

PIOTR KRASNY
UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

LWOWSKIE ŚRODOWISKO ARTYSTYCZNE WOBEC IDEI SYMBIOZY SZTUK W WYSTROJU I WYPOSAŻENIU WNĘTRZ SAKRALNYCH (1730–1780)

WSTĘP

W syntetycznym studium Adama Miłobędzkiego, opisującym stan architektury polskiej u progu XVIII w., znajdujemy stwierdzenie, że jednym z najważniejszych nowatorskich zjawisk w budownictwie sakralnym było wówczas całościowe urządzenie wnętrz świątyń za pomocą „architektury w architekturze”, czyli tzw. małej architektury, wspomaganej przez malarstwo i rzeźbę. Późnobarokowe rozwiązania artystyczne, pojawiające się w tych wnętrzach, wyprzedzały często innowacje wprowadzane w architekturze monumentalnej, a czasem były wręcz dla nich źródłem inspiracji¹. Wydaje się więc, że problem późnobarokowego jednolitego wystroju kościołów nie powinien być poruszany wyłącznie na marginesie rozważań poświęconych monumentalnej architekturze tych budowli, lecz zasługuje na autonomiczne opracowania, uwzględniające specyfikę kształtowania „architektury w architekturze”. W polskiej terminologii historyczno-artystycznej brakuje określenia, opisującego w miarę precyzyjnie barokowe dzieło sztuki, wytworzone w wyniku świadomego i harmonijnego połączenia rozwiązań architektonicznych z rzeźbiarskimi lub malarskimi. Nie sądzę, żeby dobrym rozwiązaniem tego problemu były podejmowane czasem próby adaptacji niemieckiego terminu *Gesamtkunstwerk*. Trzeba bowiem pamiętać, że ów termin nie pochodzi z teorii sztuki doby baroku, ale został stworzony przez Richarda Wagnera około 1849 r. jako koncepcja dzieła teatralnego, w którym środki różnych dyscyplin artystycznych łączą się w nierozzerwalną całość w twórczym umyśle artysty, aby wyrazić wspólnie jedną wzniosłą ideę. Określenie *Gesamtkunstwerk* zostało najpierw przejęte do opisu wczesnomodernistycznych (secesyjnych) dzieł współtworzonych przez różne sztuki piękne, a dopiero później, głównie za sprawą Hansa Sedlmayra, zaczęto je odnosić do dzieł sztuki barokowej. Zaadaptowanie wagnerowskiego terminu przez teorię i historię sztuki pociągnęło za sobą rozmycie jego pierwotnego znaczenia, ponieważ jako *Gesamtkunstwerk* zaczęto określać jednorodne, jednolite i całościowe dzieło stworzone przy użyciu środków charakterystycznych dla różnych sztuk pięknych².

¹ A. Miłobędzki, *Główne nurty i zjawiska w architekturze polskiej I ćw. XVIII w.*, [w:] *Sztuka I poł. XVIII wieku*. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Rzeszów, listopad 1978, Warszawa 1981, s. 68.

² I. MacMillian, *Gesamtkunstwerk*, [w:] *The Dictionary of Art*, t. 12, London 1998, s. 496–497. Pierwsza i trzecia kategoria, użyte w tej definicji, są mocno nieprecyzyjne i same wymagałyby zdefiniowania, co mogłoby łatwo wprowadzić rozważania o *Gesamtkunstwerk* na drogę tautologii. Myślę zatem, że nie warto podejmować kwestii, czy termin ten należy odmieniać przez polskie przypadki. Trzeba raczej pójść za wskazania Elżbiety Gieysztor-Miłobędzkiej i poprzestać na czysto opisowej charakterystyce „multimedialnego fenomenu artystycznego” w sztuce baroku, nie siląc się na znalezienie jednej, w pełni adekwatnej nazwy dla różnych jego przejawów (Zob. E. Gieysztor-Miłobędzka, *Wnętrze sakralne w I. połowie XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XLII, 1980, nr 2, s. 167–170). W rozważaniach tych będę więc mówił o jednolitych wystrojach wnętrz, mając świadomość, że określenie to (bez wątpienia bliższe polszczyźnie niż *Gesamtkunstwerk*), służy raczej związaniu narracji, niż precyzyjnej klasyfikacji dzieł sztuki. Jestem świadomy, że w terminologii historyczno-artystycznej rozróżnia się wyposażanie kościoła (np. ołtarze i ambony) oraz jego wystrój (czyli np. malowidła ścienne i sztukaterie). Wydaje się jednak, że w barokowych

Znakomitym polem dla prowadzenia takich badań są wystroje wnętrz świątyń lub ich znacznych partii (prezbiteriów, korpusów, kaplic) wykonywane środkami architektonicznymi, rzeźbiarskimi i malarskimi na ziemiach ruskich Korony w XVIII w. Na uwagę zasługuje przede wszystkim powszechność takich przedsięwzięć, owocująca efektownym przyozdobieniem ponad setki wnętrz, dokonanych w przeważającej części przez artystów związanych ze środowiskiem lwowskim³. Niemala liczba owych wystrojów wyróżnia się zarówno rozmachem, jak i bardzo wysokim poziomem artystycznym, osiąganym przy udziale rzeźbiarzy stosujących specyficzne późnobarokowe i rokokowe rozwiązania, przesycone patosem i dramatyzmem.

PÓŻNOBAROKOWE WYSTROJE WNĘTRZ SAKRALNYCH A ŻYCIE RELIGIJNE ZIEM RUSKICH KORONY

Pojawienie się swoistej mody na „architekturę w architekturze” w szeroko pojętym środowisku lwowskim można tłumaczyć różnymi uwarunkowaniami społecznymi, ekonomicznymi i religijnymi. Należy przede wszystkim zauważyć, że około 1710 r. ustały wojny doświadczające ziemie ruskie Korony przez siedem poprzednich dziesięcioleci i rozpoczął się okres wieloletniego pokoju. Taka zmiana doprowadziła prędko do olbrzymiego rozkwitu ekonomicznego, który odczuli przede wszystkim właściciele ziemscy, czerpiąc w spokoju znaczne dochody ze sprzedaży płodów rolnych⁴. Spora część owych środków była przeznaczana na budownictwo rezydencjonalne, wskutek czego „przynajmniej dwie na trzy rezydencje były modernizowane lub wznoszone na nowo”⁵.

Zdecydowana większość tych, którzy skorzystali z dobrej sytuacji ekonomicznej, myślała jednak nie tylko o własnej wygodzie, wierząc – tak jak Mikołaj Bazyli Potocki – że „w doczesnym rozporządzeniu nie masz nic dostojniejszego jako upatrywać większej a większej chwały Pana Boga i ową coraz bardziej pomnażać, domy boże fundować i te jako należy świątyniom Pańskim według możliwości ozdabiać, a tym sposobem doczesne a znikome rzeczy na trwające bez końca zamieniać i w tym życiu na żywot sobie wieczny zarabiać”⁶. Wielki wpływ na rozbudzenie gorliwości fundatorów miał fakt, że początek wieku XVIII był na ziemiach ruskich okresem wielkiego triumfu Kościoła katolickiego, który na progu tego stulecia powrócił na odebrane Turcji Podole i powiększył się o miliony wiernych obrządku ruskiego. Owe zwycięstwa były uważane za znak szczególnego błogosławieństwa bożego dla misji Kościoła i rodziły nadzieję pozyskania wielkich łask za wspieranie tego dzieła⁷. Najdobitniejszą manifestacją katolickiego triumfalizmu stały się koronacje cudownych wizerunków Matki Boskiej, które wzbudzały religijny entuzjazm, wyrażający się hojnymi ofiarami na przedsięwzięcia artystyczne podejmowane w sanktuariach⁸.

Idea pomnażania liczby wspaniałych domów bożych napotykała jednak na tyleż prozaiczną, co skuteczną przeszkodę. Około 1700 r. we Lwowie i w wielu miastach województwa ruskiego istniały już okazałe murowane kościoły, wzniesione głównie w okresie kontrreformacyjnego ożywienia katolickiej gorliwości, które mogły pomieścić wszystkich przybywających do nich wiernych. Do tego czasu wybudowano też godne świątynie w większości głównych ośrodków pielgrzymkowych (Sokal, Leżajsk, Podkamień, Latyczów,

wnętrzech ołtarze i inne sprzęty odgrywały także (a czasem – przede wszystkim) funkcję dekoracyjną, można więc roboczo potraktować je jako komponenty wystroju, tym bardziej że argumentów na rzecz takiego rozwiązania dostarczają m.in. wypowiedzi Roberta Bellarmina, który pod koniec XVI w. opisywał wystrój i wyposażenie kościoła jako *decor ecclesiae* (R. Bellarminus, *Disputationes de controversiis christianae fidei*, t. 1, Ingolstadt 1593, kol. 2326; R. Schofield, *Architettura, dottrina e magnificenza nell'architettura ecclesiastica dell'età di Carlo e Federico Borromeo*, [w:] F. Ripishti, R. Schofield, *Architettura e Controriforma. I dibattiti per la facciata di Duomo di Milano*, Milano 2004, s. 149). Jestem też przekonany, że takie poszerzone pojmowanie wystroju wnętrza kościelnego znacznie skróci i uprości tok rozważań.

³ Wyliczenie to ma charakter szacunkowy, oparty głównie na informacjach zawartych w: T. Mańkowski, *Lwowska rzeźba rokokowa*, Lwów 1937, s. 25–45; J. Kowalczyk, *Świątynie i klasztory późnobarokowe w archidiecezji lwowskiej*, „Rocznik Historii Sztuki”, XXVIII, 2003, s. 226–241, a także pozyskanych w czasie prac nad inwentarzem *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, prowadzonych pod kierunkiem prof. Jana Ostrowskiego.

⁴ Miłobędzki, *Główne nurty...*, s. 62–64.

⁵ J. Kowalczyk, *Rezydencje późnobarokowe na Wołyniu*, „Przegląd Wschodni”, IV, 1997, nr 1, s. 25.

⁶ Archiwum Archidiecezji Lwowskiej w Krakowie, rkps AV–39, akt fundacyjny prepozytury przy kościele parafialnym w Buczaczu, 21 III 1761.

⁷ Miłobędzki, *Główne nurty...*, s. 65; P. Krasny, *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914*, Kraków 2003, s. 116–133.

⁸ A.J. Baranowski, *Koronacje wizerunków maryjnych w czasach baroku. Zjawisko kulturowe i artystyczne*, Warszawa 2003, *passim*.

Jarostaw)⁹. Pomysły burzenia owych budowli i zastępowania ich nowymi, ukształtowanymi zgodnie z „doskonałą architekturą tegowieczną”¹⁰, napotykały na dość oczywisty opór wiernych, ganiących najczęściej niepotrzebną rozrzutność towarzyszącą takim akcjom, a czasem także podnoszących niezwykłą trwałość dawnych murów, niemożliwą już do osiągnięcia przez ówczesnych budowniczych¹¹. Dość powszechnie uważano także, że „starodawność” dodatkowo uświęca kościelne gmachy, a przynajmniej czyni z nich oczywiste symbole wielowiekowego trwania ośrodków kultowych¹². Jedynym akceptowanym powszechnie argumentem na rzecz zburzenia starej świątyni był jej katastrofalny stan techniczny, przedstawiany zresztą nieraz w zbyt czarnych barwach przez inwestorów ogarniętych nabożną *Baulust*¹³. Jednak nawet ów argument nie trafiał do przekonania zatwardziały malkontentów, głoszących nieodmiennie: „A po co było rozwałać? Lepiej było stare mury poprawić, a byłoby i tak stało”¹⁴.

Na szczęście dla ambitnych inwestorów za naprawę starego gmachu uważano w epoce nowożytnej nie tylko usunięcie uszkodzeń technicznych. Wszystkie poważniejsze remonty prowadzone w tym czasie nie miały charakteru zachowawczej konserwacji, ale były raczej „melioracją” budynku, obejmującą nieraz próbę poprawienia jego „ozdoby”¹⁵. Zakres owych poprawek był często bardzo znaczny, tak że w ich wyniku powstawał gmach „przeformowany i reformowany i wcale inną strukturę okazujący”¹⁶. Nie zmieniało to jednak faktu, że większość substancji budynku pozostawała nienaruszona, a środki wydane na jego bogatszą i doskonalszą ozdobę, a zwłaszcza na wspanialsze urządzenie wnętrza, przydawały tylko tej substancji nowego blasku.

Gruntowne przeobrażenia wnętrza świątyni za pomocą nowego wystroju były z reguły znacznie tańszym sposobem modernizacji jej form niż wzniesienie budynku od nowa. Jest zatem bardzo prawdopodobne, że decyzję o takim sposobie podniesienia prestiżu świątyni podejmowali szczególnie chętnie ci inwestorzy, którym nie dostawało środków na przeprowadzenie gruntowniejszych prac budowlanych.

Cytowana wcześniej wypowiedź Mikołaja Bazylego Potockiego pokazuje, że kolatorzy podejmujący budowę nowych świątyń uważali za swój obowiązek nie tylko wnieść mury, ale je także „według możliwości ozdabiać”. Wykonanie ołtarzy oraz innych komponentów wyposażenia i wystroju uważano powszechnie za integralny etap *fabricae ecclesiae*, o czym świadczy staranne wrysowywanie tych elementów w projekty¹⁷. Czasami zdarzało się nawet, że choć mury kościoła nie były jeszcze doprowadzone do stanu zamkniętego, rzeźbiarze już przystępowali do wykonywania ołtarzy, aby tuż po zakończeniu prac murarskich można było rozpocząć montowanie wystroju¹⁸. Trzeba zatem przyjąć, że za kościół w pełni ukończony uważano tylko budowlę z kompletną dekoracją wnętrza, co znajduje potwierdzenie m.in. w kazaniu wygłoszonym podczas konsekracji świątyni w Busku przez ks. Michała Idzellewicza, który chwalił fundatora tej budowli za podjęcie fabryk kilku świątyń „albo zaczętych, albo ozdobionych”¹⁹.

⁹ Zob. zwłaszcza A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980, s. 325–326, 328–333; Baranowski, *op. cit.*, *passim*.

¹⁰ W taki sposób Maksymilian Ryłło określił rozwiązania artystyczne zastosowane z woli biskupa Filipa Wołodkowicza w cerkwi katedralnej w Chełmie. M. Ryłło, *Koronacja cudownego obrazu Najsświętszej Maryi Panny w chełmskiej katedrze obrządku greckiego [...] odprawiona roku 1765 dnia 15 miesiąca września*, Berdyczów 1780, k. B_{4v}–B_{7v}.

¹¹ M.in. w przypadku cerkwi św. Jura we Lwowie. T. Mańkowski, *Lwowskie kościoły barokowe*, „Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury Towarzystwa Naukowego we Lwowie”, II, 1935, s. 197.

¹² Za pomocą takich argumentów próbowano np. powstrzymać rozbiorcę kaplicy Domagalewiczowskiej na cmentarzu przy katedrze we Lwowie, w której od końca XVI w. przechowywano obraz Matki Boskiej, darzony szczególną czcią przez mieszczan lwowskich. S. Szyski, *Słów kilka o obrazie Najśw. Maryi Panny Łaskawej w katedrze lwowskiej*, Lwów 1906, *passim*.

¹³ W taki sposób uzasadniono m.in. konieczność zburzenia średniowiecznej cerkwi katedralnej w Chełmie oraz gotyckich kościołów Dominikanów pw. Bożego Ciała we Lwowie i Franciszkanów w Przemyślu. J.T. Frażik, *Budowniczowie i artyści na usługach franciszkanów przemyskich od XV–XVII w. na tle dziejów kościoła i jego wyposażenia*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXXVII, 1975, nr 4, s. 318; Z. Hornung, *Jan de Witte architekt kościoła dominikanów we Lwowie*, wyd. J. Kowalczyk, Warszawa 1995, s. 65; P. Krasny, *Katedra unicka w Chełmie. O problemach badań nad architekturą sakralną Kościoła greckokatolickiego w XVIII wieku*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich*, t. 3, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1998, s. 208.

¹⁴ Opinia parafian o budowie nowego sanktuarium cerkwi Wniebowzięcia Matki Boskiej w Szczepieszynie. Szczepieszyn, Archiwum Parafii św. Mikołaja, rkps ACS-5, *Wdzięczność łask Maryi w obrazie cerkwie szczepieszyńskiej parochialnej doznanych*, oprac. J.K. Lipowiecki, 1794–1795, s. 3.

¹⁵ J.S. Pasierb, *Dominus Conservator Ecclesiae. Zagadnienie konserwacji dzieł sztuki w historii Kościoła*, [w:] *Ars sacra et restauratio*, red. J. Kowalczyk, Warszawa 1997, s. 10–12.

¹⁶ Cytowane słowa pochodzą z odezwy arcybiskupa Wacława Hieronima Sierakowskiego do kapituły lwowskiej, wydanej w 1773 r. z okazji zakończenia kompleksowego remontu i przebudowy katedry we Lwowie. Mańkowski, *Lwowska rzeźba...*, s. 110.

¹⁷ Kowalczyk, *Świątynie...*, il. 128.

¹⁸ W taki sposób zorganizowano np. „fabrykę” kościoła Franciszkanów w Przemyślu. Frażik, *op. cit.*, s. 322.

¹⁹ P. Krasny, *O problemach atrybucji architektury nowożytnej. Kościoły w Kołomyi, Busku, Brzozdowcach i Łopatynie a twórczość Bernarda Meretyna*, „Folia Historiae Artium”, XXX, 1994, s. 120.

Środków na „fabrykę” w Busku dostarczył archidiakon lwowskiej kapituły metropolitalnej Szczepan Mikulski, który jako „kochający ozdobę kościołów prałat” wyłożył także znaczne sumy na zaopatrzenie świątyń w Nawarii, Hodowicy i Kołomyi w jednolity wystrój o szczególnie wymyślnym programie ikonograficznym i artystycznym²⁰. Działalność fundacyjna ks. Mikulskiego miała wyjątkowy rozmach, ale można przyjąć, że jego upodobanie do wykwintnej dekoracji wewnątrz sakralnych oddawało gusta znacznej części duchownych w archidiecezji lwowskiej. Idąc za sugestią Adama Miłobędzkiego, źródeł takiego upodobania trzeba upatrywać w formacji większości księży, którzy kształcili się w placówkach prowadzonych przez jezuitów²¹ i przejmowali od nich koncepcję duszpasterstwa podporządkowanego retorycznej triadzie *delectare – persuadere – docere*. W zgodzie z ową koncepcją jednolity wystrój wnętrza kościelnego mógł znakomicie wspomagać wysiłki kaznodziei i celebransów, zarówno zachwycając wiernych bogactwem swoich form artystycznych, jak też poruszając ich dramatyczną ekspresją rzeźb i malowideł²².

ŹRÓDŁA, INSPIRACJE I WZORY

Teoretyczne podwaliny pod stworzenie koncepcji symbiozy sztuk w wyposażeniu i wystroju wewnątrz sakralnych położyli kontrreformacyjni pisarze, rozważając zasady kształtowania świątyń, dostosowanych do potrzeb duszpasterskich Kościoła odnowionego na soborze trydenckim. Karol Boromeusz określił zarówno zasady rozplanowania tych gmachów, jak i reguły ich wyposażania w ołtarze, obrazy, rzeźby, paramenty oraz inne sprzęty potrzebne do godnego sprawowania kultu Bożego. Wielką wagę przywiązywał do właściwego skorelowania treści zakodowanych w tych przedmiotach, troszcząc się, aby przekazywały one wiernym precyzyjne przesłanie, wzbogacające przeżywanie udziału w liturgii, sprawowanej w efektowny, parateatralny sposób²³. Zalecał więc: „to zaś, co odnosi się do dzieł rzeźbiarskich i malarskich, a także pełnych powagi i skromnych ozdób, powinno być poddane pod osąd biskupa, który wraz z architektem orzeknie, co jest najwłaściwsze dla kościelnej budowli”²⁴. Podobne opinie wygłaszał też w latach 90. XVI w. jezuita Robert Bellarmin, według którego kościół i jego wspianą ozdobę należało komponować w jak najprzemysłniejszy sposób, aby powstał „gmach okazały i jak najwspanialszy”, stanowiący kulminację „hierarchii rzeczy stworzonych” wprowadzających „ziemskiego żebraka” przed progi niebiańskiej chwały²⁵. Z zaleceń tych łatwo było wysnuć wnioski, że jedność programu treściowego wystroju świątyni winna manifestować się w jedności form artystycznych jego poszczególnych elementów, co wyraził najlepiej Fryderyk Boromeusz, stwierdzając, że w gmachu kościelnym „trzy sztuki powinny połączyć się ze sobą w tym celu, aby jak najlepiej i jak najdoskonalej poświęcić się na służbę Bogu”²⁶.

