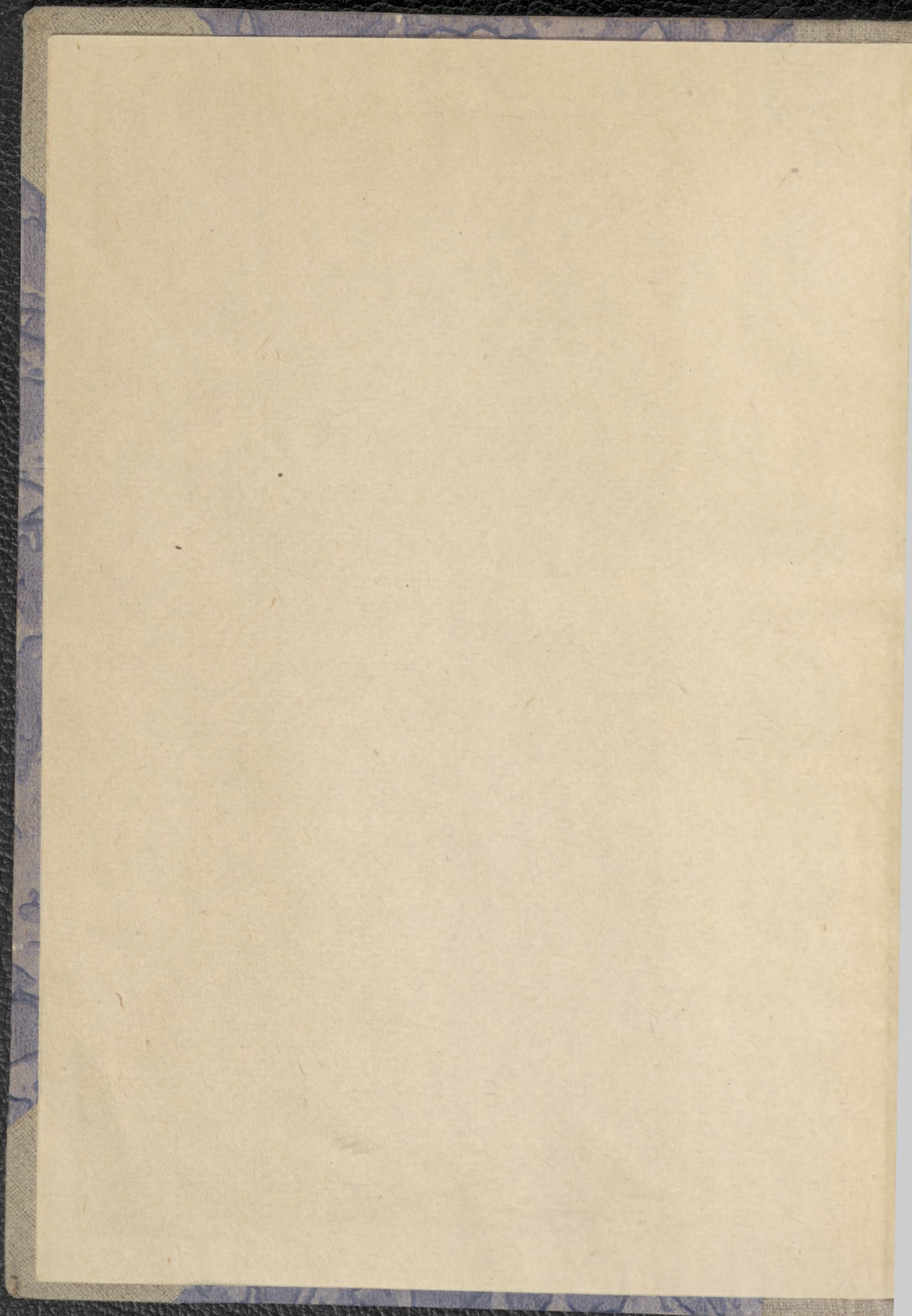


11 2000.634



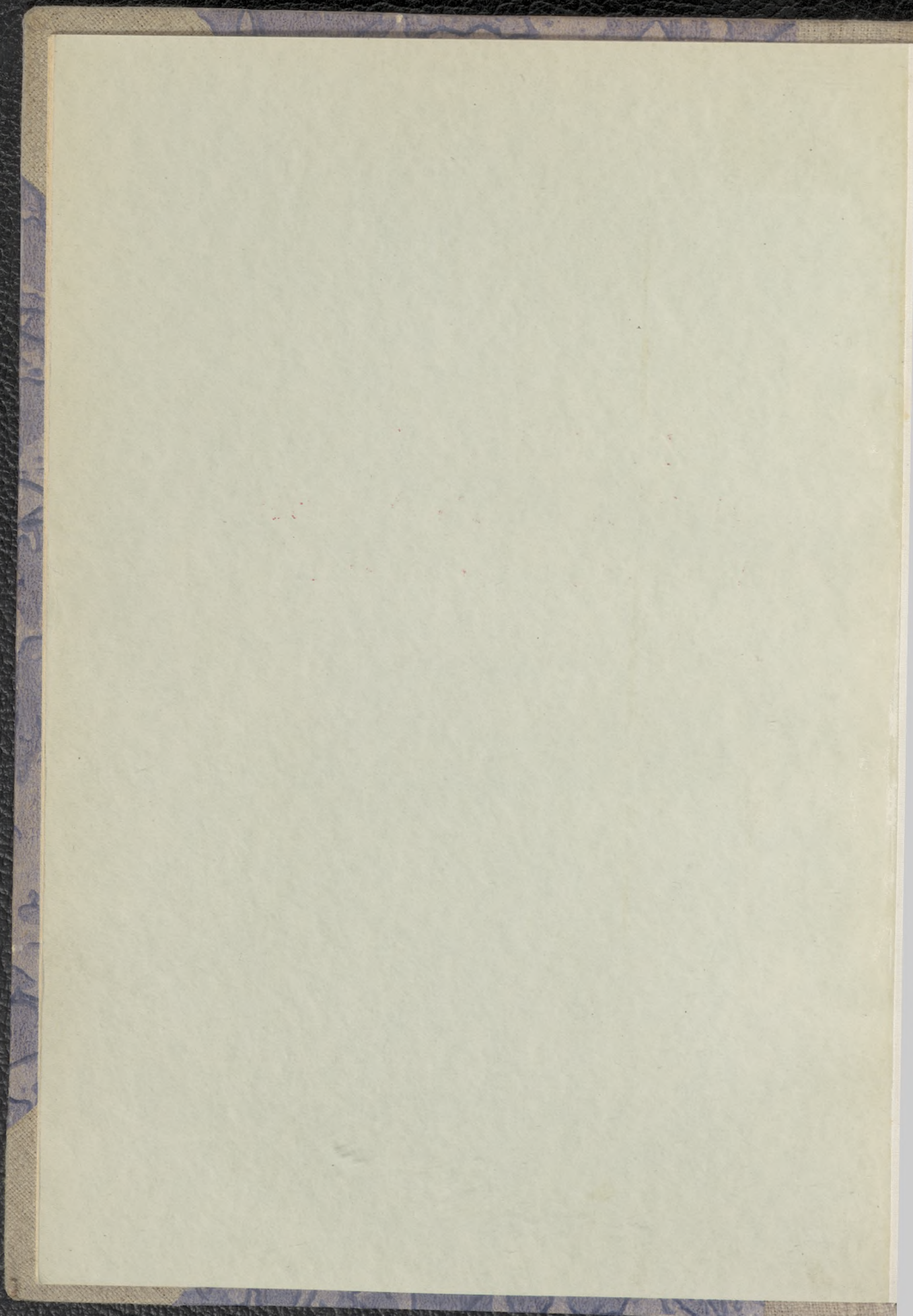
POLSKA AKADEMJA UMIEJĘTNOŚCI

ADAM BOCHNAK

ZE STUDJÓW
NAD RZEZBĄ LWOWSKĄ
W EPOCE ROKOKA

KRAKÓW MCMXXXI

NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA — KRAKÓW — LUBLIN — ŁÓDŹ — POZNAŃ — WILNO — ZAKOPANE



ZE STUDJÓW NAD RZEŻBĄ LWOWSKĄ
W EPOCE ROKOKA

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

POLSKA AKADEMJA UMIEJĘTNOŚCI

ADAM BOCHNAK

ZE STUDJÓW
NAD RZEZBĄ LWOWSKĄ
W EPOCE ROKOKA

KRAKÓW MCMXXXI

NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA — KRAKÓW — LUBLIN — ŁÓDŹ — POZNAŃ — WILNO — ZAKOPANE

86614

BIBLIOTEKA WARSZAWSKA

WOLNY WOLAN

II 2,000,634
A



WOLNY WOLAN

Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem J. Filipowskiego,
Skladał Stanisław Garliński, tłoczył Jan Mołęcki. Klisze z Zakładów Gra-
ficznych Tadeusza Jabłońskiego w Krakowie.

WSTĘP

