

*Fot. H. Poddebski.*

Ryc. 14. Budowa kościoła (fresk w prezbiterium).

TADEUSZ MAKOWIECKI

## KOŚCIÓŁ W CZERNIAKOWIE.

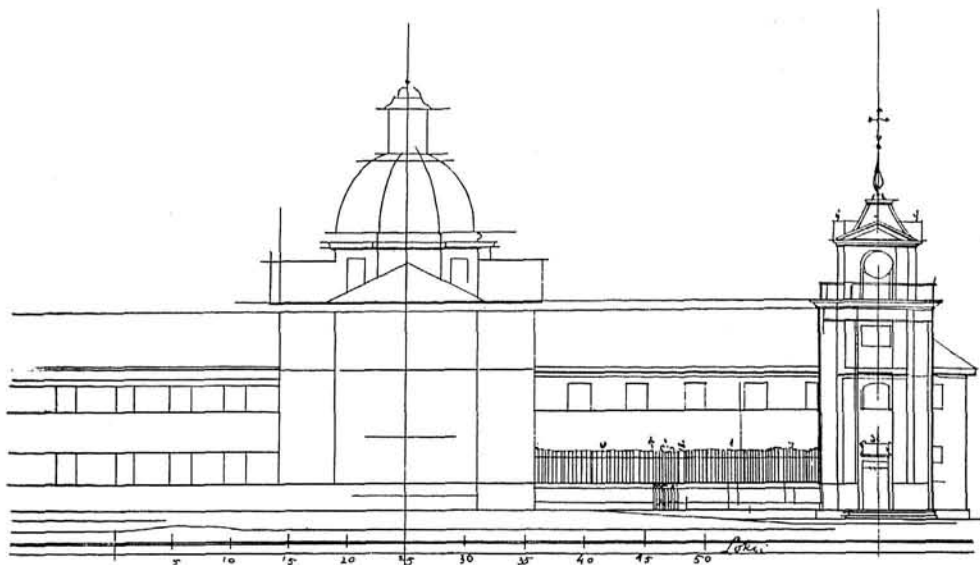
### I

FUNDATOR, ARCHITEKT, BUDOWNICZY, MALARZE,  
STIUKATOR I HISTORIA BUDOWY.

W zbiorze konstytucji sejmu r. 1683 w punkcie 38 czytamy: „Za instancją całego Generału Obywatelów Xięstwa naszego Mazowieckiego, tudzież z respektu osobliwego na zasługi Wielm. Stanisława Lubomirskiego, Marszałka naszego Wielkiego Koronnego, grunty nasze Królewskie wsi Jazdowa w ziemi Warszawskiej do dziedzicznych jego przyłączamy“<sup>1)</sup>.

Na tym terytorium rychło zaczął Marszałek dźwigać liczne budowle; odrestaurował stary zamek ujazdowski, wznosił szereg pawilonów w ogrodzie (m. in. „Łazienkę“ — ośrodek późniejszego pałacu), wreszcie postawił kościół w Czerniakowie.

<sup>1)</sup> *Volumina Legum.* Petersburg 1860, t. V, s. 329.



Ryc. 15. Wersja elewacji kościoła z wieżą.  
(Szkic. z Archiwum Planów Architektonicznych Tylmana).

Lubomirski, dla którego tak „osobliwy respekt“ odczuwał król i szlachta mazowiecka, — nie był postacią przeciętną. Magnat, syn wielkiego rokoszownika, odziedziczył po nim daleko sięgające ambicje, skoro ubocznie pretendował o koronę węgierską, a na miejscu, w kraju starania czynił aby po Sobieskim królować Rzeczypospolitej<sup>1)</sup>. Oprócz politycznych i dyplomatycznych posunięć, które go miały doprowadzić do tego celu, oprócz działalności publicystycznej (licznych broszur i paszkwilów) — używać musiał i innych dróg do zjednania szlachty.

Jedną z dróg wiodących do popularności i rozgłosu była wzniesiona pod samą stolicą wspaniała rezydencja z rozległym parkiem i teatrem, której łatwo było przyćmić skromną wówczas „Villa nuova“ królewskiego sąsiada. A kiedy Jan III, fundując kościół kapucynów w Warszawie, jako votum za zwycięstwo wiedeńskie, wkrótce potem rozpoczął wznosić Sakramentki — niby rodzinne mauzoleum — przystąpił i Marszałek do budowy swego „familijnego kościoła“.

Taka jest geneza budowy kościoła w Czerniakowie.

Lubomirski wyjeżdża do Rzymu, sprowadza relikwie św. Bonifacego i cudowny obraz św. Antoniego, otrzymuje od Innoncentego XII specjalną bullę z odpustami i nabożeństwami dla przywiezionych świętości i tak stwarza w Czerniakowie na długie lata najważniejszy ośrodek kultu pod Warszawą.

<sup>1)</sup> ST. MORAWIECKI. Poglądy polityczne St. Lubomirskiego. Tarnów 1903, s. 12; A. MARYLSKI. Przedmowa do książki St. Lubomirskiego „O znikomości rad“. Warszawa 1916.

Trzeba również pamiętać, że Stanisław Herakliusz Lubomirski był nie tylko statystą, ale i artystą, jednym z najwybitniejszych polskich poetów XVII w.; zwłaszcza ciekawe są jego liryki religijne i poematy dydaktyczne, zdobywające mu miano „polskiego Salomona”. I religijność i umiłowanie piękna są nie mniej ważnymi czynnikami w genezie kościoła czerniakowskiego. Taki to człowiek, znający w dodatku dobrze Włochy, Austrię i Francję był jednym z twórców Czerniakowa.

Drugim współtwórcą był właściwy autor planu kościoła: — Tylman z Gameren, architekt pochodzący z Holandii, całkowicie jednak spolszczony wobec 40-letniego z górą pobytu w Polsce. Jest to bodaj najwybitniejszy a zarazem bardzo płodny architekt działający w Polsce w okresie baroku<sup>1)</sup>. Jego dziełem głównie, są tak znakomite budowle, jak kościół św. Anny w Krakowie, pp. sakramentek w Warszawie, przebudowa zamku Ujazdowskiego, pałaców: Ossolińskich, Krasińskich, Gnińskich w Warszawie, pałaców w Białymstoku, Puławach, Lubartowie, Nieborowie, Łubnicy i wielu innych. Już z faktu, że Tylman był nadwornym architektem Lubomirskiego można było wnosić, że planował jego kościół, nie mniej niż z porównania Czerniakowa z pokrewnymi Sakramentkami wzniesionymi przez niego<sup>2)</sup>. Rozstrzygają autorstwo: rękopis Lubomirskiego, gdzie Tylman chwali się „z Czerniakowskiej świątynicy” i kościoła pp. sakramentek „który *sub mea directione stetit*”<sup>3)</sup>, oraz kompleks planów tego kościoła, wchodzący w skład tylmanowskiego Archiwum planów, które niedawno zostało znalezione w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie<sup>4)</sup>.

Tylman choć projektował — nie prowadził jednak sam budowy kościoła. W odnalezionej w r. 1918 rękopiśmiennej Kronice Bernardynów czerniakowskich<sup>5)</sup>, w kopii aktu pt. „Rachunki y Expensa Kościoła Czerniakowskiego” z r. 1693 na pierwszym miejscu czytamy: „Kościół z kopułą zapłacony p. Izydorowi z Grobami y fundamentami kosztuie — Fl[orenow] — 52,000”.

Tym panem Izydorem może być tylko ówczesny architekt Izydor Affaita (Affayta), znany z projektowania kościoła kapucynów w Warszawie, z wybudowania oficyny pałacu Krasińskich<sup>6)</sup>, oraz z bliżej nieokreślonych restauracji zamku warszawskiego<sup>7)</sup>. Do tych informacji zebranych przez St. Łozę

<sup>1)</sup> T. MAKOWIECKI. Tylman z Gameren. *Sprawozd. Tow. Nauk. Warsz. Wydz. II*, 1935, t. XXVII, s. 12—28.

<sup>2)</sup> S K H S, Kraków 1893, t. V, s. CXIII.

<sup>3)</sup> „Rozmowa Wielkosobotnia jednego Ziemianina z Panem Tylmanem na drodze między Ujazdowem i Czerniakowem” — rs Bibl. Ord. Krasińskich 3519, s. 138—140.

<sup>4)</sup> T. MAKOWIECKI. Archiwum planów Tylmana z Gameren, *Prace z Historii Sztuki*, Warszawa 1938, t. I, z. 4.

<sup>5)</sup> „Archivium (!) Conventus Czerniacoviensis” (włas. parafii kościoła w Czerniakowie) s. 50.

<sup>6)</sup> J. T. BARANOWSKI. Inwentarze pałacu Krasińskich. Warszawa 1910, s. 66—70.