Próby ścisłego zintegrowania form architektury świątyni i jej wystroju były podejmowane już pod koniec XVI w., m.in. przez Gianbolognę i Domenica Fontanę²⁷. Znamienne dla owych rozwiązań było jednak zdecydowane podporządkowanie malarstwa i rzeźby ramom architektonicznym, wskutek czego osiągnano wyłącznie efekt zharmonizowania, a nie – pełnego zjednoczenia środków wyrazu poszczególnych dziedzin sztuki.

²⁰ Mańkowski, *Lwowska rzeźba...*, s. 10–11, 34–35; Z. Hornung, *Majster Pinsel snycerz. Karta z dziejów polskiej rzeźby barokowej*, Wrocław 1976, s. 41–43; Krasny, *O problemach atrybucji...*, s. 119–120.

²¹ Miłobędzki, *Główne nurty...*, s. 65–66. Wiadomo, że ks. Mikulski ukończył szkoły jezuickie we Lwowie. Hornung, *Majster Pinsel...*, s. 41.

²² Hibbard, *Ut picturae sermones: the First Painted Decoration of the Gesù*, [w:] *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, red. R. Wittkower, I. Jaffe, New York 1972, s. 40–41.

²³ C. Borromeo, *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri duo*, [w:] *Trattati d'arte del Cinquento fra manierismo e controriforma*, t. 3: C. Borromeo – Ammanati – Bocchi – R. Alberti – Comanini, oprac. B. Barocchi, Bari 1962, s. 9–11; Gieysztor-Miłobędzka, *op. cit.*, s. 159; J. Kofronová, *Problematika sakrálního prostoru po Tridentském Koncilu ve světle názorů církevních autorit*, „Umění”, XLVIII, 2000, nr 1–2, s. 44–47; Schofield, *op. cit.*, s. 167–172.

²⁴ Borromeo, *op. cit.*, s. 11. Dzieło zostało po raz pierwszy ogłoszone drukiem w 1577 r.

²⁵ Bellarminus, kol. 2327–2328; Z. Kalista, *Tvář baroka*, Praha 1990, s. 58–59; Schofield, *op. cit.*, s. 148–155.

²⁶ F. Borromeo, *Della pittura sacra libri due*, oprac. B. Agosti, „Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'Arte”, 4, 1994, s. 68. Traktat został po raz pierwszy ogłoszony drukiem w 1624 r.

²⁷ M. Weitzel-Gibbons, *Gianbologna. Narrator of the Catholic Reformation*, Berkeley 1995, s. 21–52; S.F. Ostrow, *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome. The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*, Cambridge (Massachusetts) 1996, s. 23–117.

Konsekwentne dążenie do wypracowania „sposobu na zjednoczenie ze sobą sztuk pięknych: rzeźby, malarstwa i architektury” podjął Gianlorenzo Bernini²⁸, który niejako powierzył sztukom przedstawiającym funkcje architektury, komponując z samych figur i ornamentów struktury ołtarzy oraz wprowadzając do urządzanych przez siebie wnętrz malowidła, „otwarte” na iluzjonistyczne przestrzenie. Skrzętnie zacierał też granice pomiędzy dziełami różnych rodzajów artystycznych przez „przedłużanie” form rzeczywistej architektury w architekturze iluzjonistycznej lub wzbogacanie malowideł o pełnoplastyczne detale stiukowe (np. kończyny i skrzydła aniołów), wychodzące poza ich zarys. W celu wzmocnienia efektu jednolitości wnętrza wykorzystywał w błyskotliwy sposób podobieństwo materiałów używanych w różnych dziedzinach sztuki, a zwłaszcza zaprawy wykorzystywanej w architekturze i malarstwie monumentalnym oraz pokrewnego jej stiuku, nadającego się zarówno do modelowania rzeźb, jak i do kształtowania detali architektonicznych lub pokrywania powierzchni ścian²⁹. Celem owych działań miało być – według świadectwa Filippa Baldinucciego – osiągnięcie pełnego i harmonijnego połączenia architektury, rzeźby i malarstwa „w ten sposób, że wszystkie razem tworzą piękną kompozycję [*un bel composto*]”³⁰.

Koncepcja takiej syntezy sztuk została przejęta przez licznych uczniów Berniniego, którzy zaczęli popularyzować ją w rzymskiej Accademia di San Luca, a także rozpowszechniać we Włoszech i innych krajach europejskich³¹. Największe zasługi dla rozwinięcia tej koncepcji miał jezuita Andrea Pozzo, który nie tylko stosował ją konsekwentnie w swoich dziełach³², ale opracował także jej obszerną wykładnię teoretyczną, którą zaprezentował z niemal matematyczną ścisłością w traktacie *Prospectiva pictorum et architectorum* (Romae 1693, 1700). Dzieło to, zawierające liczne projekty struktur ołtarzowych i malowideł iluzjonistycznych³³, było wielokrotnie wydawane w różnych językach³⁴. Dzięki niemu barokowe koncepcje jednolitego wystroju wnętrz sakralnych były znane w całej Europie, często jednak w mocno zdeformowanej wersji, wynikającej z korzystania z rycin, które, ukazując z osobna poszczególne elementy wystroju wnętrza, nie mogły zaprezentować wiernie koncepcji jego jednolitego wystroju³⁵.

Wśród artystów działających w środowisku lwowskim w XVIII stuleciu bardzo trudno wskazać osoby, które mogłyby znać z autopsji kompleksowe dzieła sztuki Berniniego i Pozza znajdujące się w Rzymie. Formacja zdecydowanej większości lwowskich mistrzów dokonała się bowiem w monarchii habsburskiej lub innych katolickich krajach Rzeszy³⁶. Ich kontakt z ideą *bel composto* odbywał się więc najpewniej przede wszystkim za pośrednictwem jej środkowoeuropejskich adaptacji.

Wzory berniniowskie i pozzowskie odegrały kluczową rolę w kształtowaniu późnobarokowej sztuki Austrii, Czech i południowych Niemiec, ale nie były przejmowane na tych obszarach wiernie³⁷. Zgodnie z miejscową tradycją warsztatową, dzieła małej architektury i rzeźby wykonywano bowiem nie tylko z kamienia i stiuku, ale także z polichromowanego i złoczonego drewna, które raczej kontrastowało z murami, niż dawało się z nimi zespolić³⁸. Twórcy iluzjonistycznych malowideł nie troszczyli się też zbytnio, aby kreowana przez nich przestrzeń łączyła się z rzeczywistą przestrzenią architektoniczną i zadowalali się po prostu

²⁸ Cytowane sformułowanie pochodzi z *Vita del Cavalier Giovanni Lorenzo Bernino*, spisanej przez syna tego artysty Domenico R. Preimesberger, *Berninis Capella Cornaro. Eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, XLIX, 1986, s. 192.

²⁹ Zob. zwłaszcza M., M. Fagiolo dell' Arco, *Bernini. Una introduzione al gran teatro del barocco*, Roma 1967, *passim*; I. Lavin, *Bernini and the Unity of Visual Arts*, Oxford 1980, *passim*; Preimesberger, *op. cit.*, s. 190–219.

³⁰ Cyt. wg F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Giov. Lorenzo Bernino scultore, architetto e pittore*, oprac. A. Riegl, Wien 1912, s. 234. Zob. też *Życiorys Berniniego spisany przez Filippo Baldinucci*, [w:] *Dwugłós o Berninim (Baldinucci i Chantelou)*, oprac. J. Białostocki, Wrocław 1961, s. 35.

³¹ J. Montagu, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New Haven–London 1989, s. 126–142.

³² Najpełniejszą prezentację dorobku artystycznego Pozza przedstawił B. Kerber, *Andrea Pozzo*, Berlin–New York 1971. Zob. też J. Kowalczyk, *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce*, cz. 1: *Traktat i ołtarze*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXXVI, 1974, nr 2, s. 162–178; cz. 2: *Freski sklepienne*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXXVII, 1975, nr 4, s. 335–350.

³³ W. Oechslin, *Pozzo e il suo trattato*, [w:] *Andrea Pozzo*, red. A. Battisti, Milano–Trento 1996, s. 189–206.

³⁴ Kerber, *op. cit.*, s. 207, 267–270; M. Carta, A. Menicella, *Il successo editoriale del trattato*, [w:] *Andrea Pozzo*, red. V. De Feo, Milano 1996, s. 330–333.

³⁵ Kerber, *op. cit.*, s. 209–216; Oechslin, *op. cit.*, s. 191–194.

³⁶ Kowalczyk, *Świątynie...*, s. 181.

³⁷ R. Bösel, *Le opere viennesi e i loro riflessioni nell'Europa centro-orientale*, [w:] *Andrea Pozzo*, red. V. De Feo, Milano 1996, s. 204–223.

³⁸ M. Horyna, *Sochy Matyáše Barnarda Brauna v kompozících vrcholně barokních oltářů*, [w:] *Matyáš Barnard Braun 1684–1738*, Praha 1988, s. 64–92.

pokryciem powierzchni ścian i sklepień efektownymi wielobarwnymi scenami³⁹. Licznym środkowoeuropejskim wystrojom wewnątrz brakowało zatem logicznej zwartości kompozycyjnej dzieł włoskich, którą poświęcano na rzecz walorów czysto dekoracyjnych⁴⁰, doprowadzając często do rozwiązań, określanych przez Hermana i Annę Bauerów jako „Architektur als Ornament” i „Bild als Ornament”⁴¹. W dążeniu do takich efektów nie powielano, rzecz jasna, wiernie wzorców czerpanych z traktatu Pozza, ale traktowano je jako zbiór motywów, zapożyczonych nieraz z różnych rycin i składanych w nową, z reguły bardziej naiwną kompozycję⁴². Wielu niemieckich architektów i rzeźbiarzy (m.in. Johann Jacob Schübler, Franz Xavier Habermann, Gottfried Bernhard Götz, Joseph Anton Feuchtmayer) tworzyło też w ten sposób własne wzorniki sprzętów i dekoracji kościelnych⁴³, które później wykorzystywano z podobną dowolnością. Związek wielu późnobarokowych, środkowoeuropejskich wystrojów wewnątrz z wzorcami berniniowskimi i pozzowskimi nie polegał zatem na zbieżności zasadniczych rozwiązań, ale uwidaczniał się raczej w formach detali lub w szczególnym upodobaniu do wyszukanych efektów scenograficznych.

Szczególnie daleko odchodzono od włoskich wzorców przy okazji bardzo częstych w Europie Środkowej barokizacji wewnątrz świątyń gotyckich⁴⁴, zwłaszcza jeśli działania te nie miały charakteru zasadniczej przebudowy, ale polegały na opracowaniu wystroju wkomponowanego w pierwotne formy architektoniczne. Artyści działający w krajach Rzeszy zdobywali się wówczas na przykład na radykalne uwysmuklanie ołtarzy lub rezygnowali ze stosowania w nich masywnych form porządkowych jako nieprzystających do proporcji wnętrza⁴⁵. Dla podkreślenia lekkości i jednolitości przestrzeni kościołów gotyckich wstawiano do nich ołtarze o subtelnym ażurowym strukturach. W owych ołtarzach powielano chętnie pozzowski schemat ażurowego retabulum na planie otwartej elipsy⁴⁶. Czasem próbowano także wzbogacić późnobarokowe wystroje wewnątrz motywami czerpanymi bezpośrednio z tradycji sztuki gotyckiej, montując na przykład na smukłych filarach posągi świętych z całą świadomością ważkiej wymowy ideowej takiego rozwiązania⁴⁷.

Środkowoeuropejska realizacja idei *bel composto* cechowała się zatem wielką różnorodnością rozwiązań, podlegających nieustannym mutacjom. Taka dynamiczna formuła odpowiadała znakomicie potrzebom artystów ze środowiska lwowskiego, którzy musieli zmagać się z problemem kompleksowego wystroju świątyń gotyckich i późnomanierystycznych, a także nowo wznoszonych kościołów późnobarokowych. Zdominowanie lwowskiego środowiska rzeźbiarskiego przez wybitnych snycerzy czyniło szczególnie aktualnym zagadnienie miejsca rzeźby drewnianej w jednolitym urządzeniu wnętrza, zaś miejscowi malarze musieli się nieraz biedzić nad sposobami zintegrowania form późnobarokowej architektury malowanej z gotycką lub postgotycką architekturą murowaną. Specyficznym problemem lokalnym, wymagającym oryginalnych rozwiązań, było komponowanie wystroju kościołów drewnianych. Sprostanie tym wszystkim wyzwaniom wymagało nieustannego modyfikowania znanych wzorców i olbrzymiej elastyczności artystów, których działania były silnie zdeterminowane przez różnorodny charakter urządzanych przez nich wnętrz. Trudno zatem pokusić się o precyzyjną klasyfikację rezultatów ich działań. Lepsze wyniki przyniesie – jak

³⁹ K. Garas, *Magyarország festészet a XVIII. században*, Budapest 1955, s. 9–14, tabl. 1–8; I. Krsek, *Malířství*, [w:] *Umění baroka na Moravě a ve Slezku*, red. Z. Kudělka, Praha 1996, s. 122–128; B. Matsche-von Wicht, „die Heiligkeit, die stille Ordnung, das Kenliche in der Kleidung und Wirkksamme Bedeitung der Historie”. *Zur Lage der österreichischen Freskomalerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, [w:] *Herbst des Barock*, red. A. Tacke, München–Berlin 1998, s. 83–96.

⁴⁰ Bösel, *op. cit.*, s. 223.

⁴¹ H. i A. Bauer, *Johann Baptist und Domenikus Zimmermann. Entstehung und Vollendung des bayerisches Rokoko*, Regensburg 1985, s. 38–46.

⁴² H. Karner, *Andrea Pozzo e la finta architettura d'altare in Austria e Boemia*, [w:] *Andrea Pozzo*, red. A. Battisti, Milano–Trento 1996, s. 183–186.

⁴³ J. Kowalczyk, *Dziela Macieja Polejowskiego w ziemi sandomierskiej*, „Rocznik Muzeum Świątokrzyskiego”, VI, 1970, s. 217–218, il. 18; Kerber, *op. cit.*, s. 214–215; W. Knöpp, *Joseph Anton Feuchtmayer 1696–1770*, Konstanz 1996, s. 181–186; A. Betlej, *Zbiór augsburskich „rycin ornamentalnych” z XVIII wieku*, Kraków 2003, *passim*.

⁴⁴ Bardzo wczesnym przykładem takiej interwencji, zasługującym właściwie na miano „manieryzacji”, było wprowadzenie nowego wyposażenia do prezbiterium katedry mediolańskiej, dokonane po 1565 r. przez Pellegrina Tibaldiego na polecenie Karola Boromeusza. G. Denti, *Architettura a Milano tra Controriforma e Barocco*, Firenze 1988, s. 97–105.

⁴⁵ H. Tietze, *Wiener Gotik in XVIII Jahrhundert*, „Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale”, III, 1909, s. 162–186.

⁴⁶ S. Gumiński, *Domus Sapientiae Svidnicensis*, [w:] *Funkcja dzieła sztuki*. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1970, Warszawa 1972, s. 243–261; E. Hubala, *Altarchitektur in Unterfranken 1700–1760*, [w:] *Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur in 17. und 18. Jahrhundert*, red. K. Kalinowski, Poznań 1992, s. 239–267.

⁴⁷ Zob. np. Bauer, *op. cit.*, s. 244, 247.

sądę – scharakteryzowanie kilku najważniejszych tendencji i zjawisk, wydobytych z olbrzymiego dorobku artystów środowiska lwowskiego, realizujących koncepcję *bel composito*.

JEDNOLITE WYSTROJE WNĘTRZ ŚWIĄTYŃ ZAKONNYCH

W XVI i XVII w. wystrój katedry lwowskiej był kształtowany w bardzo chaotyczny sposób. Kolejne ołtarze, ławy, nagrobki i epitafia wciskano z coraz większym trudem do stosunkowo ciasnego wnętrza. Nie troszczono się przy tym zbyt, aby zharmonizować owe elementy ze starszymi sprzętami, a czasem nawet wyróżniano nowe wtręty, kontrastując je dobitnie z dawniejszym otoczeniem⁴⁸. W podobny sposób urządzało się także wnętrza innych kościołów, a zwłaszcza „starodawnych” świątyń zakonnych, skupiających wokół siebie wielu możnych protektorów, którzy podejmowali na ich rzecz liczne fundacje, a zarazem troszczyli się o odpowiednie wyeksponowanie rezultatów swojej dobroczynności⁴⁹. Wnętrza wypełnione takimi sprzętami mogły zadziwiać bogactwem i malowniczą *varietas*, ale potrafiły też razić natłokiem przypadkowo zestawionych sprzętów, trudnym do zaakceptowania przez nowożytnych znawców architektury, kierujących się w swoich sądach witruwiańskimi zasadami symetrii i eurytmii. Nie należy się więc dziwić, że duchowni prezentujący taką postawę, zaczęli bez żalu usuwać z kościołów „staromodne” ołtarze, aby uzyskać miejsce dla skomponowania jednolitego wystroju.

Stosunkowo wczesnym przykładem takich działań mogą być innowacje w kościele Dominikanów w Podkamieniu u progu XVIII stulecia. 21 lutego 1700 r. przeor Tomasz Kruszewski podpisał umowę z Wawrzyńcem Sarnowiczem na wykonanie nowego ołtarza głównego, który zastąpił retabulum wzniesione przed kilkoma dziesięcioleciami. 21 marca 1701 r. dominikanie ugodzili się ponownie z tym snycerzem na wzniesienie przytęczowych ołtarzy Ukrzyżowanego Jezusa i św. Wiktorii, „dla zachowania jednostajnej ozdoby kościoła”⁵⁰. Możemy przypuszczać, że owo przedsięwzięcie, mimo dość skromnego zakresu, zaowocowało zmianą wyrazu artystycznego nawy głównej i prezbiterium świątyni, wzniesionej w 1. połowie XVII w.⁵¹, ponieważ zespół ozdobnych barokowych ołtarzy musiał zdominować rozległe płaszczyzny ścian o niezbyt wyrazistej artykulacji.

Podobnie skromny i mocno schematyczny charakter miała architektura wnętrza kościoła Bernardynów we Lwowie, z którego na przełomie 1735 i 1736 r. z inicjatywy gwardiana Jana Kapistrana Wdziekońskiego zaczęto usuwać dawny wystrój, aby urządzić je na nowo, dążyć do pełnej „jednostajności”. Podczas owych prac nie ingerowano prawie zupełnie w strukturę murów, poprzestając na pokryciu przez o. Benedykta Mazurkiewicza ścian, sklepień i filarów malowidłami i wykonaniu przez stolarza Konrada Kutschenreitera i snycerza Tomasza Huttera siedemnastu barokowych ołtarzy o wymyślnych formach architektonicznych i bardzo bogatej dekoracji (il. 1)⁵². Impulsem do podjęcia owych prac była beatyfikacja świątobliwego bernardyna Jana z Dukli (1733), którego szczątki spoczywały w świątyni. Program ideowy nowego wystroju wnętrza był zatem ściśle podporządkowany rozślawieniu tego błogosławionego i zakonu, w którym „dojrzał on do chwały niebios”. Ołtarz główny, mieszczący w mensie relikwie bł. Jana, oraz większość ołtarzy bocznych przyozdobiono rzeźbami i obrazami ukazującymi świętych bernardyńskich, których tryumf w Królestwie Bożym wyobrażono z egzaltacją w malowidle sklepiennym nawy (il. 2)⁵³. Ów iluzjonistyczny fresk

⁴⁸ Mańkowski, *Lwowska rzeźba...*, s. 110; J.T. Petrus, *Lwowska katedra obrządku łacińskiego p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny*, Warszawa 1999, s. 20–24.