Trzecia ćwierć XVIII wieku to czasy znacznego ożywienia się ruchu artystycznego w tej części Polski, która w roku 1772 miała wejść w skład monarchji austriackiej jako Galicja Wschodnia. Na polu architektury ruch ten zaznaczył się takimi budowlami, jak — że wymienię tylko dzieła najwybitniejsze — dwa okazałe kościoły dominikańskie, lwowski i tarnopolski, przepyszna cerkiew ś. Jura, lub ratusz buczacki, który mógłby być ozdobą wielkiego miasta. Liczne kościoły, które wtedy wybudowano, wymagały przyozdobienia malowidłami i rzeźbami, a tem samem dla malarzy i rzeźbiarzy dekoracyjnych otwarło się wdzięczne pole działania. W dziedzinie malarstwa dekoracyjnego przychodzi w pierwszym rzędzie zanotować malowidła ścienne Franciszka i Jana Ecksteinów w kościele jezuitów we Lwowie, oraz szereg dekoracyj malarskich pędzla Stanisława i Marcina Stroińskich. Także rzeźba wydała dzieła w wielu wypadkach niezwykle interesujące, które jednak nie doczekały się dotychczas opracowania. Zwracałem na nie dorywczo uwagę w kilku podróży, które odbyłem w latach 1924—1929 po województwach lwowskim, stanisławowskim i tarnopolskim, nie wyłącznie w celu badania rzeźby tamtejszej, lecz dla zaznajomienia się z ogółem zabytków. Zadaniem niniejszego studjum nie jest więc zupełne wyczerpanie tematu; do tego potrzebne byłyby dalsze i specjalne badania, połączone z wyczerpującymi poszukiwaniami archiwalnemi. Narazie pragnę tylko poruszyć prawie nietknięty temat, podać spostrzeżenia, które mi się nasunęły, a które może przydadzą się komuś, kto podejmie syntetyczną pracę o rzeźbie naszej z epoki rokoka. Mogłaby się nasunąć wątpliwość,

czy celem jest opracowywanie rzeźby rokokowej nie w całej Polsce, lecz tylko w jej części. Sądę, że tak, bo rzeźba na obszarze, o który idzie w niniejszej pracy, różni się od rzeźby tych czasów w innych stronach Polski, tworzy odrębną, zamkniętą grupę i to jedną z najważniejszych i najciekawszych pod względem artystycznym.