<sup>7)</sup> S K H S, Kraków 1893, t. V, s. CXIII.

w jego słowniku<sup>1)</sup>, można dorzucić jeszcze inne, z herbarzy (Boniecki, Niesiecki). Informują one o bracie, synach i bratankach inżyniera Izydora Affayty, którzy wszyscy byli „architektami królewskimi“.

Charakter prac Affayty w Czerniakowie wyraźnie określa cytowany rachunek. W dalszym bowiem ciągu tegoż rachunku, mimo bardzo szczegółowego wyliczenia kosztów: drzwi, okien, okuć, belek, nawet gwoździ — nigdzie nie figurują wydatki na cegły, wapno, zaprawę oraz roboty murarskie. Wynika stąd, że ogromna suma 25,000 florenów wypłacona p. Izydorowi za kościół cały z kopułą i fundamentami — zawiera w sobie cenę nie tylko robót budowlanych, ale całego materiału. Określa to zarazem charakter pracy Affayty, jako pracy przedsiębiorcy budowlanego, który był zarazem właścicielem cegielni<sup>2)</sup>. Także roboty Affayty przy oficynach pałacu Krasieńskich potwierdzają ten charakter jego zajęć, jako budowniczego, kierownika robót.

Pozналиśmy więc w ten sposób trzeciego współtwórcę kościoła czerniakowskiego — budowniczego, kierownika robót, który znów był osobistością nie przeciętną.

Następnymi współtwórcami są malarze, autorzy licznych fresków w kościele. Niestety, nazwisk ich nie podają żadne dostępne dotąd źródła. Jedynie, jak wynika z kroniki bernardynów czerniakowskich, można określić ich liczbę; było ich mianowicie trzech<sup>3)</sup>. Prace ich będą scharakteryzowane przy bliższym omówieniu fresków.

Źródła nie podają również nazwiska stiukatora, którego subtelne i ciekawe prace niemniej od poprzednich artystów przyczyniają się do sławy artystycznej kościoła czerniakowskiego. Nazwisko jednak można ustalić przez porównanie stiuków kościoła w Czerniakowie ze stiukami w kościele paulinów w Warszawie. Pokrewieństwo rzuca się w oczy. A nazwisko twórcy stiuków u paulinów warszawskich podaje J. Bartoszewicz na podstawie akt Bractwa Pięciorańskiego; był to „Franciszek Majno, Włoch z Milana“<sup>4)</sup>. Prace jego u paulinów pochodzą z tego samego okresu.

Przechodząc od twórców kościoła do historii jego budowy i zmian, jakie przechodził, natrafiamy na pewne trudności, gdyż dotychczasowe prace o Czerniakowie niewiele mogą rzucić światła na stronę historyczną. Są to wzmianki krajoznawczo-dziennikarskie<sup>5)</sup> lub religijno-pamiętkowe książeczki<sup>6)</sup>,

<sup>1)</sup> ST. ŁOZA. Słownik architektów i budowniczych polsk. Wwa 1917, s. 226.

<sup>2)</sup> K. BUCZEK. Affaita Izydor, *Pol. Słownik Biograficzny*, Kraków 1935, t. I, s. 29.

<sup>3)</sup> Archivium Conventus, o. c. 51.

<sup>4)</sup> J. BARTOSZEWICZ. Kościoły Warszawskie. Warszawa 1855, s. 163.

<sup>5)</sup> WOJCICKI. *Kłosy* 1870; *Tyg. Illustr.* 1860. *Opiekun Domowy* 1869 r.; B. KOROTYŃSKI. *Kurier Warszawski* 1906 r. — maj.

<sup>6)</sup> KS. J. WARMIŃSKI. *Pamiętka z Czerniakowa*. Warszawa 1861. KS. MROZOWSKI. *Historia i opis kościoła w Czerniakowie z dodaniem zbioru stosownych modlitw*. Warszawa, 1902.

gdzie główny akcent położono na modlitwy do św. Bonifacego i na ceremonie i tradycje odpustowe (korzystniej wyróżnia się książeczka ks. Solarzskiego<sup>1)</sup>). Wartość ich jest tym mniejsza, że opierają się na tradycji ustnej, ponieważ akta kościelne zaginęły w r. 1863 po kasacie zakonu bernardynów. Być może, że poszukiwania w klasztorze w Kole dałyby jakieś wyniki, gdyż do tego klasztoru zostali przeniesieni zakonnicy z Czerniakowa po kasacie zakonu<sup>2)</sup>.

Większą wartość posiadają wzmianki pisarzy lat ostatnich (Lauterbach, Przeździecki<sup>3)</sup>). Jednak ograniczają się one raczej do ogólnikowych estetycznych rozważań. Uzasadnienia historyczne trzeba więc oprzeć na innych podstawach.

Jednym dokumentem jest sam kościół: daty i napisy wyryte, wymalowane na ścianach i sklepieniach kościoła; drugim — jest wspomniana już kronika bernardynów czerniakowskich odnaleziona w r. 1918 w jednym z klasztorów łowickich. W księdze powyższej zawarte są zapiski kronikarskie od r. 1693 do 1858 oraz kopie ważniejszych dokumentów i rachunków.

Pierwsza kwestia — to data położenia kamienia węgielnego. Kronika o tym milczy, gdyż rozpoczyna się ona z chwilą przejścia ukończonego już klasztoru przez zakon mniejszy braci franciszkanów, bernardynów. Natomiast na sklepieniu nad głównym wejściem pod Szreniawą Lubomirskich — spotykamy datę 1690, która może określać początek budowy.

Następną jest data wyryta na marmurowej tablicy na kruchcie nad głównym wejściem kościoła:

*„Deo nunquam digne, Antonio nunquam frustra, piis populis libenter urbanis haud procul, aggregitibus prope, viatoribus opportune Stanislaus princ. Lubomirus supr. reg. mar. suburbanum hoc sacris undq. vacuum primis aris sacravit A. D.: MDCXCII die XIII iunii“*. W archiwum planów Tylmana na rysunku nr 4 znajduje się tenże napis i data inna — 1689, jest to niewątpliwie rok wykonania projektów przez architekta. Zarówno data szkicu jak poświęcenie ołtarzy już w czerwcu 1692, uprawdopodobnia datę 1690 jako datę właściwego rozpoczęcia budowy kościoła.

Można również ustalić datę wykończenia. Na pierwszym miejscu „Archivium“ umieszczona jest kopia zasadniczego dokumentu St. Her. Lubomirskiego, datowanego „in Arce Nostra Jazdoviensi ad Varsaviam die XIX Mensis Octobris Anno Dni MDCXCIII“. W dokumencie tym, w którym fundator na wieczne czasy przekazuje ks. bernardynom kościół i klasztor z przyległym ogrodem, m. in. czytamy: „*imprimis templum consignabimus cum omnibus ornamentis, sculpturis, picturis Altaribus ab imo ad summum deauratis. Majus Altare tabernaculum anteriori*

<sup>1)</sup> KS. M. SOLARSKI. Pamiątka z odpustu na Św. Bonifacy w Czerniakowie.

<sup>2)</sup> Bibl. Ord. Krasieńskich. Rs Nr 4597. Materiały do historii kościołów w Polsce, t. I.

<sup>3)</sup> A. LAUTERBACH, Warszawa, Warszawa 1925; R. PRZEŹDZIECKI, Varsovie, Warszawa 1924, s. 362—364.



Ryc. 16. Projekt ołtarza bocznego.  
(Szkic z Archiwum Planów Architektonicznych  
Tylmana).

*et posteriori facie ex duobus Altaribus compositum*“ — Dalej następuje wykaz ofiarowanych relikwii i spis obrazów, oraz wyszczególnienie w jakich ołtarzach i komu poświęconych zostały one umieszczone; (co wszystko, z wyjątkiem kilku relikwii, zostało do naszych czasów na dawnych miejscach — ryc. 16). Dalej — ofiarowuje fundator prócz wyłożenia drzewem, prócz ołtarzy, złoceń, drzwi, krat, organów — również obrazy święte, monstrancje, lampy srebrne, ‘ba, nawet naczynia i sprzęty do refektarza i kuchni; wszystko jak piszą braciszkanie: *materno providit affectu*<sup>1)</sup>.

Świadczy to, że kościół był całkowicie wykończony już we wrześniu r. 1693. W aktach konsekuracyjnych z dnia 28 listopada i 11 grudnia 1693 roku pisze biskup Witwicki o wykończonym całkowicie kościele z wnętrzem „wspaniałymi ornamentami ozdobionym”<sup>2)</sup>.

Z uwag powyższych wynika więc, że budowa kościoła czerniakowskiego zamyka się w latach 1690—1693.

Nasuwa się pytanie czy kościół był później przebudowywany, czy podlegał zmianom w ciągu wieków następnych? Z góry można zaznaczyć, że zmiany te nie mogły być poważne, obecny bowiem wygląd kościoła przedstawia się tak jednolicie, że wyłącza możliwość ważniejszych przekształceń. Kronika potwierdza to w zupełności; nigdzie nie spotykamy wspomnień, kwitów, rachunków, które by świadczyły o większych robotach przy kościele. Można spotkać tylko drobiazgi.

