżali do nas conajmniej z zasobem pewnej rutyny architektonicznej a nieraz i nieprzeciętnymi zdolnościami.

Godzi się wspomnieć, iż przy końcu okresu saskiego pracuje w Warszawie arch. francuski P. Ricaud de Tirregaille, autor pałacu Mniszchów oraz znanego planu Warszawy<sup>43</sup>). Dołączyć tu jeszcze należy polską tradycję budowlaną oraz możliwość wpływów Wilna i Lwowa. Dokładniejszą odpowiedź na pytanie, ile tych czynników



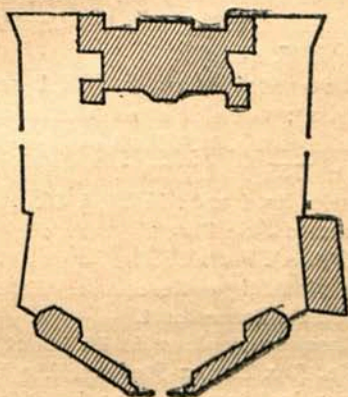
i w jaki sposób znalazło wyraz w architekturze warszawskiej, mogłoby dać szczegółowsze przedstawienie twórczości Fontanów. Sprawą tą zajmemy się może kiedyś indziej. Tutaj podamy pewne ogólne wnioski, szkicowo uzasadnione. Jako przykład architektury kościelnej Józefa Fontany niech posłużą obydwa jego kościoły OO. Piłjarów — w Szczuczynie i Warszawie. Fasada kościoła Szczuczynskiego, ujęta w dwie pary jednoporzdkowych pilastrów, zwieńczona trójkątnym tympanonem, zdradza wzorowanie się na skromniejszych typach kościołów rzymskich poł. XVII-go w. Trójnawowe wnętrze, bez transeptu, złożone z trzech przęseł i prezbiterjum o szerokości nawy głównej, wykazuje podkreśleniem pionowej tendencji podziału przy pomocy par pilastrów, przechodzących w gury sklepienia beczkowego, dobre rozumienie wzorów włoskich. Nieznana włoskim kościołom przewagę wysokości tympanonu oraz wypełnienie go płaskorzeźbą zawdzięczał zapewne Fontana spotkany w Polsce wpływem sztuki północnej. Słabszym jest kościół warszawski o typie skromnego kościółka włoskiego, ze znamionującymi saski okres jego ukończenia wieżyczkami. Ciekawą była architektura pałacowa Fontany. Nieznane są dotąd jego pałace z pocz. XVIII-go w. Do piękniejszych należały: pałac Bielińskich w Warszawie oraz przed przebudową pałac w Obroszynie, o założeniach francuskich, lecz bryłach raczej wydelikacowanych przez saskie rokoko. Pałac warszawski, wzorowany niewątpliwie na francuskich pałacach z okresu Regencji, przypomina swym ryzalitem środkowym część centralną stajni pałacowych w Chantilly. W twórczości Jakuba Fontany znać jego młodszość w stosunku do ojca, jakkolwiek w świeckich jego budowlach widoczny jest związek z pałacami Józefa Fontany. Kościoły jego, jak w Karczewie, lub fasada kościoła OO. Franciszkanów, zdradzają pewną znajomość dzieł baroku rzymskiego. Fasada Collegium Nobilium była ciekawa z tego względu, iż tu poraz pierwszy u Jakuba Fontany spotyka się wzorowanie na architekturze francuskiej czasów Ludwika XIV-go, dlatego też była ona jednocześnie bliską pałacom południowo-zachodnich Niemiec. Charakterystyczną dla Fontany dekoracją gzymsu koronującego można uważać za rokokową interpretację panoiopljów ogrodowej fasady Wersalu. Lecz szczytowym dziełem Fontany w okresie saskim byłby kościół Wizytkowski, jeżeli udałoby się kiedyś związać go z całą pewnością z tym architektem. Przemawiałby za tem fakt, iż fasada tego kościoła właściwie powtarza w monumentalnej szacie kolumnowej skromniejszą wcześniej ukończoną fasadę kościoła OO. Bernardynów w Górze Kalwarji, będąc jednocześnie jakby rozwinięciem Fontanowskiej fasady kościoła OO. Franciszkanów w Warszawie. Również wspomniany westybul