Gdy mowa o lwowskiej plastyce tych czasów, nie można nie wspomnieć nazwiska Jana Boloza-Antoniewicza, on to bowiem pierwszy zainteresował się jej zabytkami w artykułach ogłoszonych w roku 1906 w *Gazecie Lwowskiej*, w numerach 190—193, p. t. *Odkryte freski w gmachu pojezuickim*, a przedrukowanych w osobnej odbitce i związał szereg rzeźb lwowskich w jedną grupę. „Nasz lwowski barok XVIII wieku — pisze Antoniewicz — to silny atut, który w szlachetnej grze artystycznego współzawodnictwa miast polskich wygrać możemy. W tym wieku i w tej sztuce Kraków wobec Lwowa przegrał. Kooperacja rzeźby dekoratywnej z architekturą jest tu znakomita i nie waham się nazwać np. frontonu ś. Jura jednym z najlepszych, najudatniejszych i najśmielszych rezultatów tego współdziałania w tych czasach. Był i działał tu rzeźbiarz, a zwłaszcza dekorator pierwszorzędny, nieznany mi z nazwiska. Dzieła jego ręki i szkoły widzimy rozsiane po tyłu kościołach Lwowa i jego okolicy. Ma je ś. Jur, cerkiew Wołoska (tu wprost wspinały ołtarz wielki), kościół ś. Mikołaja (kazalnica), kościół ś. Marcina (Chrystus na krzyżu i małe, wprost cudne figurki na głównym ołtarzu), kościół ś. Piotra przy ul. Łyczakowskiej (kazalnica), cenny kościół oo. dominikanów w figurach w kopule, kościół w Nawarji w pełnych menuetowej gracji figurach świętych niewiast i tak poważnych, prawie porywających swą fugą i werwą figurach naturalnej wielkości w ołtarzu głównym, ma je kościół w Hodowicach, w grupach naturalnej wielkości Ofiary Izaaka i Samsona. Ten sam architekt i ten sam rzeźbiarz, których dziełem jest ś. Jur, stworzyli także sławny, znakomity ratusz w Buczaczu. Bardzo nieśmiało, raczej jako igraszkę myśli, śmiem tu postawić kwestję, czy może rzeźbiarz i architekt nie są obaj jedną tylko osobą? Prawdopodobnie nie: ale harmonja między tektoniką i plastyką tych dwóch

budowli: ś. Jura we Lwowie i ratusza w Buczaczu są rzeczywiście rzadkie i najwyższej pochwały godne¹. W niniejszej pracy przyjdzie potwierdzić zapomocą analizy stylistycznej przeważającą większość bystrych spostrzeżeń znakomitego uczonego, który w czasach, gdy u nas badania nad barokiem i rokokiem dopiero były w kolebce, umiał poznać się na wartości tych utworów. Wspominają o tych rzeźbach Józef Piotrowski² i ks. Władysław Żyła³; obaj opierają się przedewszystkiem na Antoniewicz, a nadto dorzucają od siebie pewne uwagi, wobec których zajmę stanowisko na właściwym miejscu.

Stan badań nad rzeźbą barokową i rokokową wogóle, a niemiecką w szczególności, dużo jeszcze pozostawia do życzenia. Do ostatecznego ustalenia wyników daleko. Zresztą nie dziwnego, bo właściwie dopiero od lat dziesięciu pojawiają się poważniejsze opracowania rzeźby niemieckiej tych czasów. W berlińskim Muzeum im. ces. Fryderyka dział ten dopiero się tworzy. Teren to jeszcze niepewny, niespodzianki nie są więc wykluczone. Dodam, że jako materiał porównawczy wyzyskałem w niniejszej pracy tylko rzeźby opracowane, względnie opublikowane, a nadto te, których fotografie znajdują się w Państwowej Bibliotece Historji Sztuki (Staatliche Kunstbibliothek) w Berlinie, w t. zw. *Bildermappen* (dział *Deutsche Plastik 1650—1800*). Z temi zastrzeżeniami zechce czytelnik przyjąć moje rezultaty.