W r. 1759 gwardian Jarochowski „*aedificavit cathedram novum de quercu ad praedicandum verbum dei*”<sup>3)</sup>, którą gwardian Dobrowolski około 1824 zmienił na

<sup>1)</sup> Archivium s. 3—7.

<sup>2)</sup> Archivium s. 8—18.

<sup>3)</sup> Archivium s. 95.



obecną ambonę klasycystyczną — niesharmonizowaną z całością <sup>1)</sup>. W roku 1769 gwardian Krępiewski „*lapides ad aquam benedictam in Portim Ecclesiae erexit*“ <sup>2)</sup>. W roku 1777 Antoni Kamiński, kowal z Wilanowa „*fabrefecit cratem ferream ad majus altare*“ <sup>3)</sup>. W roku 1760 Józef Janiszek *organorum magister* — wybudował nowe organy „*vulgo pozytyv*“ <sup>4)</sup>, przed kilkunastu laty zmienione fatalnie na większe przez ks. Mrozowskiego. — Tenże ksiądz usunął dawne piękne stalle dębowe, biegnące naokoło ścian kościoła. W r. 1759 i 1782 ozdobiono malowidłami kilka cel klasztornych; dalej wybudowano na cmentarzu trzy bramy (jedną pseudogotycką z herbami Ossolińskich w pocz. XIX w.); poza tym przeprowadzono kilka ogólnych remontów.

Dowiadujemy się także, że podczas jednej restauracji w r. 1789 gwardian Edward Grabowski „*muros et parietes Ecclesiae reparavit et dealbavit*“ <sup>5)</sup>. Być może, że w osobie ks. Grabowskiego należałoby szukać tego, który na lat 150 prawie, bo do r. 1914 — zakrył freski ścienne warstwą wapna i pobiał.

Co się tyczy restauracji fresków, to wiemy tylko o dwóch, które miały miejsce stosunkowo niedawno. Warmiński pisze <sup>6)</sup>: „Kościół gustownie odnowiony za ks. Błażejewskiego przez malarzy Jaroszewicza z Warszawy i Hulewicza z Wilanowa“. Co to byli za „malarze“, jakie dzieła stworzyli poza tym — nie wiadomo. Nie wiadomo również na czym polegało to „gustowne odnowienie.“ Najprawdopodobniej były to banalne malowidła klejowe przedstawiające aparaty kościelne: kielichy, monstrancje etc., które ostatnio zmazano, chcąc się dostać do ukrytych prawdziwych fresków. Znamy tylko datę tej restauracji, ks. Paschalis Błażejewski był bowiem gwardianem od 1857 r. do 1858 r. <sup>7)</sup> — w tym więc czasie były odnawiane freski po raz pierwszy.

Druga restauracja miała miejsce w 1914 r. i była prowadzona przez prof. Edwarda Trojanowskiego z Warszawy przy współpracy uczniów Szkoły Sztuk Pięknych, a z początku i prof. J. Makarewicza z Krakowa. Po gruntownym oczyszczeniu fresków z kurzu, sadzy, a w dolnych freskach i z pobiałą zakrywającą malowidła — przystąpiono do właściwej restauracji. W myśl współczesnych zasad konserwatorskich nie przemalowano ani nie domalowano brakujących fragmentów, pokrywając co najwyżej uszkodzone miejsca — temperą — jednostajnej barwy, zbliżonej do najbliższego otoczenia, aby białe odprysnięte fragmenty zbyt nie narzucały się oku.

Tak przedstawiają się zmiany, jakim podlegał kościół w ciągu 200 z górą lat; jak widzimy nie były one duże i odnoszą się do szczegółów. Gros

<sup>1)</sup> Archivium s. 159.

<sup>2)</sup> Archivium s. 109.

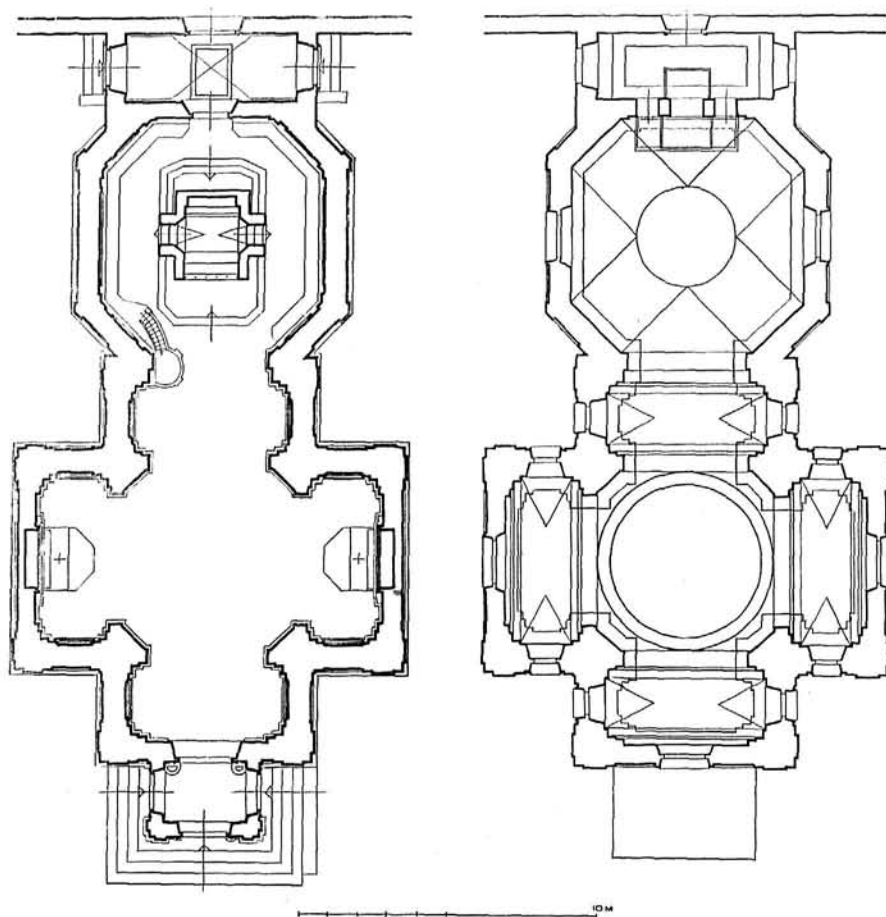
<sup>3)</sup> Archivium s. 118.

<sup>4)</sup> Archivium s. 126.

<sup>5)</sup> Archivium s. 124.

<sup>6)</sup> KS. J. WARMIŃSKI. Pamiątka z Czerniakowa, s. 35.

<sup>7)</sup> Archivium s. 166.



Ryc. 17.

Rzut przyziemia i sklepień. Skala 1 : 250. Pomiar słuchaczów Wyd. Architektury Pol. Warsz.  
Z. Kochmana i J. Króla.

kościół jest dziełem ostatniego dziesięciolecia XVII wieku niemal nietkniętym przez wpływy późniejsze.

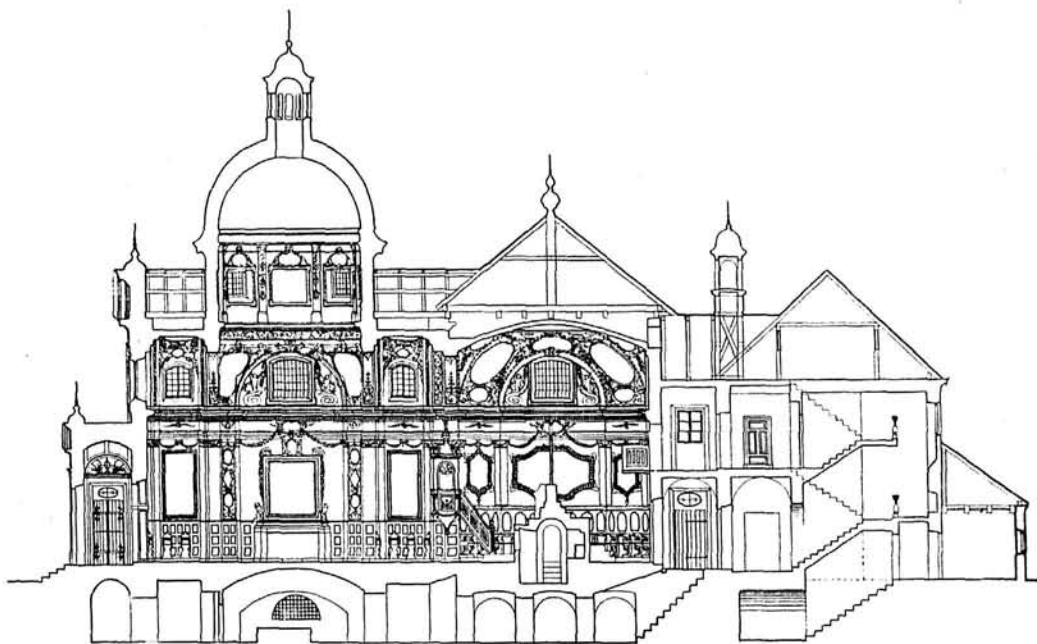
Rozważania historyczne potwierdza rozejrzenie się w samym dziele.