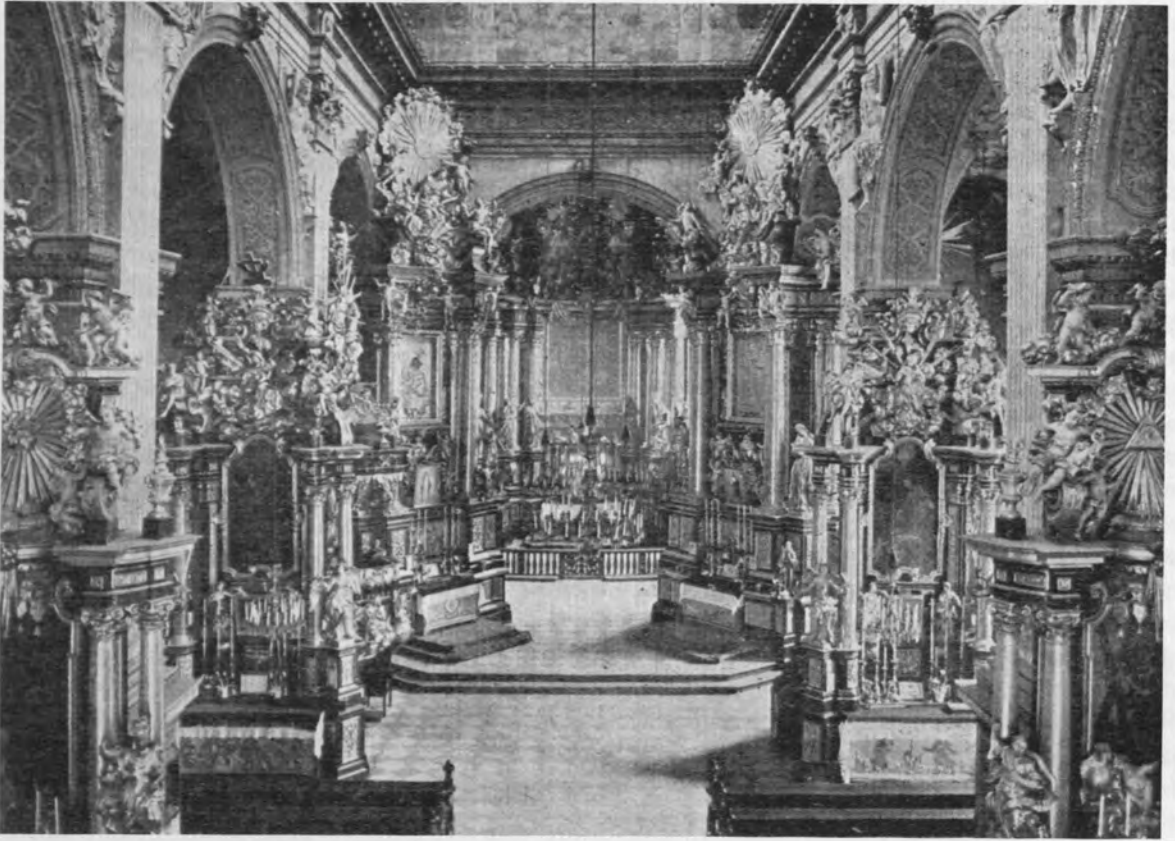
⁴⁹ T. Mańkowski, *Kościół bernardynów we Lwowie*, „Dawna Sztuka”, I, 1938, s. 317–318.

⁵⁰ S. Barącz, *Dzieje klasztoru WW. OO. Dominikanów w Podkamieniu*, Tarnopol 1870, s. 80.

⁵¹ *Ibidem*, s. 17–31, 79–80; J. Gajewski, *Falconi w Podkamieniu oraz jego dzieła architektoniczno-rzeźbiarskie (problematyka artystyczna i zagadnienie odbioru)*, „Ikonothea. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego”, V, 1993, s. 28–29.

⁵² Z. Hornung, *Stanisław Stroiński*, „Prace Komisji Historii Sztuki i Kultury Towarzystwa Naukowego we Lwowie”, II, 1935, s. 15–18; *idem*, *Pierwsi rzeźbiarze lwowscy z okresu rokoka*, „Ziemia Czerwieńska”, 3, 1936, nr 1, s. 5–6, 13, 35–36; Mańkowski, *Lwowska rzeźba...*, s. 47; *idem*, *Kościół bernardynów...*, s. 318–319; *idem*, *Giuseppe Carlo Pedretti i jego polski uczeń*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XVI, 1954, nr 2, s. 253–254; Hornung, *Majster Pinsel...*, s. 9–12; H.E. Wyczański, *Lwów*, [w:] *Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych*, red. H.E. Wyczański, Kalwaria Zebrzydowska 1985, s. 196; J. Sito, *Późnobarokowe wyposażenie kościoła bernardynów we Lwowie. Uwagi o rzymsko-wiedeńskich źródłach inspiracji*, „Przegląd Wschodni”, I, 1991, nr 4, s. 767–790; *idem*, *Thomas Hutter (1696–1745) rzeźbiarz późnego baroku*, Warszawa–Przemysł 2001, s. 38–47, 270–279.

⁵³ J. Sito, *Lwowska konfesja bł. Jana z Dukli*, [w:] *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 4, red. J. Lilejko, Lublin 2000, s. 159–192; *idem*, *Thomas Hutter...*, s. 44–47.



1. Lwów, kościół Bernardynów, jednolity wystrój wnętrza od 1736, malowidła ścienne Benedykt Mazurkiewicz i inni, ołtarze Tomasz Hutter i Konrad Kutschenreiter. Wg T. Mańkowski, *Kościół bernardynów we Lwowie*, „Dawna Sztuka”, I, 1938



2. Lwów, kościół Bernardynów, malowidło na sklepieniu nawy głównej, 1738–1740, Benedykt Mazurkiewicz i inni. Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ



3. Lwów, kościół Bernardynów, ołtarz Matki Boskiej, 1736–1737,
Tomasz Hutter i Konrad Kutschenreiter. Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ

zdaje się rozrywać sklepienie nawy, zacierając sztywne granice jej manierystycznej „tunelowej” przestrzeni. Ołtarze zaś rozmieszczono w taki sposób, aby ukryć prostotę i „staromodny”, postgotycki wyraz układu przestrzennego bazyliki o mocno wydłużonym prezbiterium i korpusie podzielonym masywnymi filarami. Ołtarz główny bowiem, ustawiony w połowie długości części kapłańskiej, przecina jej przestrzeń swoją falującą strukturą, choć zarazem ukazuje jej głębię poprzez przeźrocze otwarte na obraz *Ukrzyżowania* zawieszony w apsydzie. Podobne zadanie spełniają ołtarze wbudowane ukośnie w narożniki przy węgarach arkady tęczowej, które nie tylko kierują wzrok widza ku ołtarzowi głównemu, ale także zasłaniają po części ściany boczne prezbiterium, przyczyniając się do jego optycznego skrócenia (il. 3). Skomplikowane struktury architektoniczne ołtarzy przy filarach zasłaniają i zmiękczejają masywne prostopadłocienne bryły tych podpór, a jeszcze ozdobniejsze retabula, ustawione w przśłach naw bocznych przy ścianach obwodowych, przyciągają wzrok widza, osłabiając efekt jednoznacznego ukierunkowania wnętrza świątyni wzdłuż osi wejście – ołtarz główny. W zetknięciu z natłokiem ołtarzy o bardzo jednolitych formach architektonicznych trudno wręcz dostrzec znajdujące się za nimi mury, zwłaszcza że uwagę przyciągają także liczne efektowne figury Tomasza Huttera, wyrażające z egzaltacją głębokie religijne przeżycia⁵⁴. Można zatem stwierdzić, że twórcy nowego wystroju bernardyńskiej świątyni ukazali w pełni możliwości późnobarokowej koncepcji

⁵⁴ I d e m, *Thomas Hutter...*, s. 46–47.



4. Leżajsk, kościół Bernardynów, jednolity wystrój korpusu, od lat 40. XVIII w., malowidła ścienne Stanisław Stroiński i inni, ołtarze Antoni Osiński i inni. Fot. M. Kurzej

jednolitego wystroju wewnątrz, pozwalającej zmodernizować świątynię bez uciekania się do kosztownych i ryzykownych prac budowlanych.

Znakomite rezultaty ich prac zainspirowały kolejne konwenty bernardyńskie w prowincji ruskiej do gruntownego przekształcenia wystroju wewnątrz ich świątyń. Ze szczególnym rozmachem przeprowadzono prace w Leżajsku, przygotowując się od lat 40. XVIII w. do koronacji czczonego w nim cudownego obrazu Matki Boskiej⁵⁵. Prostotę bazylikowego układu przestrzennego wczesnobarokowej świątyni zamaskowano – podobnie jak we Lwowie – pokryciem ścian i sklepień malowidłami iluzjonistycznymi, które otwierały wewnątrz ku niebiosom lub rozszerzały je o „sztuczne” aneksy, skomponowane z motywów architektonicznych, zestawianych w fantazyjny sposób. Nowe ołtarze sprawiono tylko do korpusu świątyni i do kaplicy Matki Boskiej, dążąc przede wszystkim do ukrycia masywnych prostopadłościennych filarów za smukłymi retabulami o formach dynamizowanych przez kolumny, odsunięte mocno od pól środkowych oraz uwymuszone i dramatycznie powyginane figury świętych, wkraczające zdecydowanie w przestrzeń naw (il. 4). Ołtarze o podobnych formach ustawiono także w nawach bocznych, przystawiając je pod ostrym kątem do ścian obwodowych, aby ukazywały się w korzystnym skrócie widzowi podążającemu nawą główną. Dla osób znajdujących w nawach bocznych retabula te odgrywały zaś rolę zwielokrotnionych kulis, kierujących

⁵⁵ Z. Hornung, *Antoni Osiński, najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII stulecia*, Warszawa 1937, s. 34–36; i d e m, *Stanisław Stroiński...*, s. 345–359, B. Majchrzycka, *Ołtarzowa rzeźba figuralna Antoniego Osińskiego w kościele OO. Bernardynów w Leżajsku*, „Roczniki Humanistyczne”, VI, 1958, z. 4, s. 185–201; W. Murawiec, *Leżajsk*, [w:] *Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych*, red. H.E. Wyczański, Kalwaria Zebrzydowska 1985, s. 177–179; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, Seria Nowa, t. 3, z. 4: *Leżajsk, Sokółów Małopolski i okolice*, oprac. E. Śnieżyńska-Stolotowa, F. Stolot, Warszawa 1989, s. 33–51; E. i F. Stolotowie, *Zabytki sztuki w Leżajsku i w okolicy*, [w:] *Dzieje Leżajska*, red. K. Baczkowski, J. Półciwiartek, Leżajsk 1996, s. 598–604, 621–624.

spojrzenie ku kaplicom, w których znajdowały się szczególnie ważne wizerunki, mianowicie cudowny obraz maryjny oraz przedstawienie świętego Franciszka, patriarchy zakonu bernardyńskiego. W prezbiterium pozostawiono XVII-wieczny wystrój (być może doceniając jego wyjątkowe bogactwo i wysoką klasę artystyczną), ale zatroszczono się o jego zintegrowanie z nowym wystrojem korpusu, umieszczając na ołtarzu głównym wielkie późnobarokowe tabernakulum o rozwiązaniach architektonicznych i dekoracji rzeźbiarskiej skomponowanych znakomicie z formami ołtarzy bocznych.

Osiemnastowieczne malowidła i ołtarze w leżajskiej świątyni zawierają skomplikowany program ikonograficzny, skupiony przede wszystkim na głoszeniu chwały Marii – Bogurodzicy i Królowej Niebios i przypominaniu zasług świętych bernardyńskich⁵⁶. Można więc przypuszczać, że realizowano je według precyzyjnego zamysłu, obejmującego zarówno ściśle założenia ideowe, jak i ramowy program nowego urządzenia wnętrza. Nie sposób jednak powiedzieć, kto był autorem owego programu, a nawet określić dokładnie zasług poszczególnych artystów w jego realizacji. Ołtarz w kaplicy cudownego obrazu i kilka ołtarzy w nawach bocznych zostało wykonanych około 1740–1745 r., być może przez warsztat Tomasza Huttera⁵⁷, ale nie wiadomo, czy już wtedy przewidywano obecną lokalizację tych ostatnich. Nie mamy za to wątpliwości, że pozostałe ołtarze w nawach bocznych oraz ołtarze przyfilarowe, wystawione w latach 1755–1758 przez warsztat Antoniego Osieńskiego, były bardzo starannie dostosowane do miejsca i to właśnie one odgrywają kluczową rolę w kształtowaniu późnobarokowego charakteru wnętrza⁵⁸. Wśród freskantów zaangażowanych w leżajską „fabrykę” należy zaś zapewne wyróżnić Stanisława Stroińskiego, którego liczne dzieła wykonywane po 1750 r. zdradzały coraz większą skłonność do wprowadzania w ramy architektury monumentalnej fantazyjnych przestrzeni architektonicznych kreowanych pędzlem⁵⁹.

Efektowne wystroje wnętrz kościołów we Lwowie i w Leżajsku były naśladowane w kolejnych świątyniach bernardyńskich prowincji ruskiej, zarówno w okazałych bazylikach z wydłużonymi prezbiteriami (Zbaraż), jak i w świątyniach o skromniejszym jednonawowym układzie (Leszniów, Radecznica)⁶⁰. Bardziej indywidualny charakter nadano kompleksowemu wystrojowi kościoła Bernardynów w Rzeszowie, dostosowując go do krzyżowo-kopułowego układu stosunkowo niewielkiej budowli. Tak jak inne świątynie tego zakonu, kościół został ozdobiony późnobarokowymi malowidłami i zaopatrzony w zespół nowych ołtarzy⁶¹. W 1769 r. na granicy nawy i prezbiterium wybudowano mensę nowego ołtarza głównego, wydzielając w ten sposób chór zakonny. Na mense ustawiono tylko efektowne tabernakulum i figury klęczących aniołów, wykonane przez Kazimierza Krzementowskiego⁶², nie chcąc – jak sędzę – zastąpić bardzo efektownego XVII-wiecznego retabulum z alabastrowymi reliefami, stojącego w głębi prezbiterium. Przy filarach wspierających kopułę ustawiono ukośnie cztery inne ołtarze boczne (przypisane również warsztatowi Krzementowskiego⁶³), zwracając je wszystkie ku widzowi, podążającemu w stronę prezbiterium (il. VI). Dzięki takiemu rozwiązaniu, inspirowanemu być może kulisowym ustawieniem ołtarzy w nawach bocznych w pobliskim Leżajsku, zatarto centralizujący charakter świątyni, akcentując bardzo silnie oś wejście – ołtarz główny w celu odpowiedniego ukierunkowania uwagi widzów uczestniczących w uroczystych nabożeństwach i oddających prywatną cześć Eucharystii. W ramionach transeptu, wyznaczających oś poprzeczną budowli, pozostawiono starsze ołtarze⁶⁴, wskutek czego pomieszczenia te znalazły się niejako poza nawiasem nowej, późnobarokowej przestrzeni liturgicznej.

Zaangażowanie tych samych snycerzy do urządzania wnętrz kolejnych bernardyńskich świątyń może sugerować, że artyści ci nie tylko wykonywali prace rzeźbiarskie, ale także opracowywali projekty całych

⁵⁶ Program ikonograficzny malowideł leżajskich prezentują szczegółowo: Hornung, *Stanisław Stroiński...*, s. 342–352; *Katalog Zabytków*, Seria Nowa, t. 3, z. 4, s. 38–42; Stolotowie, *op. cit.*, s. 600–604.

⁵⁷ Hornung, *Majster Pinsel...*, s. 14–15; *Katalog Zabytków*, Seria Nowa, t. 3, z. 4, s. 112.

⁵⁸ Hornung, *Antoni Osieński...*, s. 34–36; Majchrzycka, *op. cit.*, s. 185–201.

⁵⁹ Hornung, *Stanisław Stroiński...*, s. 343–344, 346–352.

⁶⁰ Idem, *Antoni Osieński...*, s. 43–44; A. Betlej, *Specyfika badań nad sztuką sakralną na południowo-wschodnich kresach Rzeczypospolitej. Uwagi na przykładzie wybranych świątyń bernardyńskich*, [w:] *Zabytki sztuki polskiej na dawnych kresach wschodnich*, red. T. Strzembosz, Warszawa 1997, s. 49, 52.

⁶¹ W. Murawiec, *Rzeszów*, [w:] *Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych*, red. H.E. Wyczański, Kalwaria Zebrzydowska 1985, s. 308.

⁶² T. Zauca, *Z notatek na marginesie „Sztuki Rzeszowa”*, „Rocznik Przemyski”, XXXIII, 1997, z. 2, s. 71, 80. Późnobarokowy ołtarz główny został rozebrany podczas remontu kościoła w 1898 r.

⁶³ I. Sapetowa, *Rzeźba*, [w:] *Dzieje Rzeszowa*, t. 1, red. F. Kiryk, Rzeszów 1994, s. 541; Zauca, *op. cit.*, s. 71.

⁶⁴ Sito, *Thomas Hutter...*, s. 72–73, 95–97, 283–285, 299–300.

kompleksowych wystrojów. Taką hipotezę zdaje się potwierdzać fakt, że Tomasz Hutter był określany architektem⁶⁵, choć z drugiej strony nie można zapominać, iż w kościele Jezuitów na Polu w Jarosławiu rzeźbiarz ten wykonywał ołtarze według rysunków Pawła Giżyckiego⁶⁶. Istnieją również przesłanki sugerujące, że autorem „abrysów” ołtarzy do kościoła Bernardynów we Lwowie był Konrad Kutschenreiter⁶⁷, co pozwalałoby podtrzymać tezę, iż kluczową rolę w wypracowaniu „bernardyńskiej” adaptacji koncepcji *bel composto* odgrywały warsztaty wykonujące snycerskie wyposażenie świątyń.

Trzeba też jednak zauważyć, że kościół Bernardynów w Radecknicy zaopatrzone w zespół ołtarzy o bardzo jednolitych formach architektonicznych, mimo że sprzęty te były wykonywane w ciągu bez mała dwudziestu lat przez kilka różnych warsztatów snycerskich. Znamienny jest fakt, że radecki ołtarz św. Józefa, wykonany przez Pawła Mauchera w 1764 r. i ołtarz Przemienienia Pańskiego – dzieło Karola Buryńskiego z 1766 r. mają identyczne formy architektoniczne i bardzo podobną „ornamentykę”. Obaj rzeźbiarze realizowali więc najpewniej ten sam projekt architektoniczny, wskazany im przez inwestora. Kronikarz konwentu radeckiego, odnotowujący skrzątnie nazwiska licznych artystów i rzemieślników zaangażowanych w tworzenie nowego wystroju świątyni, nie podał jednak żadnych informacji o autorze owego projektu, ani nie potwierdził nawet istnienia takiego rysunku⁶⁸.

Działania bernardynów, ozdabiających z wielkim rozmachem swój kościół we Lwowie, zainspirowały inne lwowskie wspólnoty zakonne do kompleksowego przeobrażenia wnętrza ich świątyń, albo do przemysłnego urządzania nowych domów bożych zgodnie z zasadą *bel composto*.