Przechodzę do omówienia zabytków, w porządku — przyznaję — dowolnym, albowiem ścisłej chronologii narazie ustalić nie można, zwłaszcza, że zabytki te występują w granicach mniej więcej ćwierćwiecza.

¹ J. Bołoz-Antoniewicz, Odkryte freski w gmachu pojezuickim. Odbitka z Gazety Lwowskiej. (Lwów 1906), pp. 12—13.

² J. Piotrowski, Lemberg und Umgebung. Lemberg-Leipzig-Wien.

³ Ks. W. Żyła, Kościół i klasztor dominikanów we Lwowie. Lwów 1923.

I

MISTRZ POSĄGÓW DOMINIKAŃSKICH I RZEŻBY WIAŻĄCE SIĘ Z JEGO WARSZTATEM

1. KOŚCIÓŁ OO. DOMINIKANÓW WE LWOWIE

Dominikański kościół pod wezwaniem Bożego Ciała we Lwowie, jeden z najcenniejszych zabytków naszej architektury późnobarokowej, suto przyozdobiono rzeźbami. Cztery posągi stoją w wielkim ołtarzu, osiemnaście współdziała z architekturą w górnej części eliptycznej nawy głównej, kilka wreszcie zdobi fasadę. Zajmiemy się najpierw wspomnianymi osiemnastoma posągami (fig. 1—10). Szesnaście z nich umieszczono rytmicznie parami na attyce pomiędzy otworami empor drugiego piętra, dwa zaś nad arkadami, wiodącymi z nawy do prezbiterjum i do przedsionka. Są to wysmukłe, chude postaci zakonników; umartwienia cielesne i długotrwałe posty pozostawiły ślady na ich twarzach. Wydatne kości jarzmowe, zapadnięte policzki, duże i kształtne nosy, oraz małe, u wielu kurczowo zaciśnięte usta, to charakterystyczne cechy tych nerwowych, suchych twarzy. Podkreślić należy, że głowy i ręce są za małe w stosunku do rozmiarów ciała, gdy za podstawę porównania przyjmiemy proporcje przeciętnego człowieka. Pozy afektowane, gestykulacja żywa. Szaty zakonników układają się w szerokie fałdy, które na grzbietach łamią się ostro, a na płaszczyznach marszczą w sposób bardzo charakterystyczny, niby zleżały jedwab, który po zmięciu nie wyprostowuje się, lecz zachowuje wszystkie załamki. Rzeźbiarz dążył do ujęcia draperyj w formy niejako kryształiczne. Pod temi zgeometryzowanymi a obfitymi fałdami niejednokrotnie zaciera się budowa ciała.

W lwowskich posągach dominikańskich dopatrywano się świętych i błogosławionych zakonu kaznodziejskiego oraz postaci duchownych i świeckich z historii kościelnej¹. Niesłusznie jednak, albowiem są to przedstawiciele różnych zgromadzeń zakonnych, dobrani w sposób osobliwy, ale nie przypadkowy. Podpisy na cokołach tych posągów nieco się zatarły z biegiem czasu, a podczas odnowienia niezawsze trafnie je uzupełniono. Szukając w dawnej literaturze zakonnej wyjaśnienia tych, przeważnie błędnie podpisanych figur, znalazłem je w bogato ilustrowanym dziele włoskiego jezuitę, Filipa Bonanniego², z początku wieku XVIII. Na podstawie tego dzieła tak rekonstruuje podpisy pod temi posągami³: I. CANONICUS S. IACOBI DE SPATHA ANNO 830, II. CANONICUS REGULARIS S. ANTONII ANNO 1121 (fig. 1), III. EQUES S. MARIAE ROSARII ANNO 1209, IV. EQUES IESU CHRISTI ET S. DOMINICI ANNO 1206 (fig. 2), V. CRUCIFER IN BELGIO ANNO 1248, VI. ALEXIANUS SIVE CELLITA ANNO 1300 (fig. 3), VII. ABBAS PRAEMONSTRATENSIS ANNO 1247, VIII. CANONICUS REGULARIS VINDESIMENSIS ANNO 1386 (fig. 4), IX. CANONICUS REGULARIS VALLIS VIRIDIS ANNO 1349, X. HIERONYMIANUS IN HISPANIA ANNO 1366 (fig. 5), XI. CANONICUS REGULARIS S. SALVATORIS IN SILVA LACUS ANNO 1408, XII. CANONICUS REGULARIS VALLIS SCHOLARIUM ANNO 1201 (fig. 6), XIII. SACERDOS S. SPIRITUS IN SAXIA ANNO 1204, XIV. SERVUS B. MARIAE ANNO 1233 (fig. 7), XV. CANONICUS REGULARIS PAMPELONENSIS ANNO 1106; szesnastego, pod którego posągiem widnieje napis: CANONICUS REGUL. S. SALVATORIS IN SALUC. ANNO 1136 (fig. 8), nie zdołałem zidentyfikować.