## II

### KOŚCIÓŁ.

Kościół Czerniakowski uchodzi powszechnie za budowlę centralną, zdanie to jednak nie jest całkowicie słuszne. Trafniej byłoby uznać go za kompleks dwóch form architektonicznych, z których jedna tylko jest centralna. Świadczy o tym zarówno plan jak wygląd zewnętrzny.





Ryc. 18. Przekrój podłużny. Skala 1:300. Pomiar T. O. n. Z. P.

Na planie widzimy budowlę wydłużoną, którą można (mniej więcej w  $\frac{3}{5}$  długości) podzielić na dwie części, jakby na dwie, niewielkie rozmiarami kaplice; są to: właściwy kościół i prezbiterium. Część jedna jest centralna, oparta na krzyżu greckim o płytkich ramionach; druga — owalna, oparta na podłużnym ośmiokącie. Obie te niby - kaplice mają na przeciwnych sobie krańcach analogiczne przybudówki; kruchtę z jednej, sionkę między chórem i klasztorem — z drugiej strony. Obie przeciwnymi do krucht bokami stapiają się z sobą, tworząc jedną silnie wydłużoną całość (ryc. 17, 18).

Dwuczłonowość kościoła znajduje dla siebie wyraz w wielu dziedzinach. Płytsze, zresztą z konieczności, są fundamenty prezbiterium; głębsze, mocniejsze są te, które mają dźwigać kopułę, te, między którymi sklepiono kaplicę grobową Lubomirskich. Podobnie dadzą się zauważyć różnice w wiązaniu dachów.

Ten składowy, dwudzielny charakter kościoła odbił się nawet w cytowanych rachunkach z 1693 r. Czytamy tam: „Kościół z kopułą zapłacony p. Izydorowi z grobami y fundamentami kosztuie fl. 25,000. Chór dla Xięży ośmigraniasty kosztuie f. 8,000”<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Archivium s. 50.

Zewnętrzny wygląd kościoła czerniakowskiego, zależnie od punktu obserwacji zdradza inną pozornie jego strukturę wewnętrzną.

Od strony elewacji frontowej kościół przedstawia się jako typowa budowla centralna doskonale zwarta i zbliża się do postaci swej siostrzycy — Sakramentek.

Jest może nawet bardziej zwarta od Sakramentek, które, łącząc nawy krzyża ukośnymi ścianami pod kątem rozwartym, tą bardziej płynną linią decentralizują elewację, podobnie jak kopuła oparta na ośmiokacie nierównościennym bębna nie wiąże tak mocno całości. I tu i tam, w obu kościołach, trójkątne tympanony, wieńcząc środkowe ryzality, tworzą jeszcze jeden element, który łączy całość i poddaje ją pod panowanie kopuły.

Elewacja boczna natomiast nie przypomina centralnych budowli; jest to podłużny kościółek, którego wnętrza trudno się domyśleć nie pamiętając o dwuczłonowości jego planu. Skromna, niska, występująca jak ganek — kruchta poprzedza wysokie, smukłe nawy kościoła, podwyższone jeszcze przez strzelistą kopułę. Dalej pod kątem rozwartym załamują się trzy nierówne sobie ściany prezbiterium, nakrytego stożkowatym daszkiem; wreszcie niższe od prezbiterium a wyższe od kruchty przejście do klasztoru uwieńczone małą sygnaturką — wszystko sprawia wrażenie skromnego kościółka na wsi, rozrastającego się samorzutnie przez przybudówki, niedbającego o ozdobność elewacji. Słusznie pisze Rajnold Przeździecki: „*C'est un ensemble rustique denué de tout ornement et typique pour la campagne polonaise*“<sup>1)</sup>.

Gdyby nie wdzięk proporcji, przejawiający się zwłaszcza w zestrojeniu lekkiej kopuły z wysmukłymi ramionami kościoła — trudno byłoby przypuszczać, że jest to dzieło tak wybitnego artysty. Gdyby nie pewien niepokój załamujących się płaszczyzn ściennych, śmiała kopuła siedemnastowieczna oraz przerwany łuk daszku tympanonu nad kruchtą — trudno byłoby się domyśleć, że to dzieło artysty barokowego w dobie najwyższego rozkwitu tego stylu. Nasuwa się pytanie: czemu tak skromny jest kościół św. Bonifacego, czemu tak różni się od Sakramentek?

Przecież właśnie na Sakramentkach Tylman dał dowód, że potrafi stworzyć świątynię monumentalną, mimo niewielkich rozmiarów, spokojną a ozdobną. Przecież oba kościoły stawiane są równocześnie, nie dzieli więc ich ewolucja talentu architekta. Oba wyrosły z jednego planu — z greckiego krzyża z kopułą. A więc ubóstwo zewnętrzne kościoła nie może być tłumaczone przez nieumiejętność architekta, przez brak artystycznego wykształcenia, zresztą przeczy temu niezwykła czystość i wdzięk proporcji kościoła czerniakowskiego.

Jeszcze trudniej wyjaśnić to sobie od strony przypuszczalnych wymagań fundatora. Z nakreśloną na wstępie sylwetą pysznego magnata o wielkich ambicjach nie harmonizuje bynajmniej skromna sylweta rodzinnego kościoła

<sup>1)</sup> R. PRZEŹDZIECKI o. c. 363.

— mauzoleum. Względy oszczędnościowe też nie mogły tu działać: przeczą temu wnętrze i rachunki bardzo wysokie; tysiące i setki florenów wydane na budowę. Najprawdopodobniejszym czynnikiem musiało być liczenie się z warunkami otoczenia. Świadczyłoby to nader dodatnio o smaku artystycznym twórców Czerniakowa.

Na rynku Nowego Miasta w Warszawie kościół wpisano w linię domów — trzeba go było przy pomocy ozdób, załamów muru, pilastrów, gzymsów, wazonów — wydobyć z tej linii i zapewnić należyte stanowisko (zachowane plany Sakramentek z licznymi wersjami strony dekoracyjnej świadczą o tym wymownie <sup>1)</sup>).

Inaczej w Czerniakowie. Na cichym, pustym polu wszelka dekoracja barokowa, wszelka ozdobniejsza, okazalsza fasada wyskakiwałaby nad płaszczyznę pól, byłaby krzykliwą, sztucznie naniesioną bryłą. Trzeba było ściany możliwie przyćmić i uciszyć, żeby łączyły się z szerokimi, spokojnymi murami klasztoru. Zamiast gęstych pilastrów i kolumn dano parę lizen, okna są bez ozdobnych framug, nie ma żadnych sztukaterij. Mogły tu oddziaływać również tradycje skromnych kościolków rozrzuconych po wioskach okolicznych. Do takich tradycyjnych elementów należy choćby przedsionek — stosowany zresztą często przez Tylmana w jego projektach świątyń polskich, tak rzadki w miejskich świątyniach.

Wiejski charakter kościółka czerniakowskiego wznosiła również wieża-dzwonnica, która zachowała się zresztą tylko na planach i szkicach Tylmana (ryc. 15). Stojąc oddzielnie, na uboczu od kościoła, miała dodawać jeszcze jeden akcent „wiejskości” — nieskrępowanej urbanistycznymi względami świątyń wmontowanych w linię ulic i dbałych przede wszystkim o widok frontalny.

Że Tylman bardzo się liczył i z wymaganiami terenu i z tendencjami miejscowymi świadczą dzieje planu kościoła św. Anny w Krakowie, który zbliżony pierwotnie do krzyża greckiego, później pod wpływem fundatorów, przyzwyczajonych do kościołów opartych na krzyżu łacińskim i do fasad z wieżami — zmienił pierwotną koncepcję <sup>2)</sup>. I kościół w Czerniakowie wydaje się takim kompromisem artystycznym między wybitnymi skłonnościami Tylmana do planów centralnych i tradycjami polskiego budownictwa kościelnego zwłaszcza wiejskiego.

Na spokojnym, nawet skromnym zewnętrznym charakterze kościoła w Czerniakowie zaważyły jednak nie tylko tradycje i względy na otoczenie, ale także, oczywiście właściwości stylu Tylmana, którego budowlę odznaczają się surowością linii i wstrzemięźliwością dekoracyjnej strony elewacyj. Był tu artysta nieodrodnym uczniem italianizujących architektów holenderskich wieku XVII, zwłaszcza P. Posta.