Około 1740 r. jezuita przystąpili do odnowy wnętrza swojego wczesnobarokowego kościoła, zniszczonego przez pożar w 1734 r.⁶⁹ Ich działania były zdecydowaną odpowiedzią na nieco wcześniejsze przedsięwzięcie bernardynów, ponieważ niemal wszystkie elementy nowego wystroju miały głosić chwałę Towarzystwa Jezusowego, przypominając jego wielkie wysiłki w służbie Kościoła i szczególne zasługi jego świętych. Na wzór franciszkanów-obszerników, a także w nawiązaniu do wystrojów swoich rzymskich świątyń⁷⁰, polecieli freskantom z Brna, Franciszkowi Ecksteinowi i jego synowi Sebastianowi wykonać malowidła gloryfikujące Ignacego Loyolę i innych świętych jezuitów, a także zatroszczyli się o ożywienie dość sztywnego wnętrza wczesnobarokowej bazyliki emporowej malowaną „architekturą w architekturze”⁷¹. Do kościoła wstawiono ponadto ołtarz główny, o monumentalnych, a zarazem bardzo dynamicznych formach, oraz dwa ołtarze przytęczowe (il. 5)⁷². Ołtarze te zostały wykonane z muru powleczonego barwionym stiukiem udającym marmur (*Stuckmarmor*)⁷³, którym pokryto także trzony pilastrów i inne detale architektoniczne we wnętrzu prezbiterium. Takie rozwiązania techniczne były charakterystyczne dla dużej grupy morawskiej sztukatorów, wykształconych głównie w pracowni Johanna Sturmera, którzy w 2. ćwierci XVIII w. ożywili intensywnymi barwami wnętrza licznych kościołów, współpracując ściśle z miejscowymi freskantami⁷⁴, a wśród nich także z Franciszkiem Ecksteinem (np. w kaplicy zamkowej w Kravařach i w świątyni jezuitów w Opawie⁷⁵). Jest zatem wielce prawdopodobne, że najwcześniejsze elementy późnobarokowego wystroju kościoła jezuitów były kompleksowym „przerzutem” morawskiej adaptacji idei *bel composto*, zrealizowanym przez grupę artystów przybyłych do Lwowa z owym malarzem.

⁶⁵ I d e m, *Warsztat Tomasza Huttera. Zagadnienie rozwoju i promieniowania*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich*, t. 1, red. J. K. Ostrowski, Kraków 1994, s. 110.

⁶⁶ I d e m, *Thomas Hutter...*, s. 81, 171, 177–178; A. B e t l e j, *Paweł Giżycki SJ architekt polski XVIII wieku*, Kraków 2003, s. 95, 112–112, 143, 175–176.

⁶⁷ S i t o, *Thomas Hutter...*, s. 182–184.

⁶⁸ A. B e t l e j, P. K r a s n y, *Późnobarokowe wyposażenie kościoła OO. Bernardynów w Radecknicy*, [w:] *Sztuka dawnej ziemi chełmskiej i województwa bełskiego*, red. P. K r a s n y, Kraków 1999, s. 83–109.

⁶⁹ J. P a s z e n d a, *Kościół jezuitów we Lwowie w świetle badań archiwalnych*, [w:] i d e m, *Budowle jezuitów w Polsce XVI–XVIII w.*, t. 2, Kraków 2000, s. 123.

⁷⁰ O wątkach sławiących Towarzystwo Jezusowe w dekoracji kościołów Gesu i Sant’Ignazio w Rzymie zob. zwłaszcza C. S t r i m a t i, *Gli affreschi nella chiesa di Sant’Ignazio a Roma*, [w:] *Andrea Pozzo*, red. V. D e F e o, Milano 1996, s. 66–93.

⁷¹ H. S a m s o n o w i c z, *Sebastian Eckstein – malarz kwadratury*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XLVI, 1984, nr 2–3, s. 272–274.

⁷² Drewniane ołtarze w nawach bocznych i przy filarach międzynawowych powstały w późniejszym czasie, o czym świadczy ich dekoracja oparta na motywach *rocaille*.

⁷³ Precyzyjne informacje o sposobach imitowania barwnego marmuru w barokowej małej architekturze podaje P. P ě š k a, *Der Marmorier Johann Ignaz Hennevoel (1727–90) und seine Familie*, [w:] *Reiselust und Kunstgenius. Barocke Böhmens, Mährens und Österreich*, red. F. P o l l e r o s s, Petersberg 2004, s. 219.

⁷⁴ M. S t e h l í k, *Sochařství*, [w:] *Umění baroka na Moravě a ve Slezku*, red. Z. K u d ě l k a, Praha 1996, s. 90–106.

⁷⁵ K. B r z e z i n a, *Rzeźba i mała architektura sakralna księstw opawskiego i karniowskiego*, Kraków 2004, s. 71, il. 43, 57, 96.



5. Lwów, kościół Jezuitów, jednolity wystrój części prezbiterialnej, od ok. 1740, malowidła ścienne Franciszek Eckstein. Fot. T. Zaucha

Morawska „moda” na pokrywanie znacznych partii wnętrz wielobarwnymi stiukowymi okładzinami nie przyjęła się jednak szerzej we Lwowie. Powierzchnie ścian tamtejszych świątyń zdobiono bowiem w bardziej tradycyjny sposób figuralno-ornamentalnymi „gipsaturami” utrzymanymi w naturalnej, marmuropodobnej bieli⁷⁶. Sztukaterie o takiej kolorystyce odegrały kluczową rolę w wystroju wnętrza trynitarского kościoła św. Mikołaja we Lwowie, zbudowanego w latach 1739–1751 w formie bazyliki o „standardowym” prostoliniowym planie. Można przypuszczać, że inwestorzy zdali sobie szybko sprawę ze znacznego zapóźnienia takiego rozwiązania przestrzennego, toteż jeszcze w trakcie „fabryki” świątyni, w 1746 r. zdecydowali się zmodernizować jej wnętrze przez wprowadzenie kompleksowego wystroju późnobarokowego. Budowla została przede wszystkim „przyozdobiona przyzwoicie gipsaturami”⁷⁷, zarówno motywami wypracowanymi jeszcze w warsztacie Berniniego – np. parami aniołów podtrzymujących kartusze, zasiadających na archiwoltach arkad międzynawowych⁷⁸ – jak też wielkimi *rocaille’ami* (il. 6), użytymi po raz pierwszy na tak dużą skalę we Lwowie. Owe obfite dekoracje zdają się „rozpychać” wśród podziałów architektonicznych, a miejscami nawet – zacierać ich przebieg, wskutek czego na ścianach nawy głównej powstaje bardzo ozdobny, ale nieco amorficzny amalgamat nabrzmiałych form, zbliżony w charakterze do sztukatorskich wystrojów wnętrz tworzonych w 2. ćwierci XVIII w. przez warsztaty bawarskie i frankońskie⁷⁹. Mimo pewnej nieporadności w kształtowaniu figur, a także nieostrego i nazbyt płaskiego modelowania ornamentów, wystrój trynitarского wnętrza musiał wywierać wrażenie wspaniałości i bogactwa, którego nie osłabiał

⁷⁶ Kowalczyk, *Świątynie...*, s. 272, 274.

⁷⁷ Mańkowski, *Lwowska rzeźba...*, s. 40–41.

⁷⁸ Montagu, *op. cit.*, s. 134–139, il. 174–179.

⁷⁹ Bauer, *op. cit.*, s. 36–38.



6. Lwów, kościół Trynitarzy, sztukaterie w nawie głównej, 1746.
Wg T. Mańkowskiego, *Lwowska rzeźba rokokowa*, Lwów 1937

zbytnio fakt, że przesłanie ideowe zawarte w „gipsaturach” ograniczało się wyłącznie do wyeksponowania godeł zakonnych w kartuszach unoszonych przez anioły.

Bernardyńska koncepcja jednolitego urządzenia wnętrza sakralnych za pomocą dzieł snycerskich została podjęta przede wszystkim przez dominikanów, którzy w 1743 r. rozpoczęli budowę nowego kościoła pw. Bożego Ciała według planów Jana de Witte⁸⁰. Najważniejsze elementy wystroju (il. 7) zostały wykonane dopiero na początku lat 60. XVIII w.⁸¹, ale zrastają się one tak precyzyjnie z architekturą monumentalną, iż można przyjąć, że przynajmniej ich rozmieszczenie i ogólny wygląd zostały określone już we wstępnych projektach. Rozbudowany ołtarz główny, delikatne nastawy ołtarzy bocznych, wymyślne kratki empor i ro-caille’owe kapitele kolumn z motywem hostii, nawiązującym do wezwania świątyni, wprowadzają nieco swobody i ożywienia do wnętrza o regularnej, wyrazistej i dość masywnej artykulacji, a także ożywiają jego kolorystykę, rozbijając połyskliwymi złoceniami jednostajną biel ścian. Szczególne znaczenie dla wyrazu architektonicznego mają rozwiązania zastosowane w wielkiej kopule nad nawą główną, sprawiające że budowla, która w swych zasadniczych formach „nie odeszła daleko od rzymskiego [klasycyzującego] baroku ostatniej ćwierci XVII w.”, nabiera w oczach widza bardziej aktualnych malowniczych i dynamicznych cech. Choć detale w tamburze i czaszy zostały solidnie wymurowane, koncepcja opracowania kopuły była „zdefiniowana przez formy zaczerpnięte jakby z architektury kwadraturowego malarstwa: arkadowe loggie z parami kolumn i balustradami, podtrzymywane przez wydatny gzyms na konsolach; nawet stojące pod konsolami posągi odpowiadają figurom malowanym nieraz dla kamuflażu przejścia między przestrzenią realną a iluzyjną. Wszystkie te formy, choć wprowadzone do kwadratury wcześniej, w swym zestawie i tektonice mieszczą się w rzymskim, późnobarokowym stylu kopuł Pozza”⁸². Do tej wnikliwej analizy, przeprowadzonej przez Adama Miłobędzkiego, można tylko dodać, że pomysł ustawienia posągów u podstawy

⁸⁰ W. Żyła, *Kościół i klasztor dominikanów we Lwowie*, Lwów 1923, *passim*; Mańkowski, *Lwowskie kościoły...*, s. 162–180; Hornung, *Jan de Witte...*, s. 61–164.

⁸¹ Hornung, *Antoni Osieński...*, s. 17–19; idem, *Jan de Witte...*, s. 85–91; Bochnak, *op. cit.*, s. 15; Mańkowski, *Lwowska rzeźba...*, s. 73–74.

⁸² A. Miłobędzki, *Wiedeńskie kościoły centralno-podłużne a późnobarokowa architektura ziem polskich*, „Rocznik Historii Sztuki”, XVI, 1986, s. 290–291.



7. Lwów, kościół Dominikanów, jednolity wystrój wnętrza, lata 60. XVIII w., koncepcja architektoniczna Jan de Witte, rzeźby Antoni Osiański, Maciej Polejowski i inni. Fot. P. Jamski

bębna kopuły, w celu zatarcia przejścia pomiędzy formami architektonicznymi o zróżnicowanej skali i formule, zastosował nieco wcześniej Kilian Ignaz Dientzenhofer w części prezbiterialnej kościoła św. Mikołaja na Małej Stranie w Pradze (od 1737)⁸³.

Dominikańskie posągi, zajmujące w przestrzeni kościoła miejsce przypisywane zwykle malowidłom, głosiły również treści podobne do przesłania fresków sklepiennych w lwowskich świątyniach Bernardynów i Jezuitów. Dwie dynamiczne figury, zawieszane nad arkadami otwartymi ku prezbiterium i przęsłu chórowemu ukazywały bowiem św. Augustyna, twórcę jednej z najdawniejszych reguł zakonnych, i św. Dominika, który nadał tę regułę założonemu przez siebie Zakonowi Kaznodziejskiemu. Nieco poniżej obu świętych, wstępujących do chwały niebios, rozstawiono parami posągi reprezentantów zakonów posługujących się regułą augustiańską, ukazanych na podstawie rycin z dzieła Filippa Bonanniego *Imagines singulorum ordinum ecclesiasticorum*⁸⁴. W ten sposób zmanifestowano, że zasady życia i działalności dominikanów mają źródła w regule ułożonej przez wielkiego Ojca Kościoła i przyjętej z pożytkiem dla chwały Bożej przez liczne zgromadzenia zakonne. Wyszukany program treściowy mieścił się znakomicie w ramach pro-

⁸³ P. K r a s n y, *Kilka uwag na marginesie książki Zbigniewa Hornunga o Janie de Wittem*, „Barok. Historia–Literatura–Sztuka”, III, 1996, nr 1, s. 250–251, il. 2. O wystroju części prezbiterialnej kościoła św. Mikołaja na Małej Stranie w Pradze zob. zwłaszcza: M. H o r y n a, *Dientzenhoferové*, Praha 1998, s. 123, 140–141 (z odsyłaczami do wcześniejszych opracowań na temat tego dzieła).

⁸⁴ F. B o n a n n i, *Imagines singulorum ordinum ecclesiasticorum, pars prima*, Nürnberg 1738, s. 1–45. Zob. też B o c h n a k, *op. cit.*, s. 5–9.

pagandy zakonnej dominikanów, przypominających szczególnie chętnie o wielowiekowych dziejach tej wspólnoty jako głównym probierzu słuszności jej misji⁸⁵.

W świetle przekazów źródłowych Jan de Witte był typowym architektem-projektantem, który ograniczył swój udział w „fabryce” do wykonania ogólnych planów budynku i sporadycznego kontrolowania ich realizacji⁸⁶. Wynikiem takiej postawy było zapewne dość niekonsekwentne i niepełne urządzenie wnętrza kościoła Karmelitów w Berdyczowie (ok. 1760)⁸⁷, ustępujące bardzo znacznie wystrojowi dominikańskiemu we Lwowie. Trzeba zatem przyjąć, że duży wpływ na wysoką klasę artystyczną tego drugiego dzieła wywarły zabiegi dominikanów, którzy określili ideową koncepcję wystroju świątyni i domagali się przyodziania jej w jak najwspanialsze formy artystyczne. Zasługą zakonnego bursariusza lwowskiej „fabryki” było też zapewne zatrudnienie do prac przy wystroju wybitnych snycerzy, wśród których można zidentyfikować Antoniego Osińskiego i Macieja Polejowskiego⁸⁸.

Wiele wskazuje zatem na to, że „modę” na jednolite wystroje wewnątrz upowszechnili w środowisku lwowskim przełożeni zakonnych „fabryk”, którzy w latach 30., 40. i 50. XVIII w. wyszukiwali, a czasem być może kompletowali różnorodne warsztaty artystyczne, zdolne do zrealizowania idei *bel composto*. W tym czasie nie pojawiła jeszcze żadna „firma” wyspecjalizowana w kompleksowym prowadzeniu takich prac i dysponująca charakterystycznym sposobem osiągnięcia symbiozy sztuk, który mógłby kształtować miejscowe gusty. Lukę tę zapełnił dopiero warsztat kierowany przez Bernarda Meretyna, który z igrasce berniniowską swobodą potrafił integrować elementy architektoniczne i rzeźbiarskie, a także godzić w urządzanych przez siebie wnętrzach wykwiintną dekoracyjność z dramatyzmem i patosem.

„ARCHITEKTURA W ARCHITEKTURZE” BERNARDA MERETYNA

Wyjątkowo wysoki poziom jednolitego wystroju wewnątrz prezentowały dojrzałe dzieła Bernarda Meretyna. Podobnych walorów nie miały jeszcze pierwsze budowle architekta, wzniesione tuż po jego osiedleniu się we Lwowie. W pierwszej fazie „fabryk” kościołów w Winnikach (od 1738) i w Nawarii (od 1739), zaniedbano ich „ozdobę”, toteż dopiero po śmierci Meretyna doczekały się one wystroju, skomponowanego – jak się wydaje – bez jednolitego planu, partiami, nawet w niezbyt spójny sposób⁸⁹. Dopiero pod koniec lat 40. Meretyn zaczął realizować zlecenia budowlane kompletne, zapewniając także pełne urządzenie świątyni. Podjęcie takiej działalności było możliwe dzięki stworzeniu przez niego przy dworze Mikołaja Bazylego Potockiego w Buczaczu wielkiej firmy budowlanej, skupiającej m.in. snycerzy, którym przewodził znakomity rzeźbiarz Jan Jerzy Pinsel. Skąpe przekazy źródłowe zdają się świadczyć, że rzeźbiarz ten był zdominowany przez Meretyna, który separował go niejako od zleciodawców, ustalając samodzielnie szczegóły rzeźb przeznaczonych do dekoracji swoich budowli⁹⁰. Z drugiej strony możemy jednak domyślać się pewnej zażyłości pomiędzy artystami, o czym świadczy fakt, iż Pinsel wziął Meretyna na ojca chrzestnego swego pierwszego syna i nazwał dziecko jego imieniem⁹¹. Nie można więc wykluczyć, że Meretyn konsultował z Pinslem pewne rozwiązania na pograniczu architektury i rzeźby i korzystał skrzętnie z jego rad. Z całą pewnością trzeba zaś przyjąć, że możliwość współpracy z tak znakomitym snycerzem otworzyła przed nim zupełnie nowe perspektywy w zakresie kreowania *bel composto* na szczególnie wysokim poziomie⁹².

⁸⁵ Zob. np. J. Pater, *Życie i twórczość Abrahama Bzowskiego OP (1567–1637)*, „Nasza Przeszłość”, LI, 1979, s. 73–82.

⁸⁶ Krasny, *Kilka uwag...*, s. 245–246.

⁸⁷ Hornung, *Jan de Witte...*, s. 48, il. 48, 51, 52.

⁸⁸ Idem, *Antoni Osiński...*, s. 17–19, 44; idem, *Majster Pinsel...*, s. 39–40.

⁸⁹ Idem, *Antoni Osiński...*, s. 27–32; Mańkowsk i, *Lwowskie kościoły...*, s. 186–187, 189–190; idem, *Lwowska rzeźba...*, s. 34–35; Hornung, *Majster Pinsel...*, s. 45–48; J.K. Ostrowski, *Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Nawarii*, [w:] *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 1, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1993, s. 54–64; P. Krasny, *Kościół p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Winnikach*, [w:] *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 4, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1996, s. 164–171.

⁹⁰ Hornung, *Majster Pinsel...*, s. 57; P. Krasny, *Osiemnastowieczne figury przydrożne w Buczaczu. Uwagi o inspiracjach czeskich w twórczości Bernarda Meretyna*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki”, XXI, 1995, s. 66–68.

⁹¹ P. Krasny, J.K. Ostrowski, *Wiadomości biograficzne na temat Jana Jerzego Pinsla*, „Biuletyn Historii Sztuki”, LVII, 1995, nr 3–4, s. 341–342.

⁹² J.K. Ostrowski, *Jan Jerzy Pinsel – zamiast biografii*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich*, t. 2, red. idem, Kraków 1996, s. 367–368; idem, *A Great Baroque Master of the Outskirts of Latin Europe. Johann Georg Pinsel and High Altar of Hodowica*, „Artibus et Historiae. An Art Antology”, XLII, 2000, s. 197–198.

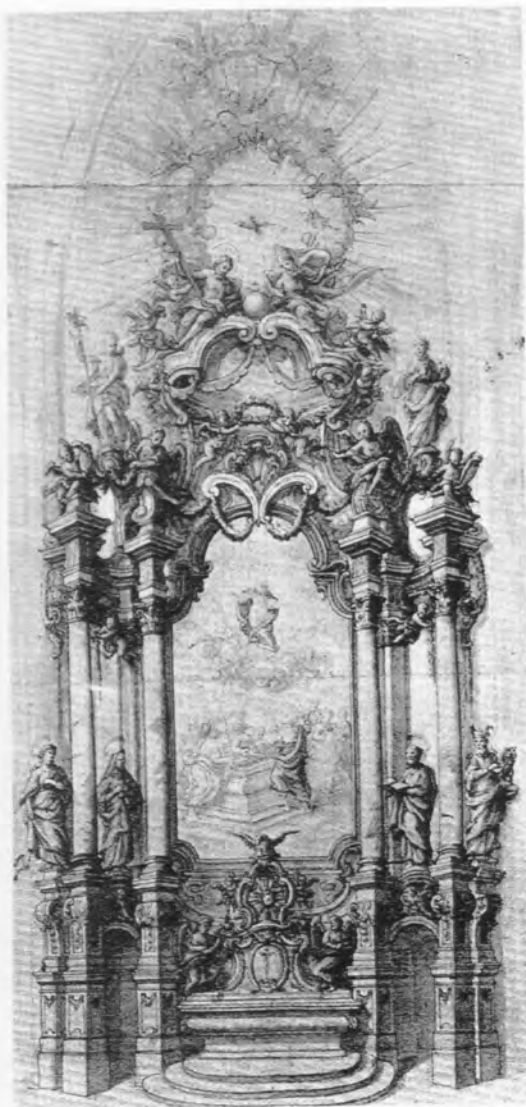


8. Horodenska, kościół Misjonarzy, ołtarz główny, lata 50. XVIII w., architekt Bernard Meretyn, rzeźby Jan Jerzy Pinsel. Fot. Z. Hornung

Meretynowski kościół Misjonarzy w Horodence (rozp. 1743) otrzymał stosunkowo prosty układ przestrzenny bazyliki z nawami bocznymi, rozczłonkowanymi na kaplice nakryte ślepymi kopułami. Architekt zatroszczył się jednak o zdynamizowanie wnętrza budowli, artykułując nawę główną wydatnymi filarami przyściennymi, pomiędzy którymi rozpiął „wydęte” arkady, wspierające empory o falujących parapetach. Podobne krzywoliniowe formy zastosował w balustradach chóru muzycznego, rozciągniętego również na zachodnie ściany naw bocznych, a także w parapetach empor na bocznych ścianach prezbiterium⁹³. Owe stosunkowo drobne elementy nie mogłyby jednak zmienić w zasadniczy sposób dość sztywnej, prostoliniowej geometrii wnętrza, gdyby nie wspomogły ich rozfalowane struktury drewnianych ołtarzy i ambony, zrealizowanych według jednolitej koncepcji tuż po zakończeniu prac murarskich⁹⁴. Wielki ołtarz główny (il. 8)

⁹³ Z. Hornung, *Bernardo Meretini i jego główne dzieła: kościół w Horodence, ratusz w Buczaczu, katedra św. Jura we Lwowie*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, V, 1930–1934, s. XXV; P. Krasny, *Inspiracje austriackie w twórczości lwowskiego architekta Bernarda Meretyna*, „Studia Austro-Polonica”, V, 1997, s. 334–335.