¹ J. Piotrowski, Lemberg und Umbegung. Lemberg-Leipzig-Wien, p. 108, ks. W. Żyła, Kościół i klasztor dominikanów we Lwowie. Lwów 1923, p. 15.

² Bliższe szczegóły podaję w przypisie nr 1 na końcu niniejszej pracy.

³ Posągi wymieniam zaczynając od tych, które stoją na prawo od wejścia do prezbiterjum, poczem idę dookoła eliptycznej nawy w kierunku zgodnym z ruchem wskazówek zegara.

Uderza tu brak zakonników dobrze w Polsce znanych, jak benedyktyni, cystersi, franciszkanie, karmelici, kapucyni i t. p., natomiast uwzględnienie wielkiej ilości kanoni-



1. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posągi pod kopułą: Canonicus S. Iacobi de Spatha i Canonicus Regularis S. Antonii. — Fot. A. Bochnak.

ków regularnych, o których z pewnością mało kto u nas słyszał. Rzecz jasna, że wyboru tego dokonał nie rzeźbiarz, lecz jakiś erudyta w habitie dominikańskim. Cóż mogło go

skłonić do wybrania tak mało znanych zakonników? Nie-
wątpliwie fakt, że oprócz członków dwóch zakonów rycer-
skich, które założył ś. Dominik, twórca zakonu kaznodziej-



2. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posągi pod kopułą: Eques S. Mariae Rosarii i Eques Iesu Christi et S. Dominici. — Fot. A. Bochnak.

skiego, a którzy właśnie z tego powodu znaleźli się w dominikańskim kościele, wszyscy inni należą do zgromadzeń, żyjących według reguły ś. Augustyna, a zatem według tej

samej, którą zachowują dominikanie. Cykl ten uzupełniają posągi dwóch świętych, Augustyna (fig. 9), twórcy reguły,



3. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posągi pod kopułą: Crucifer in Belgio i Alexianus sive Cellita. — Fot. A. Bochnak.

którą przyjął Dominik¹ i Dominika, założyciela dominika-

¹ Ś. Dominik, zanim założył zakon kaznodziejski, był kanonikiem regularnym w Osmie. Cf. K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, II. *Ikonographie der Heiligen*. Freiburg im Breisgau 1926, p. 182.

nów (fig. 10). Tym świętym dano honorowe niejako miejsca nad arkadami na podłużnej osi kościoła, umieszczając ich wyżej, aniżeli przedstawiciele zgromadzeń zakonnych. A zatem w posągach dominikańskich mamy gloryfikację



4. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posągi pod kopułą: Abbas Praemonstratensis i Canonicus Regularis Vindesimensis. — Fot. A. Bochnak.

życia zakonnego, związanego ze ś. Augustynem i ś. Dominikiem.