<sup>1)</sup> Archiwum Planów Architektonicznych Tylmana z Gameren, Bibl. Uniw. w Warszawie, nr Inw. 23—38.

<sup>2)</sup> P. H. PRUSZCZ. Klejnoty stołecznego miasta Krakowa. Kraków 1745, s. 186.

Poza skłonnościami artysty, poza tradycjami miejscowymi mogły oddziaływać także wpływy obce, a mianowicie kościoły włoskie, których wpływ na architekturę kościelną Tylmana jest bardzo wyraźny. Wymienić tu należy przede wszystkim mały kościółek Berniniego przy Castel Gondolfo w Rzymie. Poza tym jednak należałoby dorzucić jeszcze liczne kościółki prowincjonalne Włoch, które, posiadając spokojne i proste elewacje, przygniatają często przepychem wnętrza. Pod tym bowiem względem kościół Św. Bonifacego jest także ich nieodrodnym potomkiem; skromny i cichy zewnątrz, zdumiewa utajonym we wnętrzu bogactwem.

Najwybitniejszym składnikiem bogactwa wnętrza czerniakowskiego kościoła jest — światło. Z jedenastu okien ścian bocznych, czterech bębna i z latarni rozlewa się ono, napełniając małą krągłą świątynkę, odbija się w ciągłych załamaniach białych murów i stiuków, gra barwami fresków. — A jako kontrast występuje przyćmione nieco prezbiterium, gdzie wpółoświetlone przez dwa okna freski oraz bogaty ołtarz z glorią złotych aniołów i promieni — dają ton mroczno-złoty, odmienny od biało(stiuki)-różowego (freski) kolorytu właściwego kościoła.

W ten sposób stworzono różnorodność nastrojów, barw i światła tak właściwą dla baroku, a jednocześnie jeszcze raz podkreślono dwudzielność świątyni. Dwudzielność zaakcentowano i motywami architektonicznymi. W kątach i rogach ramion kościelnych występują pilastry podwójnie stopione; w ramieniu wiążącym prezbiterium łączą się pilastry potrójnie. Również występują tam gury podwójne, a nie pojedyncze, jak w reszcie arkad sklepiennych.

Do łączących elementów należy wyłożenie ścian ciemnym dębem; ten ciemny pas, pokrywający ściany do  $\frac{1}{3}$  ich wysokości, obiega obydwie części świątyni, łącząc je niemniej od fryzu i gzymsowania, również otaczających cały kościół. Najsilniej spaja dwie połowy kościoła szeroka, a krótka nawa przejściowa, nie pozwalając na zindywidualizowanie się i wyodrębnienie obu niewielkich rozmiarami całości.

Wertykalizm licznych pilastrów pokrywających wszystkie połączenia płaszczyzn ściennych, tak częsty w ciągle łamiącym się planie kościoła, zrównoważono silną linią poziomą fryzu, belkowania, a przede wszystkim gzymsu, nadzwyczaj wydatnie profilowanego. Gzyms ten jednocześnie akcentuje i osłania przejście płaszczyzn ścian w arkady sklepienia. Podobny, acz mniej wypukły gzyms obiega podstawę bębna. W bębnie 8 niskich pilastrów uwydatnia jego ośmioboczny kształt. W całym kościele nie ma takiego połączenia płaszczyzn muru, gdzie by zostawiono prostą linię przecięcia, nie osłaniając jej jakąś dekoracją architektoniczną. Jeszcze częściej i bogaciej występują dekoracje stiukowe i freskowe, najbogatsze ze wszystkich kościołów warszawskich.

Zgodnie z tendencją baroku główny akcent zdobniczy położono na sklepienia, znacznie spokojniej zdobiąc ściany, porywając wzrok ku górze, ku pełnej świątyni i obłoków kopule.



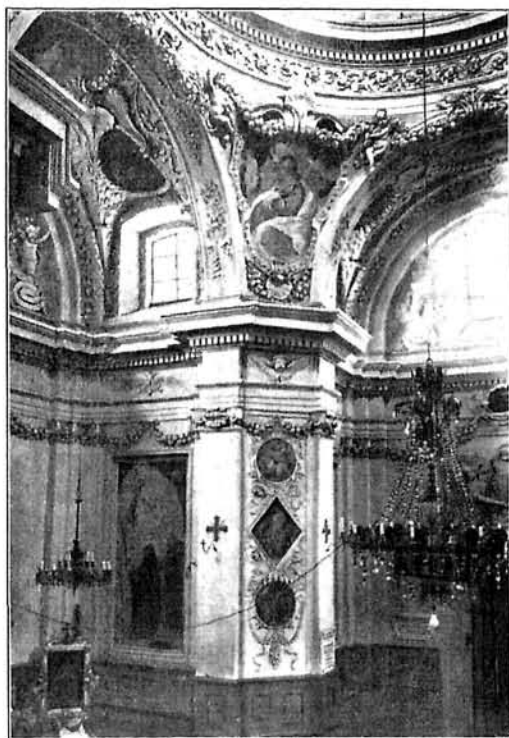
Ściany, do  $\frac{1}{3}$  wyłożono drzewem, wyżej dano prostokątne freski, ujęte w spokojne, stiukowe ramy nie wyginane barokowo. Bogaciej, jakby dla podkreślenia, ich roli ozdobiono filary, dźwigające kopułę. Wąskie, długie płaszczyzny filarów podzielono na trzy pola, w których dano medaliony o charakterze wyłącznie zdobniczym. Gwoli różnaitości nadano medalionom różne kształty: dwa są okrągłe, środkowy romboidalny; utrzymano je w różnych kolorach: dwa są zielone, jeden różowy. Medaliony otoczone są płaskimi puttami ze stiuku i takimiż ornamentami z liści i wstążek. Wszystkie te ornamenty są delikatne, płaskie, jakby tylko rysowane na murze.

Wypuklejsze są girlandy liści i owoców (cytryny, jabłka granatów) łączące kapitele pilastrów. Z lekka fałująca linia tych girland jednocześnie przygotowuje i łagodzi twardą, poziomą linię fryzu i gzymsu.

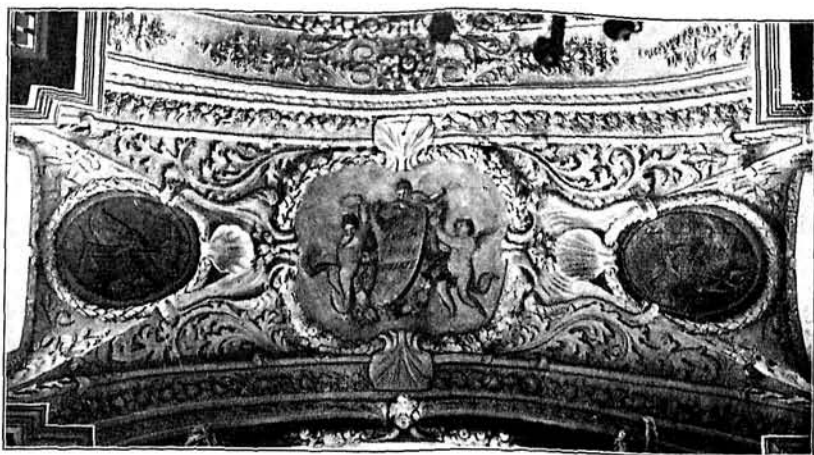
Wyżej, ponad gzymsem, wszystkie ornamenty są bardziej niespokojne w rysunku i wypuklejsze w modelowaniu. Wzdłuż gurt, naokoło podstawy bębna rzucono ciężkie, bogate wieńce liści i owoców, pod którymi aż uginają się liczne putta stiukowe. Na samych gurtach mieszczą się delikatniejsze ornamenty z liści akantu, grupowanych koło rozet. Poza gurtami na sklepieniach naw dano po 3 medaliony, utrzymywane, podobnie jak na filarach, na przemian w tonie różowym i zielonym. Dekoracyjne te medaliony ujęto w bogate ramy ze stiuku (wałki liści, łańcuchy nanizanych kielichów kwiatnych itp.). Resztę sklepienia wypełniono liśćmi akantu.

Analogicznie ozdobiono stiukami freski i sklepienie prezbiterium.

Najbogatsze są stiuki, które otaczają alegoryczne postaci czterech części świata, malowane na pendentywach. Z tarczy o kształcie muszli, z brzegami poskręcanymi jak kora, a ozdobionej mniejszymi muszlami rozchodzą się festony owoców, które wesołe putta rozwieszają wzdłuż gurt.



Ryc. 19. Fragment wnętrza.



Fot. J. Bulhakówna

Ryc. 20. Fragment dekoracji sklepienia.