⁹⁴ Mańkowski, *Lwowska rzeźba...*, s. 32–33; Hornung, *Majster Pinsel...*, s. 70–78. Wyposażenie wnętrza kościoła w Horodence uległo po II wojnie światowej całkowitemu zniszczeniu.



9. Niezrealizowany projekt ołtarza głównego dla kościoła Benedyktynów w Zwettl, lata 30. XVIII w., Matthias Steinl. Wg L. Pühringer-Zwanowetz, *Matthias Steinl*, Wien-München 1966

o wzorowanej zapewne na dziełach Matthiаса Steinla ażurowej strukturze (il. 9)⁹⁵, założonej na planie otwartej elipsy i zwieńczony pofalowanym belkowaniem, zapanował nad przestrzenią prezbiterium, a pozostałe ołtarze, flankowane fantazyjnymi kompozycjami pilastrów i kolumn zdynamizowały przestrzeń przęseł naw bocznych. Walory architektoniczne ołtarzy były podnoszone w olbrzymim stopniu przez rzeźby Jana Jerzego Pinsla i jego warsztatu, przyciągając wzrok widza patetycznym dramatyзмом pów i rysów twarzy oraz niezwykłym drapowaniem materii, jakby rozrzuconej wirującym wiatrem. Tak precyzyjne uzgodnienie wyrazu artystycznego struktur ołtarzowych i zdobiących je rzeźb wymagało ścisłej współpracy i podobnej wrażliwości architekta i snycerza, która prowadziła nieraz do zatarcia funkcjonalnych granic pomiędzy uprawianymi przez nich dziedzinami. Kapitele po bokach pola środkowego ołtarza zostały bowiem „zawieszane” w powietrzu, a ich podtrzymywanie powierzono figurkom aniołów. Ambona w Horodence sprawiała wręcz wrażenie zbudowanej z wielkiej liczby rzeźb, reliefów i olbrzymich *rocaille*'i, zaś jej struktura architektoniczna była ograniczona wyłącznie do skromnego stelażu.

⁹⁵ Zob. zwłaszcza projekty ołtarzy głównych dla kościołów Benedyktynów Zwettl i Klosterneuburgu w: L. Pühringer-Zwanowetz, *Matthias Steinl*, Wien-München 1966, s. 95–100, 241–242, il. 195, 223–226.



10. Hodowica, kościół parafialny, ołtarz główny, ok. 1758, architekt Bernard Meretyń, rzeźby Jan Jerzy Pinsel. Wg T. Mańkowski, *Lwowska rzeźba rokokowa*, Lwów 1937

Z jeszcze dalej idącym równouprawnieniem, czy może raczej pełnym zintegrowaniem elementów architektonicznych i rzeźbiarskich, dokonany przez Meretyna i Pinsla spotykamy się w kościele parafialnym w Hodowicy (od 1751)⁹⁶. W stosunkowo prostym krzyżowym wnętrzu jedynym niezwykłym elementem jest głęboka nisza w ścianie ołtarzowej prezbiterium, oświetlana przez owalny otwór w sklepieniu, skierowany ku nadmurowanej powyżej *camera di luce*. Wokół owej niszy (naśladującej rozwiązanie zastosowane przez Gianlorenza Berniniego w kaplicy rodziny Cornaro przy rzymskim kościele S. Maria della Vittoria w latach 1647–1652⁹⁷), rozwinięto niezwykłą kompozycję rzeźbiarską, otaczającą męszę z efektownym tabernakulum (il. 10). Wewnątrz niszy znajdował się krucyfik przyozdobiony złocistą glorią promienistą i adorowany przez dwa klęczące anioły, po jej bokach zawieszono dwie konsole z figurami Matki Boskiej Bolesnej i św. Jana Ewangelisty, a całość kompozycji ujęto postumentami, na których umieszczono grupy Abrahama składającego Izaaka Bogu w ofierze i Samsona walczącego z lwem. Zwarty program ikonograficzny, głoszący

⁹⁶ Hornung, *Antoni Osieński...*, s. 32–33; Mańkowski, *Lwowskie kościoły...*, s. 188; i d e m, *Lwowska rzeźba...*, s. 35–36; Hornung, *Majster Pinsel...*, s. 43–45; M. Gębarowicz, *Prolegomena do dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej*, „Artium Questiones”, III, 1986, s. 26–27; J.K. Ostrowski, *Kościół parafialny p.w. Wszystkich Świętych w Hodowicy*, [w:] *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 1, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1993, s. 29–37; P. Krasny, *Kościół parafialny w Hodowicy*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich*, [t. 1], red. J.K. Ostrowski, Kraków 1994, s. 39–55; Ostrowski, *A Great Baroque Master...*, s. 198–213. Wystrój wnętrza kościoła w Hodowicy uległ po II wojnie światowej niemal całkowitemu zniszczeniu.

⁹⁷ Zob. zwłaszcza M. K r o s s, *Gian Lorenzo Bernini: Die Verzückung der Heiligen Theresia*, [w:] *Der Betrachter ist im Bild*.



11. Marianka, kościół Paulinów, ołtarz główny, 1736, architektura i rzeźby Georg Raphael Donner. Wg M. Malíková, *Juraj Rafael Donner a Bratislava*, Bratislava 1993

tożsamość ofiary krzyżowej Chrystusa i ofiary eucharystycznej został znakomicie podkreślony wpisaniem wszystkich figur w łatwo czytelny zarys trójkąta równoramiennego⁹⁸. Zbliżoną luźną, trójkątną kompozycję miał zespół rzeźb w ołtarzu kościoła Paulinów w Mariance koło Bratysławy, wykonany w 1736 r. przez warsztat Georga Raphaela Donnera (il. 11). U wierzchołka trójkąta znajdowała się tam cudowna figura Matki Boskiej, umieszczona w niszy zbudowanej ze stiukowych obłoków przetykanych główkami aniołów i oświetlanej przez ukryty okulus. Na skraju niszy klęczały dwa anioły, a po bokach mensy ustawiono postumenty z klęczącymi figurami świętych pustelników⁹⁹.

Znacznie mniejszą rolę w integracji hodowickiego ołtarza odgrywała iluzjonistyczna struktura architektoniczna, wymalowana w jego tle na podstawie ryciny z dzieła Giuseppe Galliego Bibieny *Architettura e prospettiva* (1740, il. 12)¹⁰⁰, która w konfrontacji z dynamicznymi i połyskującymi złotem rzeźbami traciła pozory przestrzenności i stawała się tylko barwną dekoracją. Inspiracji dla takiego przytłumienia malowanej architektury przez dzieła snycerskie mogły dostarczyć rozwiązania zastosowane w ołtarzu głównym kościoła Jezuitów w Opařanach, wykonanym według projektu Kiliana Ignaza Dientzenhofera w latach 1732–

Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, red. W. Kemp, Köln 1985, s. 137–153.

⁹⁸ Krasny, *Kościół parafialny w Hodowicy...*, s. 48–49.

⁹⁹ M. Malíková, *Juraj Rafael Donner a Bratislava*, Bratislava 1993, s. 42–44, il. 22.

¹⁰⁰ G. Galli Bibiena, *Architettura e prospettiva*, Augsburg 1740, tabl. 5. Zob. Ostrowski, *A Great Baroque Master...*, s. 199, il. 3.

1735¹⁰¹. Iluzjonistyczne retabula wymalowano także w transepcie i niszach w bocznych ścianach kościoła hodowickiego, dzięki czemu ołtarze boczne nie odciągały uwagi widza od prezbiterium, w którym można było podziwiać architektoniczno-rzeźbiarski dramat o Odkupieniu, odgrywany w patetyczny sposób przez figury, należące do najznakomitszych dzieł warsztatu Pinsla.

Choć w wystroju kościoła w Hodowicy znajdujemy bardzo mało elementów o wyrazistej konstrukcji tektonicznej, należy przyjąć, że kluczową rolę w ich ukształtowaniu odegrał Meretyn, a nawet, że był on szczególnie dumny z tego niezwykłego dzieła. Świadczy o tym sygnatura i pieczęć artysty, umieszczone na odwrocie reliefu zdobiącego kosz ambony jako dyskretne, ale pełne dumy przesłanie przekazane potomnym¹⁰². Należy też odnotować, że hodowicka świątynia wzbudziła wielki podziw w środowisku lwowskim, wyrażający się w kilkakrotnym kopiowaniu zarówno jej form architektonicznych, jak i wystroju wnętrza¹⁰³.

O znakomitym wyrazie artystycznym hodowickiego wnętrza zadecydowało w znacznym stopniu trafne dostosowanie wystroju do niewielkiej skali budynku, pozwalające delectować się formami poszczególnych rzeźb i odczytywać wyrażone przez nie stany emocjonalne. Meretyn potrafił jednak radzić sobie także ze znacznie większymi przestrzeniami, wymagającymi bardziej „syntetycznych” rozwiązań. Świadczy o tym projektowy przekrój podłużny katedry św. Jura we Lwowie, wykonany przez tego architekta około 1751 r. (il. 13)¹⁰⁴. Na rysunku widzimy bogatą dekorację sztukatorską ścian, zdominowaną przez kształtowane ekspresyjnie *rocaille*, zbierane w kartusze umieszczane w kluczach lub u nasady otworów oraz w festony rozpostarte pod emporami. Bardzo efektowne formy zamierzano nadać wysmukłym, asymetrycznym strukturom przy filarach przyściennych, skomponowanym z olbrzymich motywów *rocaillowych*. Jest wielce prawdopodobne, że owe struktury miały pełnić funkcję nagrobków i cenotafów biskupów halickich i lwowskich, na co zdają się wskazywać wkomponowane w nie medaliony, nadające się znakomicie na pomieszczenie popiersiowych portretów. Ideowym wzorem dla takiego rozwiązania mogła być barokizacja wnętrza rzymskiej bazyliki S. Giovanni na Lateranie (Francesco Borromini, 1646–1655), zapełnionej na polecenie Innocentego X licznymi barokowymi monumentami, upamiętniającymi papieży i kardynałów z okresu średniowiecza dla podkreślenia ciągłości tradycji rzymskiej Stolicy Apostolskiej¹⁰⁵.

Jan Jerzy Pinsel nie pracował zapewne w stiuku, ale możemy przyjąć, że w latach 50. pojawił się w kręgu Meretyna sztukator, wykonujący z wielką biegłością rokokowe abstrakcyjne kompozycje ornamentalne. W prezbiterium kościoła w Tarnogrodzie, rozpoczętym w 1751 r. i przypisywanym zgodnie temu architektowi¹⁰⁶, dostrzegamy bowiem znakomite *rocaillowe* „gipsatury” (il. 14), wręcz bliźniaczo podobne do supraporty zaprojektowanej ponad drzwiami, które miały prowadzić do zakrystii cerkwi św. Jura.

Po śmierci Meretyna w 1759 r. zrezygnowano z urządzania lwowskiej katedry w duchu rokoka, do czego przyczyniła się zapewne ostra krytyka rozwiązań meretynowskich, wygłoszona przez Pierre’a Ricaud de Tirregaille’a, skłaniającego się ku bardziej klasycyzującym formom¹⁰⁷. Skutki takiej decyzji wypada uznać za niezbyt szczęśliwe, ponieważ wewnątrz razi nadmiarem nudnych płaszczyzn ścian i nieco rachitycznym wyrazem ich artykulacji, pozbawionej ornamentalnego podkreślenia. Trzeba więc uznać katedrę za dzieło nieskończone, co uzmysławia nam najlepiej olbrzymią rolę *bel composto* w kształtowaniu wyrazu artystycznego budowli Meretyna.

Można by zatem stwierdzić, że o wysokiej klasie dzieł tego architekta zadecydowali w sporym stopniu inwestorzy, którzy zdobyli się na pokrycie niebagatelnych kosztów wykonania kompleksowych dzieł sztuki, a także meretynowscy współpracownicy, umiejący połączyć uzdolnienia i umiejętności dla jak najlepszej realizacji pomysłów swojego mistrza. Udana naśladowanie meretynowskich wystrojów wewnątrz wymagało,

¹⁰¹ K r a s n y, *Kościół parafialny w Hodowicy...*, s. 47, il. 10. O wystroju prezbiterium kościoła w Opańcach M. Vilímková, *Stavitelé paláců a chrámů. Kryštof a Kilián Ignác Dientzenhoferové*, Praha 1986, s. 136, il. 35.

¹⁰² G ę b a r o w i c z, *op. cit.*, s. 26, il. 10; P. K r a s n y, „Herb” Bernarda Meretyna. *Przyczynek do badań nad awansem społecznym artystów w Rzeczypospolitej w XVIII wieku*, [w:] *Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu uczniowie*, Kraków 2001, s. 195–201.

¹⁰³ K r a s n y, *O problemach atrybucji...*, s. 119–128.

¹⁰⁴ M a ń k o w s k i, *Lwowskie kościoły...*, s. 205, il. 53.

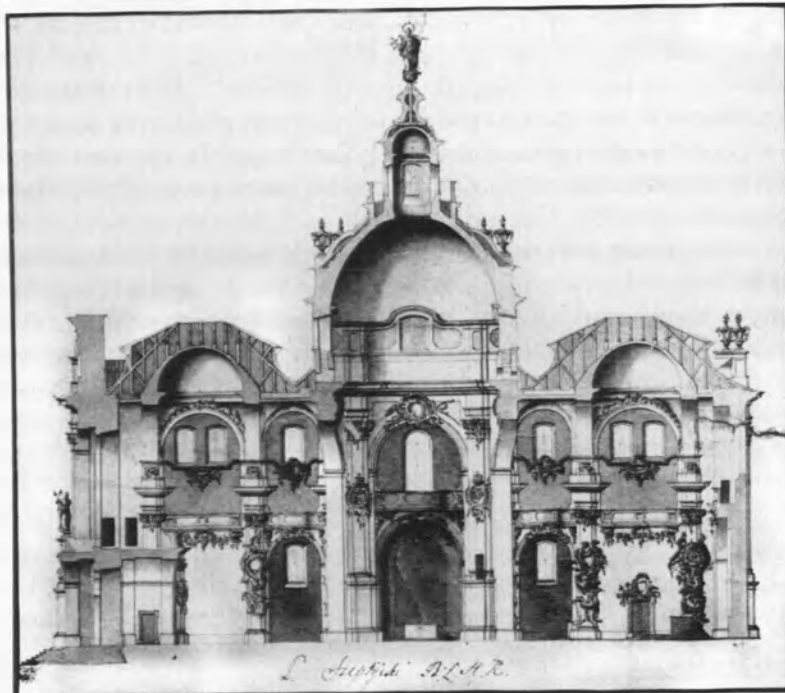
¹⁰⁵ A. B l u n t, *Borromini*, Cambridge (Massachusetts)–London 1979, s. 146–154, il. 108–112.

¹⁰⁶ A. K u r z ą t k o w s k a, *Zespół pałacowy w Łabuniach na tle działalności artystycznej Jana Jakuba Zamoyskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXI, 1959, nr 3–4, s. 402–403; J. K o w a l c z y k, *Architekci Zamoyskich w XVIII wieku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, IV, 1959, nr 3–4, s. 232; K r a s n y, *Inspiracje austriackie...*, s. 338; J. K o w a l c z y k, *Zainteresowania i działalność architektoniczna ordynatów Zamoyskich w XVIII wieku*, [w:] *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie*, red. R. M a l i s z e w s k a, Kozłówka 2003, s. 103.

¹⁰⁷ M a ń k o w s k i, *Lwowskie kościoły...*, s. 206–209.



12. Projekt iluzjonistycznego ołtarza w dziele Giuseppe Galligo
Biblieny *Architteture e prospettive*, 1740. Fot. S. Michta



13. Niezrealizowany projekt cerkwi katedralnej św. Jura we Lwowie, lata 50.
XVIII w., Bernard Meretyn. Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ



14. Tarnogród, kościół farny, stiukowa supraporta nad wejściem do zakrystii, lata 50. XVIII w., proj. Bernard Meretyń. Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ

rzecz jasna, podobnego współdziałania wielu osób. Sam architekt przyczynił się jednak w znacznym stopniu do powodzenia takich przedsięwzięć, zachwycając wpływowych duchownych i możnowładców swoją realizacją koncepcji *bel composto*, a także kształcąc artystów zdolnych urzeczywistnić ją w ważnych monumentalnych budowlach.

KONCEPCJA *BEL COMPOSTO* W TWÓRCZOŚCI PIOTRA I MACIEJA POLEJOWSKICH

Rozmach kompleksowych wystrojów wnętrz realizowanych przez Bernarda Meretyńa i Jana Jerzego Pinsła świadczy, że artyści ci dysponowali dużym warształem, skupiającym artystów i rzemieślników różnych specjalności. Skromna dokumentacja dziejów owej „firmy” nie pozwala jednak na zidentyfikowanie większości związanych z nią osób, a tym bardziej – na stwierdzenie, jakie umiejętności obaj mistrzowie przekazywali swoim uczniom. Na szczególną uwagę zasługuje zatem list Macieja Polejowskiego do przełożonych Ławry Poczajowskiej z 1 stycznia 1783 r., zawierający informację, iż artysta ten „uczył się snycerstwa i architektury” na dworze Mikołaja Bazylego Potockiego w Buczaczu „u jego metrów, którzy

przy jego fabrykach pomarli”¹⁰⁸. Owych „metrów” można bowiem niemal na pewno identyfikować z Meretynem i Pinslem¹⁰⁹, a także przyjąć, że identyczną edukację odbył starszy brat Macieja, Piotr¹¹⁰, zwłaszcza że twórczość tego ostatniego stanowi kontynuację dorobku jego domniemych nauczycieli zarówno pod względem konkretnych rozwiązań artystycznych, jak i wyjątkowej biegłości w kreowaniu syntezy sztuk.

W 1761 r. „Piotr Polejowski snycyrz lwowski” zawarł kontrakt na wykonanie wielkiego ołtarza głównego do kościoła Franciszkanów w Przemyślu¹¹¹. Owo prestiżowe zlecenie, związane z przygotowaniem świątyni na koronację czczonego w niej cudownego obrazu Matki Boskiej¹¹², zostało powierzone młodemu artyście jeszcze za życia Pinsla (zm. 1761 lub 1762) i zaledwie w rok po śmierci Meretyna (zm. 1759), co pozwala przypuszczać, że już pod koniec lat 50. XVIII w. Polejowski osiągnął pewną samodzielność w warsztacie buczackim, pozwalającą mu na wykazanie się indywidualnymi umiejętnościami. Nie należy się więc dziwić, że formy charakterystyczne dla rzeźb z przemyskiego ołtarza, mianowicie szkiecowe zarysowywanie ekspresyjnych rysów twarzy, „sztukatorski” modelunek fałdów szat i rozbijanie ich powierzchni „cętkami” wycinanymi pojedynczymi pchnięciami dłuta, pojawiły się w niektórych rzeźbach wchodzących w skład zespołów wykonywanych pod kierunkiem Pinsla. Rozwiązania takie dostrzegamy między innymi w figurach kłęzących aniołów w ołtarzu głównym kościoła w Hodowicy, co pozwala przypuszczać, że Piotr Polejowski uczestniczył w dość samodzielny sposób w kreowaniu znakomitego kompleksowego dzieła „metrów buczackich”¹¹³.