Zobaczmy jednak, czy dzieło o. Bonanniego nie powie nam jeszcze coś więcej. Otóż porównanie rycin z posągami

przewodzi do stwierdzenia, że snycerz dopomógł sobie rycinami nie tylko do dokładnego odtworzenia szat zakonnych, ale co więcej, przejął z nich zasadnicze pozy i gesty za-



5. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posągi pod kopułą: Canonicus Regularis Vallis Viridis i Hieronymianus in Hispania.

Fot. A. Bochnak.

konników (por. fig. 11, 12 i 2, oraz 13, 14 i 6), czasem bardzo wiernie, czasem znów swobodniej. Nie można jednak mówić o skopjowaniu tych rycin w rzeźbie, albowiem to

co mamy przed sobą w kościele oo. dominikanów, jest inne, indywidualnością artysty silnie przepełnione. Które z tych

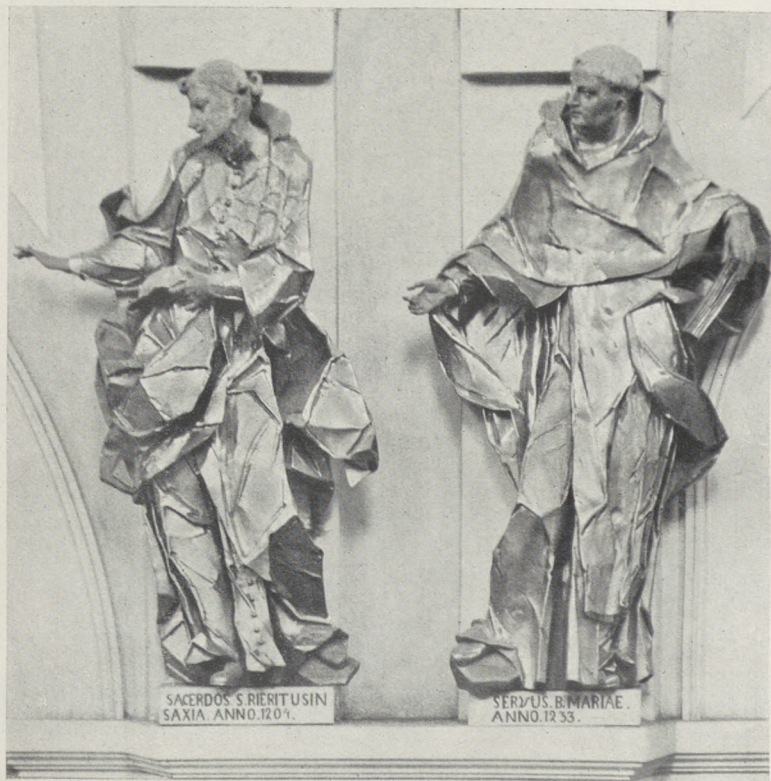


6. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posągi pod kopułą: Canonicus Regularis S. Salvatoris in Silva Lacus i Canonicus Regularis Vallis Scholarium. — Fot. A. Bochnak.

posągów wykonał sam mistrz własnoręcznie, a które przy współudziale pomocników, tego nie zamierzam rozstrzygać. W każdym razie styl całej tej dekoracji jest jednolity. Ta

sama uwaga dotyczy wszystkich utworów, związanych w niniejszej pracy z artystą, którego nazywam narazie mistrzem figur dominikańskich.