Te główne stiuki, równie jak bardzo ciekawe rzeźby stiukowe na ołtarzach, są najprawdopodobniej dziełem Franciszka Maino, twórcy stiuków u Paulinów warszawskich. Geometryczne ramy stiukowe w prezbiterium są już dziełem późniejszym innego stiukatora, który był raczej rzemieślnikiem, niż artystą. Próby niektórych autorów wiązania stiuków czerniakowskich z pracami włoskich stiukatorów kościoła św. Piotra i Pawła na Antokolu (z lat 1670—1683), bądź z dziełami Baltazara Fontany w kościele św. Anny w Krakowie (około r. 1700) nie dadzą się utrzymać.

### III

#### FRESKI

Freski w kościele czerniakowskim zajmują 60 pól, dając tyleż różnych scen. Opis wszystkich doprowadziłby do zagubienia się w szczegółach. Dlatego rozbijemy całość na cykle i omawiać je będziemy oddzielnie.

Pierwszą grupę tworzy 8 dużych fresków ściennych, przedstawiających życie św. Antoniego Padewskiego, mieszczą się one na ścianach ramion kościelnych. Przedstawiają m. in. jak: Św. Antoni ucisza burzę na morzu; leczy chorych i kaleki; przepowiada kobiecie upadłej, że syn jej będzie świętym; pociesza niewolników itd.

Wszędzie tu Święty i zakonnicy odziani są w grube szarobrunatne habity, przepasane sznurem; szaro-żółto-brudny ton dominuje w tych freskach. Postaci malowane niedbale są ciężkie i bezkształtne; ruchy gwałtowne i pospolite, tak jakby malarz starał się tylko uchwycić gest przy pomocy najprostszych efektów, bez chęci ich wykończenia. Obnażone ciała są martwo blade



w kolorze, a rozlane w rysunku; twarze są prostackie, grube. Tła najczęściej wcale nie ma. Jediną dodatnią cechą jest duży rozmach przejawiający się w śmiałości skrótów i silnym ożywieniu postaci.

Te ostatnie rysy cechują także drugą grupę: 16 medalionów dekoracyjnych na filarach i w środku ramion kościelnych.

Uskrzydłone putta, okręcone wieńcami kwiatów, bawią się grupami po dwa, po cztery; fruwały, spadają w dziwnych pozach (głową na dół); wydzielają sobie lilie, niosą tarcze, przeglądają książki. Do fresków poprzednich upodabnia je śmiałość gestów, odróżnia — delikatniejsze wykończenie.

Trzecią grupę stanowi 16 małych, zielonkawych medalionów (monochromaty w tonie zielonym) na sklepieniu naw i na sklepieniu prezbiterium. Przedstawiają one sceny analogiczne ze scenami z fresków ściennych, malowanych pod nimi. A więc św. Antoni między nędzaczami, nad wzburzonym morzem, z tonącymi okrętami itp. Cechuje te freski spokój kompozycji, prostota linii i realizm w traktowaniu tła; a że wskutek jednostajnego zielonego kolorytu akcent położono na linearności rysunku a nie na kontrastach plam — więc i pod tym jeszcze względem różnią się one od fresków ściennych.

Jeszcze inny charakter mają freski na żagielkach, z alegorycznymi postaciami czterech części świata.

Postaci te przedstawiono jako kłęzące kobiety, otoczone rojem puttów i wstęgami z napisami: „*Dicat Asia*“, „*Dicat Europa*“ itd. Prócz napisów każdą część świata charakteryzuje inne zwierzę umieszczone u kolan kłęzących osób. Europa ma białego konia, Afryka — wielbłąda, Azja — słonia, orła czy kondora — Ameryka. Postaci o harmonijnie wygiętych liniach są dobrze wkomponowane w owalne, jajowate pola pendentywów. Dekoracyjne traktowanie gestów i szat wyróżnia je od fresków ściennych, gdzie zwrócono uwagę tylko na treść przedstawianych scen. Czasem malarz skłębził fantastycznie szaty jak np. nad głową Europy, aby oddzielić plamę twarzy od jasnego tła. Czasem uwydatnił różnicę materiału, dając np. Azji płaszcz gruby i miękki, Afryce zaś strój lekki a sztywniejszy. Wszystko to wskazuje na nieprzeciętnego artystę, co trudno by orzec o twórcy fresków ściennych.

Różni je także jeszcze inna cecha. Oto freski te tworzą jedność kompozycyjną z freskami w bębnie, kopule i latarni. Gesty i wzrok postaci alegorycznych, równie jak gesty i wzrok aniołów malowanych wyżej między oknami mają za cel skierowanie uwag ku wielkiemu freskowi kopuły, gdzie przedstawiony jest triumf św. Antoniego. Wszystkie freski na żagielkach, bębnie i kopule tworzą jakby jedną scenę, która odgrywa się na wielu poziomach. Wszystkie one — w odróżnieniu od fresków ściennych — mają wspólną perspektywę plafonową („*dal sotto in su*“); całość tak skomponowana mieści się jak gdyby nie na ścianach, ale wewnątrz świątyni w obłokach ponad gzymsem. Odrywanie się malowideł od murów uwydatniono jeszcze przez

przelewanie się malowanych partyj poza ramy stiukowe. Tu występuje trąba słonia na ścianę, ówdzie między stiukowe amorki wybiegł malowany amorek.

W bębnie między oknami na każdym z czterech pól namalowano ramy i futryny okien, przez które chóry aniołów niby wglądają do wnętrza. Na fresku nad przejściem do prezbiterium widzimy dwie z finezją malowane postacie aniołów: mężczyznę z gitarą, i kobietę zalotnie strojącą skrzypce. Mogą to być portrety jakichś śpiewaków z prywatnego „theatrum na Jazdowie“, tak bardzo świecka jest ta scena, tak indywidualnie potraktowane rysy i układ postaci, tak mało w niej elementów zwykłych, zdobniczych malowideł religijnych.



Fot. J. Kłos.

Ryc. 21. Koncert aniołów. (Fresk w bębnie kopuły).

w obłokach, Madonna — Pośredniczka; wyżej ponad chórami anielskimi — Trójca Święta. Cała ta grupa mieści się na naczelnym miejscu kopuły, tj. nad przejściem do prezbiterium. Główny wysiłek malarza skierowany jednak został ku kręgowi wielkich figur.

W kręgu tym znajdują się: dwaj olbrzymi starcy z kulami w rękach; zgarbiony mężczyzna, który dźwiga na rękach chorą kobietę; kilku jeńców przykutych do galer; dwaj młodzieńcy niosący model wielkiego żaglowca. Dalej, umieścił malarz grupę rycerzy w świetnych zbrojach, a obok, dzieci, chorą kobietę oraz matkę, która podtrzymuje ślaniającego się syna. Wreszcie po prawej stronie kopuły przedstawiono trzy kobiety podtrzymujące czwartą,

Freski powyższe, jasne dzięki liliowym szatom aniołów i złotym instrumentom, nasycone pełnią światła, tworzą kontrastowe przejście do wielkiego, głębokiego malowidła w czaszy kopuły.

Fresk w kopule skomponowany jest jakby z trzech kręgów. Najwyższy pod samą latarnią, składa się z wieńca małych puttów, okręconych kwiatami, niżej jest chór aniołów, śpiewających i grających na różnych instrumentach; najniżej, nad linią dzielącą bęben od kopuły, umieszczono krąg wielkich figur, które pochylone, lub klęczące, zwracają się ku scenie głównej. Ta nie odgrywa się na poziomach wspomnianych kręgów, ale między nimi; św. Antoni unosi się nad kołem wielkich postaci, wyżej,

opętana przez diabłów, którzy wyskakują z jej rozwartych ust, oraz grupę siedmiu demonów uskrzydłych i rogatych, zapewne alegorię 7 grzechów głównych.

Uderza zamiłowanie do postaci o wyrazistej muskulaturze torsów oraz wybitne zaciekawienie się problematem dźwigania. Widzimy męża niosącego żonę, której bezwładność uwydatniono nie tylko przez bladość ciała i obwisłą głowę, ale i dzięki ugiętym nogom trzymającego mężczyzny. Inaczej matka niesie syna; podtrzymuje go rękoma i całym ciałem, a on wpół obsuwa się na ziemię; tak podkreślił malarz słabość sił kobiecych. Może najciekawiej rozwiązał artysta problemat dźwigania w grupie opętanej przez diabłów.

W prezbiterium na sklepieniu, oprócz 8 małych zielonych medalionów, o których była już mowa w związku z takimiż medalionami kościoła, znajduje się jeszcze jeden fresk okrągły i 4 długie, owalne.

Jeden z fresków owalnych przedstawia Św. Antoniego, jak z wzniesionymi rękoma stoi nad brzegiem wody, skąd wypływają ryby. Na drugim święty wskrzesza dziecko, które ojciec wynosi z grobowca. Na trzecim mamy znowu scenę z wzburzonym morzem. Czwarty wreszcie ukazuje młodego chłopca na tapczanie, przed nim święty trzyma uciętą nogę.