Zgodnie z zapisem w księdze fabrycznej przemyskich franciszkanów Polejowski „skontraktował [się] na ołtarz wielki, w którym powinno być ołtarzy trzy”¹¹⁴. Realizacja tej umowy, trwająca aż do 1765 r.¹¹⁵, zaowocowała powstaniem jednego z najokazalszych późnobarokowych dzieł małej architektury w województwie ruskim (il. 15). O wysokiej klasie architektonicznej tego dzieła świadczy dobitnie fakt, że formy monumentalnego retabulum nie były bynajmniej podporządkowane architekturze świątyni, ale zostały w nią wkomponowane na zasadzie kontrastu, niepozabawionego dramatycznego napięcia. Układ przestrzenny franciszkańskiego kościoła, budowanego od 1754 r. według projektu Walentego Haltmanna, raził bowiem archaiczną sztywnością, widoczną zwłaszcza w przesadnym wydłużeniu prezbiterium, zamkniętego wieloboczną absydą¹¹⁶. Wciśnięcie wielkiego trójdzielnego retabulum w taką przestrzeń wymagało ustawienia jego skrajnych części przy bocznych ścianach prezbiterialnych, co groziło optycznym przełamaniem struktury i zatarciem jej jednolitości. Polejowski zarządził jednak takiemu niebezpieczeństwu, wypełniając niewralgiczne załamania wolno stojącymi kolumnami na wyniosłych piedestałach, do których dołączył kroksztyny z dynamicznymi figurami świętych wkraczającymi zdecydowanie w przestrzeń prezbiterium. Jeszcze mocniej „atakowała” ją część środkowa ołtarza, naśladowująca ołtarz główny w Horodence. Znakomitym konceptem spajającym strukturę ołtarza głównego było wkomponowanie wszystkich zdobiących go rzeźb oraz cudownego obrazu maryjnego w zarys trójkąta, wzorowane na rozwiązaniu zastosowanym w Hodowicy. Wszystkie partie franciszkańskiego retabulum zostały ponadto powiązane wydatnym, silnie pofalowanym belkowaniem, które podkreślało dynamizm i płynność struktury, kontrastując mocno z prostoliniowym układem części kapłańskiej i zacierające w oczach widza jej tunelowe proporcje¹¹⁷.

Jest wielce prawdopodobne, że Piotr Polejowski zaprojektował także dla przemyskiej świątyni ambonę, naśladowującą formy meretynowskiej kazalnicy w Horodence¹¹⁸ oraz drewniane parapety w przeźrocach otwartych z empor na nawę główną (il. VII), które wyglądają niemal tak samo, jak wykonane przez tego artystę balustrady chórków w kościele Dominikanów w Podkamieniu. Bogata rokokowa dekoracja tych

¹⁰⁸ Cyt. wg Gębarowicz, *op. cit.*, s. 39.

¹⁰⁹ Ostrowski, *Jan Jerzy Pinsel...*, s. 368; Kowalczyk, *Świątynie...*, s. 182.

¹¹⁰ P. Krasny, J. Sito, „Pan Piotr Polejowski snycyrz lwowski” i jego dzieła w kościele Franciszkanów w Przemyślu, [w:] *Sztuka kresów wschodnich*, t. 5, red. A. Betlej, P. Krasny, Kraków 2003, s. 185; Kowalczyk, *Świątynie...*, s. 182.

¹¹¹ Bochnak, *op. cit.*, s. 139; Frazik, *op. cit.*, s. 322; Krasny, Sito, *op. cit.*, s. 176.

¹¹² Krasny, Sito, *op. cit.*, s. 176; Baranowski, *op. cit.*, s. 66.

¹¹³ Krasny, Sito, *op. cit.*, s. 185–187.

¹¹⁴ Bochnak, *op. cit.*, s. 139; Frazik, *op. cit.*, s. 322.

¹¹⁵ W.S. Wujczyk, *Nowe źródło do wyposażenia wnętrza kościoła Franciszkanów w Przemyślu*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich*, t. 3, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1998, s. 317–318.

¹¹⁶ Frazik, *op. cit.*, s. 325–326, il. 3, 4.

¹¹⁷ Krasny, Sito, *op. cit.*, s. 177–179.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 179, il. 11.



15. Przemyśl, kościół Franciszkanów, ołtarz główny, 1761–1765, architektura i rzeźby Piotr Polejowski. Fot. M. Kurzej

parapetów sprawia, że mimo skromnych rozmiarów przyciągają one wzrok widza, dzięki czemu ich pofalowane powierzchnie wprowadzają element dynamizmu w jednostajne płaszczyzny ścian nawy.

Za kolejne wybitne dzieło Piotra Polejowskiego należy uznać ołtarz główny kościoła Dominikanów w Podkamieniu (il. 16)¹¹⁹, wznoszony od 12 marca 1764 r. z funduszy przekazanych przez Mikołaja Bazylego Potockiego w celu godnego wyeksponowania cudownego obrazu Matki Boskiej¹²⁰. Wyszukana struktura przestrzenna tego ołtarza rozwinięta na planie otwartej elipsy, zarysowanej przez wolno stojące kolumny na wysokich piedestałach i wymyślne postumenty figur, nawiązuje w twórczy sposób do ołtarza głównego kościoła Misjonarzy w Horodence. Wrażenie rozfalowania powierzchni retabulum wzmagają nadto znane nam już z Przemyśla bardzo charakterystyczne wygięcia belkowania, a także dramatyczne pozy figur, wykonanych zapewne przez warsztat Fesingerów¹²¹. Ołtarz „nacieria” swoimi dynamicznymi formami na wy-

¹¹⁹ Wystrój ten został poważnie uszkodzony podczas działań wojennych w 1944 r., a następnie całkowicie zniszczony w okresie, w którym klasztor podkamieniecki pełnił funkcję więzienia KGB.

¹²⁰ Barącz, *op. cit.*, s. 296, 300.

¹²¹ Podobieństwo rzeźb z podkamienieckiego ołtarza głównego do dzieł warsztatu Fesingerów dostrzegł Zbigniew Hornung. Stwierdził on jednak kategorycznie, że ich autorem nie był Sebastian, lecz jego brat Fabian Fesinger. Hornung, *Majster Pinsel...*, s. 26–28. Trudno zweryfikować tę opinię, ponieważ dorobek Fabiana Fesingera jest niemal nierozpoznany. Najbezpieczniej jest określić rzeźby jako dzieło warsztatu Fesingerów.



16. Podkamień, kościół Dominikanów, ołtarz główny, od 1764, architektura Piotr Polejowski. Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ

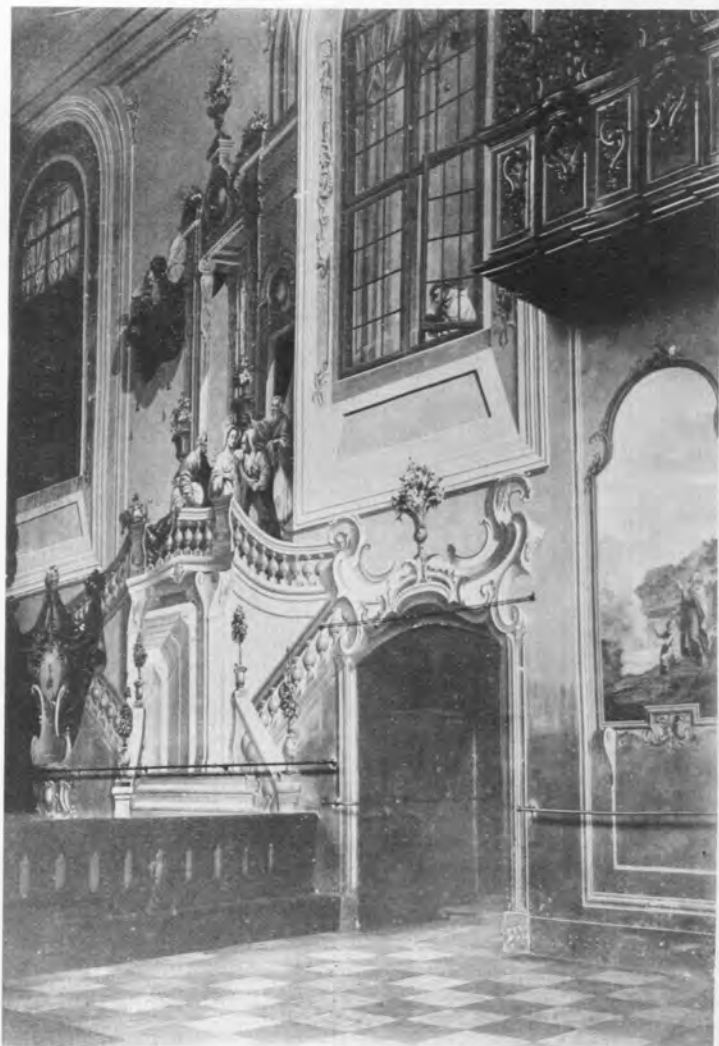
dłużoną i prostoliniową przestrzeń części kapłańskiej, wzbogacając w zasadniczy sposób jej dość banalny charakter architektoniczny.

W rachunkach konwentu podkamienieckiego zapisano wyłącznie, że wielki ołtarz został wniesiony przez „biegłych w tej sztuce mistrzów”¹²², zaś nazwisko Polejowskiego odnotowano w nich tylko raz w 1773 r. w związku z wykonaniem „abrysów” małych chórków w prezbiterium za 320 złotych polskich¹²³. Ta skromna wzmianka zdaje się jednak potwierdzać przypisanie temu artyście ołtarza głównego. Na początku lat 70. XVIII w. Polejowski był już bowiem wziętym architektem, pozyskującym intratne zlecenia oraz wzywany do oceniania i korygowania najbardziej prestiżowych przedsięwzięć budowlanych¹²⁴. Nader trudno wskazać zatem racje, które w takiej sytuacji mogłyby skłonić go do przyjęcia zamówienia na projekt dwóch niewielkich balkonów (il. VII) za skromne honorarium. Znakomitym argumentem na rzecz podjęcia się owej pracy mogłaby być jednak dla Polejowskiego chęć dopełnienia własnego dzieła wystroju prezbiterium, zainicjowanego budową efektownego ołtarza.

¹²² Barącz, *op. cit.*, s. 300.

¹²³ Kraków, Archiwum Prowincji Polskiej Dominikanów, Pk-8: Registrae expensarum conventus Montis Santissimi Rosarii ad Podkamień, 1762-1793, k. 73r.

¹²⁴ A. Bettlej, *Polejowski Jan, Maciej, Piotr*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 7, Warszawa 2003, s. 377.



17. Podkaminie, kościół Dominikanów, wystrój prezbiterium, malowidła ścienne, ukończone 1766, Stanisław Stroiński, „chórki”, proj. 1773, Piotr Polejowski. Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ

Malowidła Stanisława Stroińskiego pokrywające ściany boczne (il. 17) i sklepienia podkaminieckiego prezbiterium noszą datę 25 czerwca 1766 r.¹²⁵, a zatem powstały tuż po wzniesieniu ołtarza głównego lub podczas jego kończenia i miały wraz z ową efektowną strukturą architektoniczną przeobrazić skromnie ukształtowaną część kapłańską świątyni w znakomitą rokokową scenografię dla parateatralnej liturgii, „odgrywanej” przed cudownym obrazem. Realizacji tego zadania służyło bardzo przemyślane opracowanie iluzjonistycznej architektury, która nie była tylko dekoracyjnym tłem dla malowanych scen, ukazujących zgodnie z funkcją sanktuaryjną podkaminieckiej świątyni tryumfalne wydarzenia z życia Marii¹²⁶, ale zaczęła korygować i rozwijać przestrzeń ukształtowaną przez architekturę rzeczywistą¹²⁷. W freskach na bocznych ścianach prezbiterium dostrzegamy bowiem monumentalne schody o wymyślnych podestach i falujących balustradach, które zdają się wychodzić znacznie przed powierzchnię malowidła. Malowana architektura walczy więc niejako z architekturą monumentalną, rozpierając jej sztywne ramy formami niemożliwymi do zrealizowania w cegle i kamieniu.

¹²⁵ Hornung, *Stanisław Stroiński...*, s. 365–369.

¹²⁶ E. Herniczek, „Miała pogrzeb dosyć wspaniały Marya...”. *Przedstawienia Najświętszej Panny Marii na katafalku w Leżajsku i Podkaminie*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich*, t. 2, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1996, s. 397–408.

¹²⁷ Na tę cechę malowideł w Podkaminie zwrócił uwagę Hornung, *Stanisław Stroiński...*, s. 366.



18. Lwów, katedra łacińska, jednolity wystrój wnętrza, 1765–1776, koncepcja architektoniczna Piotr Polejowski, malowidła ścienne Stanisław Stroiński, rzeźby Maciej Polejowski, Jan Obrocki, Franciszek Olędzki i Jan Kruszanowski. Litografia T. Clementa, 1855.
Wg T. Mańkowskiego, *Lwowska rzeźba rokokowa*, Lwów 1937

Nowe urządzenie wnętrza podkamienieckiego prezbiterium było jednym z najefektowniejszych przykładów późnobarokowej realizacji idei *bel composto* na ziemiach ruskich Korony. Nie wiemy niestety, czy powstała ona w wyniku przypadkowego skomponowania dzieł Polejowskiego i Stroińskiego, czy też – ściślej współpracy tych artystów. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można jednak przyjąć, że powodzenie tego przedsięwzięcia utorowało obu mistrzom drogę do pozyskania szczególnie prestiżowego zlecenia na gruntowną barokizację katedry lwowskiej, przy którego realizacji obaj osiągnęli szczyty swych twórczych możliwości.

Zgodnie z wolą arcybiskupa Wacława Hieronima Sierakowskiego prace te miały doprowadzić do całkowitego przeobrażenia wnętrza prezbiterium, korpusu i niektórych kaplic, co wiązało się z dążeniem do zasadniczej zmiany funkcjonalno-symbolicznego wizerunku świątyni. Arcybiskup dążył konsekwentnie do „wyciszenia” funkcji katedry jako fary i „panteonu mieszczanstwa lwowskiego” w celu znacznie silniejszego zaakcentowania, że jest ona kościołem biskupim i *Mater Ecclesiarum* archidiecezji. Pierwszą demonstracją zamiarów Sierakowskiego było przeniesienie w 1760 r. cudownego obrazu Matki Boskiej z mieszczan-skiej kaplicy Domagalewiczowskiej na cmentarzu katedralnym do biskupiego ołtarza głównego w katedrze. Akt ten spotkał się ze zdecydowanym protestem rady miejskiej, która wytoczyła arcybiskupowi proces

w Kurii Rzymskiej, toczony *de iure* o uprawnienia do rozporządzania owym cudownym wizerunkiem, a *de facto* – o prawo patronatu nad katedrą, pozwalające decydować o jej kształcie artystycznym¹²⁸. Chociaż sobór trydencki uczynił wszystkich biskupów wyłącznymi rządzcami katedr, Sierakowski musiał czekać aż do 1765 r. na brewe Klemensa XIII, potwierdzające jednoznacznie jego uprawnienia w tym względzie. Owe przykre doświadczenia wzmocniły jeszcze determinację arcybiskupa, który na całkowite przeobrażenie wnętrza lwowskiej świątyni przeznaczył olbrzymie środki (ok. 600 tysięcy złotych polskich), czerpane zarówno z dochodów z własnych dóbr stołowych, jak i z podatku zwanego katedratykiem, płaconego przez duchowieństwo diecezjalne¹²⁹.

Wkrótce po nadejściu papieskiego wyroku Piotr Polejowski rozpoczął z polecenia Sierakowskiego prace nad projektem barokizacji katedry¹³⁰. Artysta ów odziedziczył – jak wiemy – po Meretynie upodobanie do wieloplanowych, ażurowych struktur ołtarzowych, jest zatem wielce prawdopodobne, że docenił jednolitość przestrzenną i świetlistość korpusu tej świątyni. Nie należy się więc dziwić, iż przy filarach wznosił wyjątkowo delikatne i smukłe retabula ołtarzowe (il. 18)¹³¹, a ponad arkadami wiodącymi do kaplic wybił dodatkowe owalne otwory, wykorzystując zapewne rozwiązanie wykoncypowane przez Filippa Juvarę w celu ściślejszego zintegrowania przestrzeni Chiesa del Carmine w Turynie (1732–1736)¹³². Wymakowanym dopełnieniem delikatnych form architektonicznych korpusu stała też jego dekoracja sztukatorska, ograniczona niemal wyłącznie do złocistych pseudokapiteli filarów i rozwieszonych pod nimi laurowych festonów (il. 19).

Ołtarz główny miał znacznie bardziej monumentalne i masywne formy architektoniczne, w wyniku czego dominował nad wnętrzem świątyni, pociągając wzrok wiernych ku cudownemu obrazowi, który znalazł się w nim zgodnie z wolą Sierakowskiego. Ołtarz ten, zbudowany na planie otwartej elipsy, oraz dwa retabula w zamknięciu naw bocznych, flankowane ustawionymi ukośnie filarkami i kolumnami, zostały wykonane z muru pokrytego barwnym stiukiem. Taka konstrukcja nie pozwalała wprawdzie na swobodne wyginanie belkowań i falowanie gzymsów, osiągalne w snycerstwie, ale element silnego poruszenia wprowadziły do ołtarzy drewniane rzeźby, wśród których szczególnie wysoką klasą artystyczną wyróżniały się posągi Ojców Kościoła dłuta Macieja Polejowskiego w ołtarzu głównym¹³³. Ważną rolę odgrywały też dynamiczne figury czterech Ewangelistów¹³⁴, ustawione przy filarach od strony nawy głównej w celu ukierunkowania „prospektu” na ołtarz główny.

Mimo wielkiego rozmachu prac rzeźbiarskich prowadzonych w katedrze, Piotr Polejowski nie angażował się osobiście w to przedsięwzięcie, powierzając jego realizację bratu oraz innym wybitnym snycerzom lwowskim, m.in. Janowi Obrockiemu, Franciszkowi Ołędzkiemu i Janowi Kruszanowskiemu¹³⁵. Pozwala to przyjąć, że w dojrzałej fazie swojej twórczości przestał wierzyć wyłącznie własnym siłom, a zaczął – tak jak Meretyn – otaczać się gronem współpracowników, dopełniających znakomicie jego koncepcje¹³⁶. Wydaje się wręcz, że jeszcze lepiej od swojego mistrza rozumiał rolę malarstwa monumentalnego w kompleksowym dekorowaniu wnętrz, wykorzystując znakomicie umiejętności Stanisława Strońskiego.

Malowidła tego artysty, zdobiące lwowską katedrę (il. 20)¹³⁷ nie podporządkowują się bowiem ramom architektonicznym, ale tak jak w Podkameniu zmagają się z owymi ograniczeniami, a nawet próbują je przełamywać. Dzięki temu maskują znakomicie formy sklepień krzyżowych, rozwijając na nich fantastyczne przestrzenie pejzaży z elementami klasycyzującej architektury. Granice przestrzeni rzeczywistej i iluzyjnej u nasady sklepień zostały ukryte za kompozycjami z wolut i wazonów z kwiatami, które wraz z płycinami wymalowanymi na filarach intensyfikują ozdobność halowego wnętrza, nie przytłumiając zarazem

¹²⁸ Szydelski, *op. cit.*, s. 31–42; J.T. Petrus, *Domus Sapientiae Leopoliensis*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich*, t. 3, red. J.K. Ostrowski, t. 3, Kraków 1998, s. 229–230.

¹²⁹ Petrus, *Domus Sapientiae...*, s. 227–230.

¹³⁰ O barokizacji katedry lwowskiej przez Piotra Polejowskiego zob. zwłaszcza: F. Bostel, *Przyczynek do restauracji katedry lwowskiej w XVIII wieku*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, VII, 1905, s. 593–614; Mańkowski, *Lwowska rzeźba...*, s. 109–119; Krasny, Sito, *op. cit.*, s. 183; Kowalczyk, *Świątynie...*, s. 229–232.