dawnego Collegium Nobilium przy całej swej niewspółmierności przypomina swemi podziałami rozwiązanie wnętrza nawy głównej kościoła PP. Wizytek, a półkolumny westybulu o charakterystycznie związanych wolutach kapitelów wykazują żywe podobieństwo do kolumn w bocznych nawach kościoła. Pozatem ołtarz główny kościoła Wizytkowskiego oraz ołtarz jednej z kaplic kościoła OO. Franciszkanów posiadają, wykazaną przez arch. dr. P. Bohdziewiczą, rzadką w warszawskich kościołach analogję tworzenia organicznej całości z architekturą wnętrza. Ze swej strony wskazylibyśmy na główny ołtarz kościoła OO. Bonifratrów, jako bardzo bliski swą architekturą i plastyką ołtarzowi PP. Wizytek, jakkolwiek nie jest on już tak konsekwentnie związany z wnętrzem kościoła. Dzięki pracy prof. dr. Z. Batowskiego dowiedzieliśmy się, iż przy kościele Wizytkowskim pracował szwagier Fontany, rzeźbiarz Jan Bogumił Plersch, który zazwyczaj występuje przy robotach tego architekta<sup>44</sup>). Przytem kościół PP. Wizytek o dobrze przemyślanej architekturze włoskiej bliskiej Rainaldiemu i dekoracji w stylu Ludwika XV-go, ma jednocześnie w związku ze strzelistością fasady pokrewieństwo z wcześniej powstałą fasadą kościoła św. Jana w Wilnie, Pomimo widocznego pokrewieństwa zachodzą tu jednak różnice w traktowaniu murów. Fasada wileńska jest bardziej światłocienio-wa, bogatsza o jedną kondygnację i bardziej dekoracyjna. Warszawska jest więcej opanowana, jakkolwiek tutaj nietylko kolumny i otwory nadają ruch, lecz i całe partje murów, wyrzuszających się z pomiędzy par kolumn. Tem samem fasada PP. Wizytek jest bardziej włoska, podczas gdy kościół św. Jana bliższy jest odczuciom sztuki południowo-niemieckiej. Tem niemniej kościół wileński mógł wpłynąć na projekt fasady kościoła PP. Wizytek, lecz interpretacja Włocha, znającego nasz przejściowy artystycznie teren, mogła nadać mu inny wyraz. Dlatego to Fontana zdaje się odpowiadać warunkom autora kościoła PP. Wizytek. Z drugiej strony dotychczasowe przypisywanie autorstwa tego kościoła Placidiemu budzi wątpliwości, choćby ze względu na to, iż architekt ten jest mało uchwytny na terenie Warszawy, a zupełnie pewne jego prace, łączące go raczej z Krakowem, są bardzo nieliczne. Przypisywanie temuż architektowi przebudowy kościoła OO. Augustjanów winno również ulec rewizji na korzyść Fontanów. Okres stanisławowski Fontany, należący już do klasycyzmu, pozostającego u nas w promieniach działania sztuki francuskiej, świadczy, iż sztuka saska nie zapuściła głębokich korzeni. Prace a nawet niewykonane projekty Fontany z tego okresu wykazują naogół wyższy poziom artystyczny niż w czasach saskich. Tłumaczy się to najpewniej rywalizacją Fontany z młodszą generacją architektów oraz wpływem



kultury artystycznej Stanisława Augusta. Nasuwa się obecnie zasadnicze pytanie: co przedstawiali sobą Fontanowie? Otóż nawet tak niedokładne poznanie twórczości Fontanów wykazuje, iż posiadali oni łatwość komponowania, jakkolwiek szczególnie w architekturze pałacowej trzymali się pewnych ustalonych typów budowli. Odznaczeni się również poczuciem malowniczości i dekoracyjności. Ponadto należy zapisać na ich dobro, iż pomimo swej zależności od sztuki saskiej, do czego mogła ich zmuszać nawet klientela, potrafili wytworzyć odrębność swych dzieł dzięki zdolnościom, tradycjom włoskim oraz bezpośredniemu kontaktowi z Francją. Rolą ich i zasługą było, jak się zdaje, przystosowanie do polskich warunków kulturalnych różnorodnych pierwiastków sztuki obcej i wytworzenie dzieł odpowiadających ówczesnej naszej psychce. Dzięki temu twórczość zasiedziały u nas i spolszczonych Fontanów jest nam bliższą od tych nielicznych u nas dzieł architektów saskich. W ten sposób Fontanowie nawiązują i utrzymują nawet na najbardziej zagrożonym odcinku warszawskim historyczną linię rozwoju sztuki, biegnącą przez czasy króla Jana III-go. Włoscy architekci Fontana i Merlini zdobyli dla swej nacji w szóstym dziesiątku XVIII-go w. zamek saskiego króla w Warszawie.