Freski te różnią się od omawianych poprzednio. Przeważa w nich ton ciemno wiśniowy i ciemnozielony w przeciwieństwie do brudnych szaro-brunatno-różowych malowideł kościelnych. Postaci tu są smukłe, wysokie utrzymane w liniach spokojnych, gesty mają wstrzemięźliwe, proste załamania szat, a na ściennych freskach kościelnych, jak wiemy, przeważają figury krępe, muskularne, czasem rozlane, zawsze gwałtowne w ruchach.

Natomiast okrągły środkowy fresk na sklepieniu chóru, przedstawiający wniebowzięcie Św. Antoniego, zarówno kolorytem szaroliliowym, jak ciężkim rysunkiem, jak wreszcie śmiałymi skrótami zbliża się do fresków kościelnych.

Ostatni, zamknięty w sobie cykl, tworzy 6 fresków w prezbiterium, które w niewytłumaczony sposób były zawsze opisywane jako zbiór widoków „Rzymu z Watykanem“.

Fresk pierwszy od strony kazalnicy maluje scenę przeniesienia cudownego obrazu Św. Antoniego (obecnie w głównym ołtarzu) w Wenecji do czekającej gondoli, na fresku drugim szerokim, widzimy wenecki plac Św. Marka od strony kanału, na niebie w aureoli Św. Antoniego. Fresk trzeci przedstawia na prawo pałac ujazdowski, piętrowy z wieżą, na wprost widza stajnię parterową z uchylonymi wrotami, przez które widać słomę. Możemy więc zrekonstruować otoczenie pałacu, które niezbyt harmonizuje z wielkością rezydencji, jest to jeden z nielicznych współczesnych wizerunków Ujazdowa. Na czwartym widać kościół w rusztowaniach (ryc. 14), na piątym mamy scenę obioru miejsca pod kościół. Na prawo, przed bramą wjazdową siedzi Lubomirski i przegląda plan kościoła, który mu podaje zapewne Tylman. Otaczający ich dworzanie podnoszą ręce

ku zjawisku świetlnemu na niebie. Krajobraz rozległy, na horyzoncie skrawki lasów, widać Wilanów; charakter spokojnego krajobrazu Mazowsza uchwycono nader trafnie. Ostatni fresk maluje uroczyste przeniesienie cudownego obrazu do wykończonego kościoła, którego wygląd zgadza się całkowicie z obecnym jego stanem.

Cały ten cykl krajobrazów, przedstawionych tak realistycznie, jest bodaj najwcześniejszym zbiorem widoków okolic Warszawy. Krajobrazy, w których postaci ludzkie grają trzeciorzędną rolę „sztafażu” — różnią się zasadniczo od wyłącznie figuralnych kompozycji pozostałych fresków kościoła.

Jak widzimy wszystkie freski czerniakowskie poświęcone są wyłącznie Św. Antoniemu, również wszystkie tak liczne napisy mówią o tym Świętym. Częste dziś wzmianki, jakoby malowidła te przedstawiały adorację Św. Bonifacego, powstały dlatego, że obecnie kościół jest pod jego wezwaniem. Dziśjsza nomenklatura pojawiła się w wieku XIX, w związku z rozrostem Warszawy, dla odróżnienia czerniakowskiego kościoła od warszawskiej świątyni tejże nazwy. Może wpłynął na to także wzrost ludowego kultu dla cudownych relikwii Św. Bonifacego, przytłumiający wagę świętego obrazu.

Określenie autorów tych fresków natrafia na ogromne trudności. Kronika bernardynów czerniakowskich świadczy, że malarzów było trzech: „Malarz od kopuły laterni wziął fl. 1820. Od chóru y stropu kościelnego wziął drugi malarz fl. 1333. Malarz trzeci, który ściany kościelne y strop między arkadami malował wziął fl. 2000”<sup>1)</sup>).

Mimo dość szczegółowego rozróżnienia prac malarskich, za rachunkiem powyższym nie można pójść bez zastrzeżeń. Pierwszy malarz malował „Kopułę laternię”; wchodzi tu, jak sądzę, także freski w bębnie, spokrewnione wyraźnie z postaciami kopuły, a również cztery części świata na pendentywach. Drugi malarz oprócz chóru-prezbiterium, malować miał strop kościelny, najpewniej jego dziełem są medaliony w stropie nad nawami. Przy opisie już stwierdziliśmy, że 16 zielonych medalionów w kościele i prezbiterium jest stanowczo jednego pędzla; widocznie i wybitnie linearne 4 freski stropu nad prezbiterium też należą do niego. Trzeciemu malarzowi przypisano ściany i „strop między arkadami”; ale czy to wyrażenie oznacza dekoracyjne małe freski na filarach oraz w środku arkad — trudno rozstrzygnąć. Pokazna suma 2000 florenów przemawia za tą możliwością.

Najbardziej wyodrębniają się utwory drugiego malarza, które tak są spokojne, linearne, tak inne w kolorystyce, tak akcentują tło, że nie mogą być przypisane twórcom pozostałych fresków. Natomiast malarz kopuły od malarza ścian różni się tylko większym talentem. Obaj są jednak wyraźnie z jednej szkoły; dlatego o niektórych postaciach trudno orzec czy to są słabsze utwory pierwszego,

<sup>1)</sup> Archivium s. 51.

czy lepsze — trzeciego malarza (np. autorstwo środkowego fresku w prezbiterium). Dopiero z powyższymi zastrzeżeniami i uzupełnieniami przyjąć można podział fresków według rachunków kroniki.

Dziełami jeszcze innego czwartego malarza są sceny krajobrazowe na ścianach prezbiterium. Świadczą o tym różnice malarskie, świadczą i rachunki opatrzone uwagą: „Tu się nie specyfikuje..... malowania w chorze“. Widocznie freski powyższe w roku 1693 nie były jeszcze ukończone.

Ani w kronice, ani w żadnym współczesnym świadectwie nie zachowały się nazwiska malarzy czerniakowskich; jedno można orzec, że byli to na pewno Włosi. Sebastian Ciampi pisze: <sup>1)</sup> „Nella chiesa di Czernikovia, vicino a Varsavia, sono dipinte da mano italiana a fresco, ed assai bene molte storie di S. Antonio de Padova“. A J. Starzyński o głównym autorze pisze: „artysta dobrej szkoły włoskiej wykazujący trafne zrozumienie koncentrycznego schematu iluzjonistycznych malowideł kopułowych Giovanni'ego Lanfranca“ <sup>2)</sup>.

Ponieważ w ówczesnym malarstwie przeważał eklektyzm, trudno coś bardziej szczegółowego powiedzieć o podobnie eklektycznie ogólnikowych freskach czerniakowskich. Madonny w Czerniakowie to odległe echa Rafaelowskich, święci — pokrewni świętym Maratty, chóry aniołów zbliżone do koncertów anielskich Guido Reniego. Poszczególne zaś figury męskie utrzymane są w tak powszechnie ulubionym wówczas typie, o którym pisał E. Petraccone: „le figure colossali, agitate, fortemente disegnat e colorite con potenza hanno qualche cosa di michelangiolo nello slancio e nella forma“ <sup>3)</sup>.

Trudno jest sprecyzować szkołę i pochodzenie artystyczne malarzy czerniakowskich, zwłaszcza wobec wielkiej ilości małych prowincjonalnych szkół malarzy-dekoratorów we Włoszech; najprawdopodobniej byli to bolończycy. W komunikacie o Tylmanie z r. 1934 <sup>4)</sup> powołując się na pokrewieństwa kilku figur z malowidła kopuły z postaciami alegorycznymi, projektowanymi przez Tylmana dla książki Lubomirskiego wyraziłem przypuszczenie, że „jako architekt stale czuwający nad postępem robót mógł on podsunąć czasem któremuś z malarzy swoje pomysły utrwalone rysunkowo“. Dziś, gdy zbiór rysunków Tylmana się odnalazł, i gdy można bliżej określić ich charakter widzę, że poprzednie przypuszczenie, nawet tak ostrożnie ujęte, należy zmienić na jeszcze ostrożniejsze, a mianowicie że wprawdzie niejeden szczegół dekoracji zarówno stiukowych jak malarskich w Czerniakowie powstać mógł pod wpływem znakomitego architekta, ale zasadniczo całość tych prac tworzył się poza zasięgiem bezpośrednich rysunkowych wzorów Tylmana.

<sup>1)</sup> S. Ciampi, Bibliografia Critica. Florencja 1839, t. II, s. 235.

<sup>2)</sup> Barokowe malowidła ściennie w kaplicy Św. Karola Boromeusza w Łowiczu. Warszawa 1931, s. 40.

<sup>3)</sup> E. PETRACCONE. Luca Giordano. Napoli 1919, s. 96.

<sup>4)</sup> T. MAKOWIECKI. Tylman z Gameren, j. w. 26—7.