¹³¹ Ołtarze te zostały usunięte podczas restauracji katedry rozpoczętej w 1892 r.

¹³² Kowalczyk, *Świątynie...*, s. 231.

¹³³ Mańkowski, *Lwowska rzeźba...*, s. 114–115.

¹³⁴ Figury te zostały usunięte podczas restauracji katedry rozpoczętej w 1892 r.

¹³⁵ Hornung, *Antoni Osieński...*, s. 70–71; Mańkowski, *Lwowska rzeźba...*, s. 115–117.

¹³⁶ Krasny, Sito, *op. cit.*, s. 187.

¹³⁷ Obszerną charakterystykę malowideł w katedrze lwowskiej przedstawił Hornung, *Stanisław Stroński...*, s. 369–379.



19. Lwów, katedra łaćcińska, jednolity wystrój wnętrza, 1765–1776, koncepcja architektoniczna Piotr Polejowski, malowidła ścienne Stanisław Stroński. Fot. R. Nestorow

jego lekkości. W ten sposób „staromodny” gotycki korpus katedry upodobił się pod względem stylistycznym do architektonicznych „etiud” komponowanych z wyolbrzymionych motywów rocaille i ornamentów roślinnych przez François Cuvillésa, którego wzorniki odegrały olbrzymią rolę w upowszechnianiu rokokowego gustu w Europie Środkowej¹³⁸.

Pomimo takich świeckich, galanteryjnych paranteli, freski Strońskiego odgrywają kluczową rolę w komunikowaniu programu treściowego katedry, opracowanego najprawdopodobniej przez ks. Szczepana Mikulskiego. Ukazane na nich sceny z życia Matki Boskiej, symbole maryjne z *Litanii loretańskiej* i *Godzinek*, a przede wszystkim cuda, zdziałane za sprawą cudownego obrazu, przypominają bowiem w ostentacyjny sposób, że świątynia ta stała się z woli Sierakowskiego ważnym sanktuarium maryjnym¹³⁹. Zasługi tego hierarchy dla przeobrażenia katedry zostały upamiętnione na malowidle w prezbiterium, w którym można dopatrywać się zbiorowego portretu współtwórców późnobarokowej przebudowy: inwestora i twórcy programu treściowego, a także architekta i freskanta (il. 20)¹⁴⁰.

Dorobek Piotra Polejowskiego w zakresie wystroju wnętrz sakralnych nie został jeszcze w pełni przebadany. Można go jednak poszerzać o kolejne efektowne dzieła zarówno na podstawie przekazów źródłowych (np. część wystroju kościoła w Nawarii, ok. 1765¹⁴¹), jak i analizy stylistycznej (gruntowne przekształcenie wnętrza kościoła Karmelitów w Bołszowcach, 1767–1777¹⁴²). Polejowski podjął się również wzniesienia murów kościoła w Malechowie (ok. 1771–1780), ale rezultaty tych działań zaskakują zarówno

¹³⁸ W. Braunfels, *François de Cuvillés. Der Baumeister der galanten Architektur des Rokoko*, München 1986, *passim*.

¹³⁹ Petrus, *Domus Sapientiae...*, s. 231–232.

¹⁴⁰ Hornung, *Stanisław Stroński...*, s. 374, il. 19; Kowalczyk, *Świątynie...*, s. 174, 232, il. 3.

¹⁴¹ Kowalczyk, *Świątynie...*, s. 239, il. 81.

¹⁴² P. Krasny, *Kościół parafialny p.w. Zwiastowania Najświętszej Panny Marii i klasztor OO. Karmelitów Trzewickowych w Bołszowcach*, [w:] *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 10, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2002, s. 68–72, il. 46–51, 56–59.



20. Lwów, katedra łacińska, malowidło upamiętniające przekształcenie katedry przez arcybiskupa Wacława Hieronima Sierakowskiego, mal. Stanisław Stroński, 1776. Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ

schematyzmem rozwiązań przestrzennych, jak i bardzo skromnym opracowaniem elewacji¹⁴³. Okazuje się więc, że artysta ten wyspecjalizował się jako *Dekorationsingenieur*, tak jak wielu środkowoeuropejskich rzeźbiarzy aspirujących pod koniec XVII i w XVIII stuleciu do statusu architekta (Johannes Paul Schor, Egid Quirin Asam, Georg Raphael Donner)¹⁴⁴. Taka wąska specjalizacja trafiła znakomicie w zapotrzebowanie inwestorów na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej, dzięki czemu Polejowski zrobił bardzo szybką i błyskotliwą karierę, a także doczekał się naśladowców, powielających szczególnie chętnie formy jego wielopłanowych, ażurowych i bardzo dekoracyjnych ołtarzy. Znakomitym przykładem adaptacji takich rozwiązań może być m.in. wystrój wnętrza kościoła Pijarów w Chełmie, wykonany (a być może także zaprojektowany) przez Michała Filewicza w latach 1774–1775¹⁴⁵, a przede wszystkim wnętrza świątyń urządzone przez Macieja Polejowskiego.

Dzieje barokizacji katedry lwowskiej świadczą że Maciej Polejowski pozostawał początkowo w cieniu starszego brata, wykonując figury na projektowane przez niego retabula. Można jednak przypuszczać, że już wtedy ćwiczył się w „rysowaniu ołtarzów”, co pozwoliło mu – tak jak Piotrowi – rozwinąć karierę architekta-dekoratora¹⁴⁶.

Znakomitą okazję do zaprezentowania talentów architektonicznych dało mu zamówienie na ołtarze do korpusu kolegiaty w Sandomierzu, realizowane w latach 1770–1773¹⁴⁷. Ta gotycka hala narzucała podobne uwarunkowania przestrzenne jak katedra lwowska. Maciej Polejowski wykorzystał zatem pomysł brata, przystawiając do szczyptych filarów bardzo smukłe i płaskie, niearchitektoniczne ołtarze, które nie ingero-

¹⁴³ Ś. Lenartowicz, *Kościół parafialny p.w. św. Michała Archanioła w Malechowie*, [w:] *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 8, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2000, s. 184–187, il. 350–359.

¹⁴⁴ Np. P. Werkner, *Johannes Paul Schor als römischer „Dekorationsingenieur“*, „Alte und moderne Kunst”, XXV, 1980, nr 169, s. 20–28; H.J. Sauermost, *Die Asams als Architekten*, München–Zürich 1986, *passim*; P. Fidler, *Georg Raphael Donner – Baudirektor und Architekt*, [w:] *Georg Raphael Donner. Einflüsse und Auswirkungen seiner Kunst*, Wien 1998, s. 149–164.

¹⁴⁵ S. Michalczyk, *W sprawie autorstwa rzeźb figuralnych w kościele popaulińskim we Włodawie i popijarskim w Chełmie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XX, 1958, nr 3–4, s. 405–407; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 8, z. 5: *Powiat chełmski*, oprac. E. Smulikowska-Rowińska, Warszawa 1968, s. 8, il. 65.

¹⁴⁶ Gębarowicz, *op. cit.*, s. 39 (list Macieja Polejowskiego do przełożonych Ławry w Poczajowie z 1 I 1783).

¹⁴⁷ Kowalczyk, *Dzieła Macieja Polejowskiego...*, s. 192–219.



21. Sandomierz, kolegiata, jednolity wystrój nawy płd., 1770–1773, koncepcja architektoniczna i rzeźby Maciej Polejowski. Fot. M. Kurzej

wały zbyt zdecydowanie w przestrzeń wnętrza (il. 21). Struktury te rozszerzył jednak o piedestały, wysunięte poza szerokość filarów, ustawiając na nich rzeźby, wkraczające dynamicznie w przestrzeń naw. Szczególnie wyszukany rozwiązaniem było – jak zauważył Jerzy Kowalczyk – optyczne narastanie dekoracji rzeźbiarskiej kolejnych ołtarzy w stronę prezbiterium, zdobionych coraz większymi, liczniejszymi i bardziej odsuniętymi od retabulów posągami¹⁴⁸. Takie scenograficzne *crescendo* jest zaskakująco podobne do konceptu zastosowanego przez Johanna Baptista Zimmermanna przy barokizacji późnogotyckiego halowego wnętrza kościoła Benedyktynów w Andechs (1751–1752, il. 22)¹⁴⁹. Nie sposób jednak orzec, czy dzieło bawarskiego mistrza zainspirowało Polejowskiego, czy też obaj artyści wykazali się podobną wrażliwością na przestrzenne walory architektury gotyckiej. Znakomity efekt przyniosło również dostawienie figur w narożnikach naw bocznych naprzeciwko posągów zdobiących ołtarze przy filarach przytęczowych. Dzięki takiemu pomysłowi Polejowski włączył w swoją kompozycję przestrzenną wczesnobarokowy portal z czarnego marmuru wiodący do zakrystii oraz olbrzymią arkadę otwierającą się ku kaplicy mansjonarskiej¹⁵⁰.

¹⁴⁸ *Ibidem*, s. 213–214.

¹⁴⁹ Bauer, *op. cit.*, s. 260–264.

¹⁵⁰ Kowalczyk, *Dzieła Macieja Polejowskiego...*, s. 215–216, il. 16.



22. Andechs, kościół Benedyktynów, jednolity wystrój wnętrza, 1751–1752, koncepcja architektoniczna i sztukaterie Johann Baptist Zimmermann. Wg H. i A. Bauer, *Johann Baptist und Domenikus Zimmermann. Entstehung und Vollendung des bayerisches Rokoko*, Regensburg 1985

Takie działania, podjęte – według dokumentacji sandomierskiej „fabryki” – „w celu uzyskania proporcjonalnej ozdoby całego kościoła”¹⁵¹, świadczyły zarówno o dogłębnym zrozumieniu idei *bel composto*, jak i błyskotliwej umiejętności włączania dawniejszych partii budowli w nowy wystrój, chwalonej szczególnie przez Berniniego¹⁵². Jedyne poważnym mankamentem barokizacji kolegiaty jest niespójność programu treściowego, zawiniona przez kapitułę, która zwlekała z określeniem wezwań ołtarzy aż do zakończenia prac przez warsztat Polejowskiego¹⁵³.

Współcześnie z robotami dla kolegiaty sandomierskiej Polejowski wykonał ołtarze główne dla niewielkich świętyń bernardyńskich w Opatowie (od 1765, il. 23)¹⁵⁴ i w Zasławiu (od 1769, il. 24)¹⁵⁵. Mniej więcej pośrodku ich prezbiteriów wybudował ołtarze w formie monumentalnych kolumnad założonych na planie połowy owalu. Połom bocznym obu ołtarzy nadał formę bardzo szerokich otwartych interkolumniów, na osi których wyłamał belkowania, sugerując, że w miejscu tym winny znajdować się podpory. W ołtarzu

¹⁵¹ *Ibidem*, s. 202.

¹⁵² *Życiorys Berniniego...*, s. 40.

¹⁵³ Kowalczyk, *Dzieła Macieja Polejowskiego...*, s. 200, 202, 205–206.

¹⁵⁴ *Ibidem*, s. 219–221, il. 19; *Betlej, Polejowski...*, s. 375.

¹⁵⁵ A. Betlej, *Kościół OO. Bernardynów w Zasławiu. Źródła archiwalne do dziejów wystroju późnobarokowego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, LVII, 1995, nr 3–4, s. 356, 362, il. 4.



23. Opatów, kościół Bernardynów, ołtarz główny, od 1765, koncepcja architektoniczna i rzeźby Maciej Polejowski. Fot. K. Brzezina

zasławskim poprzestał jednak na kapitelach, podwieszonych swobodnie pod architrawami (odwołując się do rozwiązania zastosowanego przez Meretyna w Horodence), a w opatowskim – na ornamentalnych kroksztynach. Azury interkolumniów wykorzystał na wyeksponowanie silnie poruszonych figur świętych bernardyńskich, które wyglądały nader efektownie w intensywnym świetle, bijącym spoza ich pleców z okien w ścianach apsyd. Ołtarze o tak wyszukanym rozplanowaniu, nawiązującym – jak sądzę – do form architektonicznych ołtarza głównego w kościele hiszpańskim S. Maria de Mercede w Wiedniu (1722–1723, il. 25)¹⁵⁶, nie tylko przeobraziły przestrzeń prezbiteriów, ale zdominowały wnętrza skromnych jednonawowych kościołów. W Zasławiu Polejowski wzmógł ten efekt, sytuując przy ścianach bocznych nawy niewielką ambonę i ołtarz św. Jana¹⁵⁷, które dzięki bogatej dekoracji rzeźbiarskiej przyciągały ku sobie wzrok widza, a następnie kierowały go ku ołtarzowi głównemu.

Spora część architektoniczno-rzeźbiarskich dzieł Macieja Polejowskiego nie zachowała się do naszych czasów, a ich wygląd nie został udokumentowany na fotografiach¹⁵⁸. Wydaje się jednak, że wskazane tutaj prace pozwalają w pełni na stwierdzenie, że artysta ten okazał się – tak jak jego brat – wyjątkowo biegłym

¹⁵⁶ Karner, *op. cit.*, s. 185–186, il. 1.

¹⁵⁷ Betlej, *Kościół OO. Bernardynów...*, s. 356, il. 5.

¹⁵⁸ Kowalczyk, *Dzieła Macieja Polejowskiego...*, s. 191–192; Betlej, *Polejowski...*, s. 376–377.



24. Zaslav, kościół Bernardynów, wystrój wnętrza, od 1769,
koncepcja architektoniczna i rzeźby Maciej Polejowski.
Fot. ze zbiorów A. Betleja

Dekorationsingenieur, radząc sobie równie dobrze z wystrojem wielkiego wnętrza o złożonym układzie przestrzennym, jak i urządzaniem małych kościołów zbudowanych na bardzo prostych planach.

JEDNOLITE WYSTROJE WNĘTRZ KOŚCIOŁÓW DREWNIANYCH

Analiza zjawiska jednolitego wystroju wnętrza sakralnych w środowisku lwowskim w XVIII w. musi zmierzać przede wszystkim do wskazania dzieł o wysokiej klasie artystycznej i wyszukanej koncepcji treściowej, które w oczywisty sposób przyciągają uwagę badaczy. Nie można jednak zapominać także o jego bardzo rozległym tle, na które składają się przeciętne, a czasami wręcz nieudolne realizacje idei *bel composto*. Istnienie owego tła dowodzi bowiem szerokiego zrozumienia tej koncepcji i powszechnego doceniania roli jednolitego wystroju świątyni we wspomaganiu parateatralnego potrydenckiego duszpasterstwa i liturgii.

Wyrazistym przykładem dotarcia koncepcji *bel composto* pod strzechy (albo pod gonty) mogą być jej adaptacje w kościołach drewnianych, wznoszonych z reguły przez niezbyt zasobnych inwestorów, najczęściej przy pomocy zwykłych cieśli. Ograniczenia narzucane przez konstrukcję wieńcową sprawiały, że drewniane świątynie mogły składać się w najlepszym razie z kilku prostopadłościennych członów, a bardziej wyszukane rozwiązania przestrzenne musiały ograniczać się do podziału ich korpusów na trzy nawy za



25. Wiedeń, kościół S. Maria de Mercede, ołtarz główny, 1722–1723.
Rysunek Salomona Kleinera. Wg H. Karner, *Andrea Pozzo e la finta
architettura d'altare in Austria e Boemia*, [w:] *Andrea Pozzo*,
red. A. Battisti, Milano-Trento 1996

pomocą słupów i podwieszenia pod więźbą dachową pozornych sklepień. Cieśle nie byli zatem w stanie zaadaptować choćby części wyszukanych rozwiązań późnobarokowych, toteż modernizacji wyrazu artystycznego drewnianych kościołów można było dokonać tylko przez odpowiednią dekorację ich wnętrza¹⁵⁹.

Taki sposób wzbogacenia form świątyni został zastosowany m.in. w kościele w Radenicach, wzniesionym staraniem tamtejszego proboszcza i kanonika przemyskiego ks. Walentego Wichrowskiego w 1754 r.¹⁶⁰ Całe wnętrze świątyni przyozdobiono malowidłami ściennymi, „budując” bogatą późnobarokową „architekturę w architekturze”, komponowaną z użyciem form porządkowych, arkad i faliście giętych gzymsów ujmujących *quadri riportati*. Z charakterem owej architektury współgrały dynamiczne formy ołtarzy o polach ujętych uskokowymi filarkami oraz mocno poruszone pozy rzeźb ołtarzowych. W barokowy wystrój wpisano też element obecny w świątyniach drewnianych od czasu średniowiecza, mianowicie zawieszoną nisko ozdobną belkę tęczową z rzeźbionym krucyfiksem. Jednolita dekoracja konsekwentnie głosiła wyszu-

¹⁵⁹ M. Kornecki, *Drewniana architektura sakralna w Polsce. Zagadnienie typów i form regionalnych w rozwoju historycznym*, „Ochrona Zabytków”, XLV, 1992, nr 1–2, s. 17.

¹⁶⁰ P. Krasny, *Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Radenicach*, [w:] *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1999, s. 273.

kany program ikonograficzny, ukazując kościół radenicki jako naśladownictwo świątyni jerozolimskiej i niebiańskiego Jeruzalem, a także uwypuklający jego dedykację wniebowziętej Marii (ukazanej na obrazie w ołtarzu głównym i malowidle na stropie prezbiterium) i znaczenie jako ośrodka szczególnej czci opatrności Bożej (obraz w ołtarzu kaplicy, Trójca Święta otoczona herbami Polski na stropie nawy głównej). Wszystkie elementy programu zostały zintegrowane i objaśnione licznymi inskrypcjami, zaczerpniętymi z Biblii¹⁶¹. Jest niemal pewne, że autorem programu był sam ks. Wichrowski, który szczylił się doktoratem z teologii, a przed objęciem kanonii w kapitule przemyskiej był profesorem w Szkołach Nowodworskich w Krakowie¹⁶².

Wysoki poziom intelektualny programu wystroju wnętrza kościoła w Radenicach nie przełożył się niestety na klasę artystyczną jej komponentów. Malowidła rażą bowiem nieporadnością w oddawaniu postaci, a także licznymi błędami perspektywicznymi, zacierającymi nieraz wrażenie iluzji przestrzennej. Figury ołtarzowe rzeźbione są wręcz w prymitywny sposób, uwidaczniający się zwłaszcza w wyolbrzymieniu głów i pomniejszeniu kończyn. Można zatem przypuszczać, że ambicje zleceniodawcy i jego wycucie aktualnych mód artystycznych nie szło w parze z jego zasobami finansowymi, niezbędnymi na właściwą realizację idei *bel composto* przez biegłych artystów. Z drugiej strony trzeba jednak zauważyć, że nawet „ludowa” adaptacja tej koncepcji wzbogacała w znacznym stopniu wnętrze drewnianej świątyni i musiała wywierać spore wrażenie na prostych wiernych.

Okazuje się zatem, iż jeszcze jedną zaletą barokowej koncepcji jednolitego urządzania wnętrz sakralnych był fakt, że zachowywała ona ślad swoich zasadniczych walorów nawet przy bardzo słabej realizacji artystycznej. Trudno więc dziwić się, że zastosowano ją w licznych (w większości niezachowanych do dziś) kościołach drewnianych na peryferyjnych obszarach ziem ruskich Korony (Bukaczowce, 1747; Martynów, 1754; Markowa, 1777–1778; Pistryń, przed 1777)¹⁶³, osiągając czasem efekty niemal karykaturalne, ale zarazem niepozbawione dekoracyjności, pociągającej mocno wzrok i uwagę widza.