Ryc. 4. Obroshyn. Plan sytuacyjny zabudowań pałacowych.

#### PRZYPISY.

1. *E. Coudenhove-Erthal*: Carlo Fontana... Wien 1930, str. 14.
2. Wiadomość udzielona mi łaskawie przez p. prof. dr. Z. Batowskiego.
3. *K. Stefański*: Mieszczaństwo kaliskie w XVI-ym w. Kalisz 1933, str. 9 i 44, oraz Arch. Gł. w W-wie. Kaliska ks. testam. № 2, b. pag.
4. *J. Pagaczewski*: Baltazar Fontana w Krakowie. R. Krak., t. XI, r. 1909, oraz liczne prace, artykuły i referaty prof. *Wł. Tatarkiewicza*, dotyczące Łazienek i Zamku Królewskiego.



5. Napis na tablicy, pochodzącej z Zamku Królewskiego w Warszawie, obecnie w Warsz. Muz. Narodowym, oraz *G. Baglione: Le vite de pittori, scultori, architetti...* Napoli 1733, str. 123.
6. *C. Gurlitt: Bauten des Barockstils in Warschau. Zeitschr. f. Bauwesen*, t. 46, oraz tenże: *Warschauer Bauten aus d. Zeit d. Sächsischen Könige*. Berlin 1917.
7. *A. Lauterbach: Warschau. Leipzig 1918, oraz Warszawa. W-wa 1925.*
8. *Wł. Tatarkiewicz: Nowożytna architektura w Polsce. Warszawa, wyd. „Wiedza o Polsce”, b. r.*
9. *Arch. Gł. w W-wie. Akta Radz. St. W-wy, ks. 53, f. 30 — 32.*
10. *Tamże. Akta Wójt. St. W-wy, ks. 557, f. 512.*
11. *Tamże. Akta Wójt. St. W-wy, ks. 559, f. 565.*
12. *Tamże. Akta Radz. St. W-wy, ks. 53, f. 30 — 32.*
13. *Tamże. Akta Donat. Grod. Warsz., ks. 70, f. 199.*
14. *Tamże. Akta Wójt. St. W-wy, ks. 69, f. 347.*
15. *Tamże. Akta Donat. Grod. Warsz., ks. 70, f. 199. Wiadomość o tem źródle zawdzięczam uprzejmości p. d-ra J. Starzyńskiego.*
16. *K. H. Erndtel: Warsavia physice illustrata... Dresdae 1730, str. 26.*
17. *A. Kraushar: Warszawa za Sejmu Czteroletniego. W-wa b. r., str. 41, ryc. 45.*
18. Przy ustalaniu tej wiadomości okazał mi życzliwą pomoc p. dr. T. Mańkowski; por. *Cz. Thullie: Pałac arcybiskupi w Obroszynie. Wiad. Konserw., № 3/24.*
19. *St. Łoza: Słownik architektów i budowniczych... wyd. 2. W-wa 1931.*
20. *Arch. Gł. w W-wie. Akta Oblig. Gr. Warsz., ks. 47, f. 778 — 9.*
21. *Tamże. Akta Wójt., ks. 578, f. 202; Wł. Smoleński: Mieszczaństwo Warszawskie. W-wa 1917, str. 16.*
22. *Arch. Djecezej. we Włocławku. III.286. „Liber expensarum domus s. Crucis in Varsovia”; udzielenie mi notat do zużytkowania zawdzięczam uprzejmości p. mg. W. Kiezkowskiego.*
23. *Kuryer Polski, r. 1755, № LXXXVII.*
24. *Arch. Gł. w W-wie. Ks. Kancel. № 24, f. 85.*
25. *G. Gromort: Histoire... de l'architecture de la Renaissance en France (XVI, XVII et XVIII s.). Paris 1930.*
26. *P. Bohdziewicz: Kościół w Karczewie. Referat wygłoszony w r. b. w Tow. Op. nad Zab. Przeszłości.*
27. *St. Konarski: Dessins et plans du Batiment du College pour la Noblesse à Varsovie. Aux Ecoles Pieuses. l'An 1744.*
28. *Pałac w Otwocku jest tematem specjalnej pracy autora.*
29. *K. Piwocki: Referat wygłoszony w r. ub. w Tow. Op. nad Zab. P. o pałacach w Lubartowie i Otwocku.*
30. *Kuryer Polski, l. c.*
31. *Arch. Skarb. w W-wie. Dział Starop., oddział XXVII, nr. 9. Relestra do Fabryki Zamku Warszawskiego w r. 1762 zaczęte.*
32. *St. Tomkowicz: Wawel. Kraków 1907, t. I, str. 375; pomiary te są obecnie w Gabinetie Rycin Uniw. Warsz., P. 187, pl. 56-8.*
33. *Arch. Gł. w W-wie. Metr. Kor. Ks. 279, f. 286.*
34. *Pracę o pałacu w Radzynie pisze p. J. Dembowski.*
35. *Wł. Tatarkiewicz: Referat o Ujazdowie, wygłoszony w r. b. w Tow. Nauk. Warsz.*
36. *Wielk. Enc. Powsz. Illustr., t. VII, str. 345.*