Poznanie autorów tych fresków utrudnia fakt, że nie zachowały się (przynajmniej w pobliżu Warszawy) dzieła malarskie, które przypominałyby freski czerniakowskie. Jedyną analogią, którą dotąd udało mi się stwierdzić, są freski w kopule kaplicy pałacowej, we wpół zrujnowanym dziś pałacu w Łubnicach, również fundowanym przez Lubomirskiego<sup>1)</sup>. Zarówno rysunkiem postaci jak kolorytem freski te zbliżają się do siebie niezwykle. Niestety i autorstwa malowideł łubnickich nie można było dotąd stwierdzić. Ponieważ jednak mogły one powstać około r. 1700, dzieli je więc od czerniakowskich lat niemal 10, w ciągu których ich autor na pewno niejedno jeszcze dzieło w Polsce zostawił; można zatem przypuszczać, że dokładniejsza inwentaryzacja zabytków sztuki naszej pozwoli odsłonić nazwisko również i tego współtwórcy piękna czerniakowskiego kościoła.

Wracając do charakterystyki całokształtu dekoracyjnej strony wnętrza kościoła św. Bonifacego można stwierdzić, że odpowiada ona ściśle epoce, w której kościół zbudowano. Gdy bowiem w pierwszym okresie rozwoju sztuki barokowej w zdobieniu wnętrz dominują stiuki, w drugim — na przełomie XVII i XVIII wieku: „stiuki i malowidła grają w dekoracji równorzędną rolę”<sup>2)</sup> to w trzecim (w latach 1700 — 1725) zapanowuje niepodzielnie malarstwo, zastępując środkami malarskimi nie tylko ramy i ozdoby stiukowe, ale rzeźby a nawet motywy architektoniczne jak kolumny, gzymsy, wnęki itp. Nasz kościół reprezentuje dobrze swą epokę, a nie tylko ją reprezentuje, ale — jak każde dzieło epoki przejściowej — zawiera cechy okresów przeszłych i zaczątki przyszłych.

Ozdoby wyłącznie stiukowe, już zapadające się w przeszłość, występują jedynie w podziemiach, w grobach Lubomirskich. Stiuki nie ograniczają się tam tylko do roli obramowań i dekoracji, ale wkraczają w dziedzinę przedstawień, dając bardzo ciekawą płaskorzeźbę: wskrzeszenie Piotrowina, z postaciami króla i św. Stanisława, która wzbogaca ikonografię tego świętego<sup>3)</sup>. Przyszłe malarstwo późno-barokowe można wysnuć i przewidzieć z niespokojnych przerywających tamy fresków w kopule i na żagielkach. Malarstwo ciągle przelewa się poza ramy; tu ze stiukowymi amorkami i obłokami łączą się malowane putta i obłoki, ówdzie instrumenty muzyczne lub skrzydła aniołów występują na ściany z pół im przeznaczonych. A zarazem jednolita perspektywa łącząca wszystkie górne freski na różnych poziomach,

<sup>1)</sup> T. MAKOWIECKI. Pałac w Łubnicach, *Sprawozd. Tow. Nauk. Warsz.* 1935, Wyd. II, t. XXVII, s. 46.

<sup>2)</sup> J. PAGACZEWSKI. Baltazar Fontana w Krakowie. *Rocznik Krakowski*, t. XI (1909), s. 25.

<sup>3)</sup> Umieszczenie w podziemnym ołtarzu postaci św. Stanisława, patrona marszałka Stanisława Herakliusza Lubomirskiego i ukazanie go właśnie w chwili wskrzeszania z martwych Piotrowina ujawnia, jak każdy szczegół w świątyni przemysłał sam fundator, który tę grobową kaplicę budował dla siebie. Także liczne napisy w kościele są najpewniej jego dziełem.



poddana jednej głównej scenie we wnętrzu kopuły, odróżnia ją od pozostałych malowideł. Jednakże poza freskami zgrupowanymi przy kopule i poza kaplicą grobową, — cała reszta kościoła wraz z prezbiterium, a więc znakomita jego większość utrzymuje doskonałą harmonię wszystkich trzech pierwiastków zdobnictwa architektonicznego, stiukowego i malarskiego, potwierdzając raz jeszcze epokę powstania świątyni czerniakowskiej.



Fot. J. Klos.

Ryc. 22. Wskrzeszenie Piotrowina. (Stiuk z grobów Lubomirskich).

Z innych zabytków sztuki znajdujących się w kościele wymienić należy tryptyk przedstawiający opłakiwanie Chrystusa z postaciami św. Józefa i Marii Magdaleny na skrzydłach — a znajdujący się w ołtarzu „*In Honorem Lachrimarum Matris Dei*”. Obraz ten Lubomirski w akcie fundacyjnym określa jako „*Andreas Sartonis Etruscii opus celeberrimum*”, co jest oczywistym błędem, nosi on bowiem wyraźne znamiona szkoły holenderskiej z początku wieku XVI. Niektórzy chcą w nim dopatrzeć się pędzla Barendta van Orley, słuszniejsze wydaje się przypisywanie tego obrazu szkole Quentina Massysa. Jeszcze słuszniej byłoby poszukiwać autora wśród bardziej italianizujących Holendrów, choćby z otoczenia J. Seorela. W zakrystii znajduje się portret fundatora, Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, w korytarzu klasztorным rzadki przykład tańca śmierci z początku XIX w. (cf. *Rocznik Krakowski* XXII, 1931). Zakrystia również zdobna jest we freski i stiuki, stoją one jednak o wiele poniżej poziomu dekoracji kościelnych. Jak wynika z kroniki refektarz i niektóre cele również były dekorowane stiukami, przyszła restauracja klasztoru zapewne je ujawni.

## RÉSUMÉ

## L'ÉGLISE DE CZERNIAKÓW

L'église et le couvent des Bernardins à Czerniaków près Warszawa furent fondés par le maréchal Stanislas-Hercule Lubomirski. Il éleva cette église familiale non loin de son château à Ujazdów et du parc où il fit construire le pavillon célèbre des „Łazienki“. L'église bâtie aux années 1690-1693, dédiée à St. Antoine, compte parmi les oeuvres de Tylman van Gameren, architecte très réputé, d'origine hollandaise; son activité en Pologne s'exerça durant 40 années: de nombreux palais et châteaux de grands seigneurs polonais, ainsi que plusieurs églises sont élevés sur ses plans: citons celles de St. Anne à Kraków, et celle des Soeurs Bénédictines du St. Sacrement à Warszawa (fondation de la Reine Marie Sobieska). Les travaux de construction de l'église de Czerniaków ont été dirigés par Isidore Affaita; François Maiino, lui aussi d'origine italienne, était le maître stucateur. Les noms des autres collaborateurs n'ont pas pu être retrouvés. Le plan de cette église centrale à coupole, est basé sur la croix grecque, avec une abside octogone saillante. La façade se rapproche de celle de l'église des Soeurs du St. Sacrement, toutefois l'ensemble est beaucoup plus modeste (p. ex. les bandes aboutissant au tympan); l'architecte a su harmoniser son oeuvre avec la simplicité du paysage et des murs du couvent. Par contre, l'intérieur, quoique ses dimensions soient peu importantes, frappe par la richesse de décoration, qui dépasse celle des églises de Varsovie. Les murs sont ornés de 60 compositions *al fresco*, encadrées de reliefs en stuc (ghirlandes de fleurs et de fruits, putti, cartouches, rubans); ces peintures murales offrent une grande diversité de colori et de perspective, même le format des compositions est varié. A l'intérieur de la coupole se trouve une grande composition — l'adoration de St. Antoine — remarquable par la clarté de la composition qui se rattache aux fresques des pendentifs, par l'éclat du colori (prépondérance des tons dorés et violets) et par la facture sculpturale des groupes de personnages. Nous apprenons des livres de comptes — ce qui d'ailleurs est confirmé par l'étude comparative des fresques — que les peintures sont dues aux pinceaux de trois maîtres. Il est certain qu'ils étaient Italiens, probablement Bolonais, cependant l'eclectisme de l'oeuvre ne permet pas de mieux préciser le caractère de leur art.

Le style italien des fresques s'accorde avec l'italianisme des stucs et de l'architecture, à laquelle Tylman van Gameren a donné beaucoup de ressemblance avec les églises provinciales de l'Italie (comparez l'église S. Tomaso du Bernini, à Villa Nuova près Castel Gandolfo). Les traditions polonaises et le goût local apparaissent nettement dans le nartex, dans le projet du clocher, ainsi que dans l'entourage de l'église le type des toits, etc. Comme le monument n'a pas subi de remaniements au cours des siècles, et l'état de conservation des détails décoratifs est bon, il est aisé de voir combien l'ensemble des ornements et en particulier la répartition et le rôle des éléments de peinture, d'architecture et de sculpture (stucs) est caractéristique pour le goût de l'époque.