JEDNOLITY WYSTRÓJ WNEŹRZ CERKIEWNYCH

Rozważając problem późnobarokowych jednolitych wystrojów wnętrz sakralnych na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej, nie sposób nie odnotować, że takie rozwiązania pojawiały się często także w architekturze cerkiewnej. Koncepcja *bel composto* wyrastała wprawdzie z zaleceń rzymskokatolickiej kontreformacyjnej teorii sztuki i została wypracowana dla oprawy liturgii łacińskiej, ale jej perswazyjne walory były równie atrakcyjne dla najświetlejszych duchownych obrządku wschodniego, zwłaszcza że już od początku XVII w. sięgali oni chętnie po metody duszpasterskie katolików, wypróbowane gruntownie w zmaganiach z protestantami. Takie zapożyczenia przybrały na sile po przystąpieniu eparchii lwowskiej do unii ze Stolicą Apostolską (1700) i doczekały się oficjalnej akceptacji w uchwale synodu zamojskiego (1720). Synod ten zalecił m.in. umożliwienie wiernym aktywnego uczestnictwa w liturgii eucharystycznej, a także adoracji Najświętszego Sakramentu w tabernakulum. Pociągnęło to za sobą zasadniczą zmianę kształtu ikonostasu, który przestał być litą ścianą skrywającą święte tajemnice, a stał się ażurową, scenograficzną strukturą, kierującą wzrok wiernych ku ołtarzowi głównemu. W uchwalach synodalnych zatwierdzono także zwyczaj odprawiania mszy przy ołtarzach bocznych, co sprawiło, że zespół sprzętów we wnętrzach cerkiewnych prezentował się niemal tak samo jak wyposażenie kościołów¹⁶⁴ i mógł być w podobny sposób integrowany w celu jednolitego urządzania świątyń unickich.

Efektownego *bel composto* wszystkich trzech sztuk plastycznych dokonano we wnętrzu cerkwi w Zarwanicy (il. 26), która była jednym z najważniejszych unickich sanktuariów maryjnych. W świątyni tej zrezygnowano z budowy ikonostasu, wstawiając za to około 1772 r. trzy okazałe ołtarze¹⁶⁵, których skompli-

¹⁶¹ *Ibidem*, s. 279–280.

¹⁶² J. A t a m a n, *W.H. Sierakowski i jego rządy w diecezji przemyskiej*, Warszawa 1936, s. 20, 25.

¹⁶³ K o w a l c z y k, *Świątynie...*, s. 226, il. 66.

¹⁶⁴ I d e m, *Latynizacja i okcydentalizacja architektury greckokatolickiej w XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XLII, nr 3–4, s. 347–351; Z. B i e l a m o w i c z, *Świadeictwa oddziaływania kościelnych obrządków łacińskiego i bizantyjskiego na sztukę sakralną w dawnej Polsce*, „Resovia Sacra”, III, 1996, s. 212–213; K r a s n y, *Architektura cerkiewna...*, s. 210–214.

¹⁶⁵ A. F r i d r i c h, *Historie cudownych obrazów Najświętszej Maryi Panny w Polsce*, t. 2, Kraków 1904, s. 320, 322. Cerkiew w Zarwanicy została zburzona po II wojnie światowej.



26. Zarwanica, cerkiew parafialna, ołtarz i malowidła w kaplicy Matki Boskiej, ok. 1772. Drzeworyt sztorcowy, ok. 1900

kowane kolumnowe struktury wprowadziły dynamiczne efekty w przestrzeń prostego krzyżowego wnętrza. Z ową przestrzenią zdawały się również zmagać malowidła ścienne, które w sposób znany nam z dzieł Stroińskiego „napierały” na nią fantazyjnymi formami architektonicznymi lub „otwierały” ją na rozległe pejzaże. U nasady zarwanickich sklepień wymalowano – tak jak w katedrze lwowskiej – zespoły wolut i kwiatów, które komponowały się z rzeźbiarskimi zwieńczeniami ołtarzy nastrzępionych rokokowymi ornamentami. Wszystkie te rozwiązania łączyły się w dekoracyjną całość o znacznych walorach artystycznych, stwarzając znakomitą oprawę dla kultu cudownego obrazu Matki Boskiej.

W podobny sposób urządzono około 1770 r. wnętrze cerkwi św. Jura w Brodach (il. 27), w którym na tle ścian, pokrytych w całości malowidłami, ustawiono ołtarz główny i ikonostas o wieloplanowej porządkowej strukturze oraz zespół ołtarzy bocznych niearchitektonicznych, nastrzępionych wielkimi rocaillami¹⁶⁶. Wystrój wnętrza brodzkiej świątyni był więc równie dekoracyjny jak urządzenie cerkwi w Zarwanicy, ale ustępował mu niestety znacznie pod względem klasy artystycznej komponentów.

Malowideł iluzjonistycznych zabrakło w cerkwiach w Buczaczu i Horodence, wzniesionych na przełomie lat 60. i 70. XVIII w. z fundacji Mikołaja Bazylego Potockiego. Obie świątynie otrzymały za to

¹⁶⁶ В. Вуйцик, С. Івасейко, В. Слободян, *Церкви бровівського району. Лустрований каталог*, Львів 2001, s. 33–34; Крaснy, *Архитектура церкiewна...*, s. 185.



27. Brody, cerkiew św. Jura, jednolity wystrój wnętrza, ok. 1770.

Fot. Ś. Lenartowicz

wyjątkowo efektowne zespoły późnobarokowych ołtarzy (il. 28), wykonanych przez naśladowców Jana Jerzego Pinsla i powielających w mniejszej skali i w nieco uproszczony sposób rozwiązania architektoniczne i rzeźbiarskie zastosowane w kościele misjonarzy w Horodence¹⁶⁷. Ogólny wyraz artystyczny wystroju tych cerkwi był także bardzo bliski efektowi osiągniętemu przez Meretyna w świątyni misjonarskiej, ponieważ wymyślne ikonostasy i ołtarze wprowadzały potężny ładunek dynamizmu i teatralnego patosu do wnętrza o stosunkowo prostym układzie przestrzennym i opracowaniu architektonicznym, nadając im zdecydowanie późnobarokowy charakter.

Pełna rozmachu meretynowska koncepcja przyozdobienia katedry św. Jura we Lwowie nie doczekała się realizacji, co pozostawiło wnętrze w stanie surowej prowizorki. Dopiero w 1770 r. rozpoczęto urządzenie sanktuarium, wznosząc w nim ołtarz główny, ikonostas i dwa ołtarze proskomodyjne według projektu Klemensa Fesingera (il. 29). Dynamiczne i ażurowe formy tych sprzętów wpasowały się dobrze w architekturę Meretyna, zwłaszcza że zostały ozdobione rzeźbami Michała Filewicza, przypominającymi patetyczne figury Pinsla. Bardzo ciekawym pomysłem było wyłożenie ścian sanktuarium boazerią z obrazami Łukasza Dolińskiego, co doprowadziło do powiązania poszczególnych sprzętów w integralną snycerską „architekturę

¹⁶⁷ Hornung, *Majster Pinsel...*, s. 120–121, 134–138; J.K. Ostrowski, *Sztuka polska w XVI–XVII w kontekście społecznym i religijnym*, [w:] *Kraj skrzydlatych jeźdźców. Sztuka w Polsce 1572–1764*, Warszawa 2000, s. 52.



28. Buczac, cerkiew Pokrowy, ołtarz główny i ikonostas, przełom lat 60. i 70. XVIII w. Fot. S. Michta

w architekturze”, maskującą znakomicie nudne płaszczyzny słabo rozczłonkowanych murów¹⁶⁸. Po 1770 r. przystąpiono także do wyposażania i zdobienia innych członów katedry¹⁶⁹, ale trudno wyrokować o rezultatach tych prac. Po kilkakrotnych „puryfikacjach” cerkwi świętojurskiej, w jej części przeznaczonej dla wiernych pozostała bowiem wyłącznie dość efektowna ambona, nawiązująca do meretynowskiej kazalnicy w kościele w Horodence.

Wiedzę o liczbie i poziomie artystycznym późnobarokowych wystrojów wewnątrz cerkiewnych ogranicza zresztą znacznie fakt, że wiele dzieł uległo zniszczeniu w wyniku akcji oczyszczaniu świątyń unickich ze zlatynizowanych elementów wyposażenia, przeprowadzonych w XIX w. zarówno w zaborze rosyjskim, jak i austriackim¹⁷⁰. Zniszczono m.in. późnobarokowy wystrój wielkiej cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej w Ławrze Poczajowskiej, w skład którego wchodził ikonostas, ambona i osiem ołtarzy zaprojektowanych przez

¹⁶⁸ Mańkowski, *Lwowskie kościoły...*, s. 212–213, 164; idem, *Lwowska rzeźba...*, s. 38, 132; J. Swiencyckij, *Rachunki robót malarskich i rzeźbiarskich w katedrze św. Jura we Lwowie*, „Dawna Sztuka”, I, 1938, s. 149–150; Krasny, *Architektura cerkiewna...*, s. 180–181.

¹⁶⁹ Hornung, *Antoni Osiniński...*, s. 71–72; J. Derwojed, *Doliński Łukasz*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 2, Wrocław 1975, s. 77–78.

¹⁷⁰ Krasny, *Architektura cerkiewna...*, s. 294, 340–343, 372–376.



29. Lwów, cerkiew katedralna św. Jura, ołtarz główny i ikonostas, od 1770, koncepcja architektoniczna Klemens Fesinger, rzeźby Michał Filewicz, malowidła Łukasz Doliński. Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ

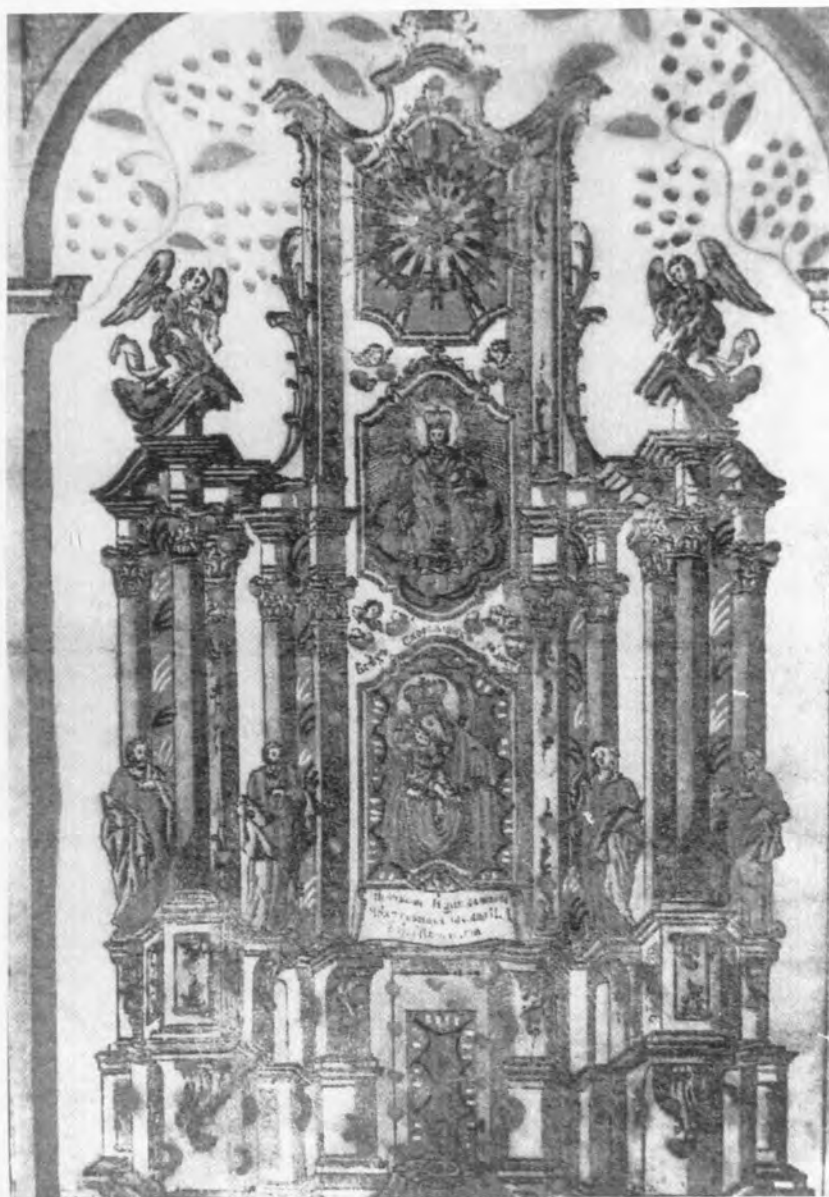
Macieja Polejowskiego i zrealizowanych przez jego warsztat w latach 1781–1794¹⁷¹. Dzięki akwareli Tarasa Szewczenki z 1846 r.¹⁷² i innym źródłom ikonograficznym (il. 30)¹⁷³ wiemy, że ołtarz główny, zintegrowany z niskim ikonostasem, był kolejnym wariantem okazałego retabulum na planie otwartej elipsy, dorównującym lekkością i dynamizmem ażurowej struktury oraz bogactwem dekoracji figuralnej wcześniejszym dziełom Meretyna i Polejowskich, w których zastosowano taki schemat kompozycyjny. Można przypuszczać, że cały zespół poczajowskich ołtarzy prezentował podobne formy, świadcząc o „długim trwaniu” barokowej koncepcji *bel composto* w środowisku lwowskim. Wydaje się zresztą, że właśnie sztuka cerkiewna pozostawała szczególnie długo pod wpływem tej koncepcji, ponieważ jeszcze w latach 30. XIX w. ustawiano w galicyjskich świątyniach unickich wieloplanowe kompozycje, złożone z ołtarza głównego, ażurowego ikonostasu i ustawionych diagonalnie ołtarzy bocznych. Wszystkie te sprząty miały skomplikowane struktury porządkowe dźwigające dynamiczne figury aniołków oraz ozdobione licznymi motywami *rocaille*¹⁷⁴.

¹⁷¹ J. Dutkiewicz, *Fabryka cerkwi Wniebowzięcia N.M.P. w Poczajowie*, „Dawna Sztuka”, 2, 1939, s. 144; Gębarowicz, *op. cit.*, s. 38–40; Betlej, *Polejowski...*, s. 375.

¹⁷² В. Шевчук, *Доля. Книга про Тараса Шевченка в образах фактах*, Київ 1993, s. 387.

¹⁷³ W. Deluga, *L'Évolution de l'iconographie dans l'Église gréco-catholique au XVIII^e siècle à la lumière des sources écrites*, „Revue des Études Slaves”, LXXI, 1999, nr 2, s. 237, il. 5; Betlej, *Polejowski...*, s. 375.

¹⁷⁴ Красны, *Архитектура церкiewна...*, s. 241, il. 131, 132.



30. Począjów, cerkiew Zaśnięcia Matki Boskiej, jednolity wystrój wnętrza, koncepcja architektoniczna i rzeźby Maciej Polejowski, 1781–1794, pomiar ok. poł. XIX w. Fot. ze zbiorów A. Betleja

ZAKOŃCZENIE

Adaptacja idei *bel composto* w lwowskim środowisku artystycznym doprowadziła nie tylko do integralnego projektowania świątyń i ich wystroju, ale zaowocowała także powstaniem trwałych spółek artystów różnych specjalności, którzy opracowywali razem wnętrza, dążąc do jak najlepszego zharmozowania form swoich dzieł. Niemal wszystkie wytwory lwowskiej rzeźby rokokowej były częścią takich wystrojów, co musiało determinować w znacznym stopniu ich ukształtowanie artystyczne. W trafny, choć lakoniczny sposób odnotowano ten fakt w księgach metrykalnych parafii łacińskiej w Buczaczu, określając profesję Jana Jerzego Pinsla sformułowaniem *altaris sculptor*¹⁷⁵. Nie sposób zatem analizować dzieł tego

¹⁷⁵ Krasny, Ostrowski, *op. cit.*, s. 341.

mistrza i innych rzeźbiarzy lwowskich jako autonomicznych posągów, przeznaczonych do samodzielnej ekspozycji. Nie można też skupiać się wyłącznie na strukturze architektonicznej późnobarokowych lwowskich ołtarzy, nie uwzględniając zdobiących je figur.

Pokusa takiego ograniczonego spojrzenia wynika jednak nie tylko z wąskich specjalizacji badaczy, ale także z fatalnego stanu zachowania dorobku artystów lwowskich XVIII w. Znaczna część świątyń w okolicach miasta została bowiem zamknięta i zrujnowana po II wojnie światowej, a ich wystrój uległ rozproszeniu. Pojedyncze figury przeniesiono do muzeów, w których są one eksponowane niczym XIX-wieczne rzeźby galeryjne, przeznaczone do swobodnego oglądania ze wszystkich stron, albo też stoją rzędem w ciasnych boksach magazynowych. W niektórych kościołach pozostały zaś struktury ołtarzowe całkowicie odarte z rzeźb i ornamentów.

Wydaje się więc, że jednym z głównych i najpilniejszych zadań stojących przed badaczami sztuki późnobarokowej środowiska lwowskiego jest przywrócenie jej dorobkowi pierwotnego *bel composto* różnych dyscyplin artystycznych przez rzetelną rekonstrukcję (rzecz jasna tylko teoretyczną) urządzenia licznych wnętrz sakralnych, a także fasad budowli, figur przydrożnych i innych dzieł, realizowanych wspólnym wysiłkiem architektów i rzeźbiarzy, a czasem także – malarzy.

Do większości jednolitych wystrójów wnętrz stworzonych w środowisku lwowskim można odnieść opinię Rudolfa Preimesbergera, że najważniejszym spoiwem tego rodzaju dzieł były zawsze ich programy treściowe, którym podporządkowywano wszystkie rozwiązania artystyczne¹⁷⁶. Warto więc wzmocnić wysiłki w celu zidentyfikowania twórców owych programów i określenia mechanizmów ich współpracy z architektami i innymi artystami. Przede wszystkim trzeba przeprowadzić wnikliwe badania nad treściami komunikowanymi przez późnobarokowe wystroje wnętrz świątyń na ziemiach ruskich Korony, obejmując nimi nie tylko zespoły dobrze zachowane, ale też całkowicie zniszczone, których programy treściowe zostały utrwalone choćby po części w źródłach pisanych.

LVOV'S ARTISTIC MILIEU (1730–1780) TOWARDS THE IDEA OF SYMBIOSIS OF ARTS IN DECORATING AND FURNISHING OF SACRAL INTERIORS

Abstract

The idea of homogeneous decoration of sacral interiors, postulated at the turn of the 16th century in the texts of Counter-Reformation writers (Charles Borromeo, Robert Bellarmine, Cardinal Federico Borromeo) derived from the works of Gianlorenzo Bernini, who managed to couple the means of expression of architecture, sculpture and painting "in tal modo, che di tutte si facesse un bel composto". Bernini's ideas were developed and spread by Andrea Pozzo in his designs of church decorations and in a comprehensive treatise entitled *Propectiva pictorum et architectorum* (1693, 1700), read, translated and used as a model throughout whole Europe. Those Italian models were eagerly emulated in the countries of the German Reich (although their structural compactness was replaced by the purely decorative effects), and at the same time were adapted to the Baroquisation of the interiors of Gothic churches.

Such a free adaptation of the idea of *bel composto* was transferred to the art of Lvov's milieu in the 18th century, mainly by the artist coming from the German Reich. After 1730 it was willingly imitated in Bernardine Franciscans and Jesuit churches in Crown Ruthenia, creating illusionistic paintings and filling their interiors with altars characterised by expressive sculpture decoration (Lvov, from 1736; Leżajsk, after 1740; Rzeszów, ca. 1769).

Exceptionally high level of homogenous interior design presented mature works of architect Bernard Meretyn, who ca. 1750 established a great building firm in which he employed outstanding sculptor Jan Jerzy Pinsel. The both artists organised in a very effective way interiors of the churches at Horodenka (from 1743) and Hodowica (1751–1758), harmoniously uniting exquisite Baroque architecture with the figures of extremely dynamic and expressive forms. The most outstanding students of Meretyn and Pinsel were the brothers Piotr and Maciej Polejowski. The first organised anew the presbytery of a church at Podkamień (from 1764) and made a thorough Baroquisation of a Gothic Latin cathedral in Lvov (1765–1776), the latter designed a uniform interior decoration of a collegiate church at Sandomierz (1770–1773). The idea of homogenous interior design of Roman Catholic churches influenced also the internal décor of Uniate churches (among others Poczajów, Buczacz). In the 18th century such designs were introduced into over hundred of churches in Crown Ruthenia, among them even wooden churches as well (Radnice, 1754).

Translated by Grażyna Waluga

¹⁷⁶ Preimesberger, *op. cit.*, s. 198–218.