37. Arch. Ord. Hr. Krasińskich w W-wie, Nr. 4459, kopja testamentu J. B. Krasińskiego; Nr. 4258, Connotatio rachunków J. D. Krasińskiego, oraz tablice erekcyjne w kościołach.
38. Z. Batowski: Joseph Piola. Thleme-Becker: Allg. Lex. d. bild. Künstler, t. XXVI, str. 70.
39. Arch. Skarb. w W-wie, l. c. oraz Arch. Gł. w W-wie. Akt. Donat. Gr. Warsz., ks. 81, f. 406.
40. Saskie Państw. Arch. Gł. w Dreźnie. Bau-Sachen, Loc. 2215, A<sup>o</sup> 1735.
41. Z. Rokowski: Pałac Branickich w Białymstoku. Wyd. „Województwo Białostockie”. Białystok 1929, str. 36.
42. Gab. Ryc. Uniw. Warsz. P. 187, pl. 148-9.
43. T. Mańkowski: Lwowskie kościoły barokowe. Lwów 1932, str. 111-2.
44. Z. Batowski: Pomnik Tarły w kościele Jezuickim w W-wie i jego twórca. Warszawa 1933.

## KS. SZCZĘSNY DETTLOFF (POZNAŃ) – G. B. TIEPOLO A PÓŹNY BAROK RZYMSKI.

Nagłówek może nieco śmiały. Bo podobno nie było w XVIII w. w Wenecji malarza więcej „weneckiego” od Tiepola. Znajdziemy u niego łatwo łączność z twórczością bezpośrednich poprzedników weneckich takich, jak Seb. Ricci, G. B. Pittoni czy G. P. Piazzetta, którzy wskazali mu drogę do wspólnego im wszystkim źródła ówczesnej sztuki weneckiej, do Paola Veronesa. Gdy jednak tamci „Tenebrosi”, zarażeni zbyt kontrastowem chiaroscuro rzymskich naturalistów, których głównym wysłannikiem na podbój malarstwa wśród lagun był Bernardo Strozzi, nie potrafili mimo wysiłków z tego źródła zaczerpnąć czystego kolorytu wielkiego dekoratora cinquecenta weneckiego, Tiepolo nie tylko wrócił mu dawny blask, ale zaprawił go niespotykaną poprzednio siłą świetlną. To otrząśnięcie się nawet z resztek „wpływów obcych” uczynił mistrza „wenecjaninem” w pełnem tego słowa znaczeniu, prawdziwym spadkobiercą niebywałego rozwoju sztuki cinquecenta weneckiego.

Lecz od Veronesa do Tiepola była droga daleka, poprzez różnorodne wysiłki całej sztuki barokowej włoskiej, które przecież oddźwięk znaleźć musiały także w Wenecji. Próbowano ten oddźwięk odkryć również w twórczości Tiepola — bezskutecznie. Dziś zarzucono już nawet kuszące doniedawna jeszcze przypuszczenie, jakoby na kompozycje freskowe wenecjanina oddziaływał Andrea Pozzo swemi lekko po malowaniu niebie porzucanymi grupami figur wśród niezwykle śmiało skracanych motywów architektonicznych. Wczas zauważono zasadnicze różnice między twórcami obu mistrzów. Pozzo bowiem mimo tej lekkości kompo-