Wysmukłość postaci, rysy twarzy, rysunek i modelunek rąk Chrystusa w cierniowej koronie, który stoi w oszkłonej niszy w jednej z kaplic kościoła dominikańskiego, przemawiają za przypisaniem tej rzeźby autorowi posągów na attyce¹. Natomiast posągów w wielkim ołtarzu (fig. 82 i 83),



7. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posągi pod kopułą: Sacerdos S. Spiritus in Saxia i Servus B. Mariae.
Fot. A. Bochnak.

które różnią się od powyżej opisanych, nie można wiązać

¹ Przyjmuję w tym wypadku trafne spostrzeżenie ks. W. Żyły, Kościół i klasztor dominikanów we Lwowie. Lwów 1923, pp. 17 i 39.

z twórcą tamtych figur, dlatego też o nich będzie mowa później, teraz zaś trzeba jeszcze wspomnieć o kamiennych



8. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posągi pod kopułą: Canonius Regularis Pampelonensis i Canonius Regularis S. Salvatoris in Salve.
Fot. A. Bochnak.

posągach na fasadzie. Są to święci i święte zakonu dominikańskiego. Mimo różnicy materiału przychodzi tu stwierdzić ten sam styl draperyj, te same ożywione pozy, tę samą



wreszcie budowę rąk. Na uwagę zasługują zwłaszcza dwie święte, Katarzyna Sienieńska w cierniowej koronie (fig. 15) i Róża z Limy w wieńcu z róż (fig. 16). Jedna i druga trzyma w ręce krzyż z rozpięciem na nim ciałem Zbawiciela;



9. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posąg ś. Augustyna pod kopułą.
Fot. A. Bochnak.

ku Niemu zwracają się ich głowy, na twarzach wyraża się głęboka zaduma, jakby rozpamiętywanie Męki Pańskiej, oraz ciche rozmodlenie.

Kościół dominikanów we Lwowie, ufundowany w r. 1749 przez Józefa Potockiego, kasztelana krakowskiego i hetmana

w. kor., ukończono budować w roku 1764; dekoracja i urządzenie powstały zapewne wnet po ukończeniu budowy; wiemy to napewno o organach, wykonanych w roku 1765. W roku 1778 kościół uległ jednak pożarowi, którego skutki



10. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posąg ś. Dominika pod kopułą.
Fot. A. Bochnak.

nie są bliżej znane¹. Wobec tego trudno orzec, czy figury zdobiące ten kościół są pozostałością dekoracji z czasu przed pożarem, czy też powstały dopiero po pożarze.

¹ Ks. W. Żyła, Kościół i klasztor dominikanów we Lwowie. Lwów 1923, pp. 3, 4, 41 i 74.

2. KOŚCIÓŁ Ś. MARJI MAGDALENY WE LWOWIE

Drugą siedzibą dominikanów był we Lwowie klasztor przy kościele ś. Marji Magdaleny. W kościele tym natrafiamy na szereg rzeźb, zbliżonych do posągów na attyce i na fasadzie kościoła Bożego Ciała. W bocznych ołtarzach kościoła ś. Marji Magdaleny ustawiono posągi, wyobrażające



Equus S. Mariae Rosarii. 74

11. Eques S. Mariae Rosarii. Rycina w dziele o. F. Bonanniego.

jące świętych i święte zakonu dominikańskiego, biskupów oraz papieży. Dwie dominikanki pozami i gestami bardzo przypominają posągi śś. Katarzyny Sieneńskiej i Róży z Limy na fasadzie kościoła Bożego Ciała. O ile jednak styl całości jest podobny, to w wykonaniu znacząco różnice na niekorzyść figur w kościele ś. Marji Magdaleny. Jedyne kamienne posągi śś. Dominika i Jacaka na szczycie fasady dorównują figurom u Bożego Ciała.

Ponieważ posągi u św. Marji Magdaleny wyobrażają świętych dominikańskich, przeto powstać musiały jeszcze w tym czasie, gdy kościół należał do dominikanów, a więc przed rokiem 1784¹.

3. KOŚCIÓŁ OO. FRANCISZKANÓW W PRZEMYŚLU

Martwe byłyby dwuskrzydłowe schody, prowadzące do kościoła franciszkanów w Przemyślu, gdyby ich nie oży-

¹ Dominikanom odebrano go w roku 1784. Ks. I. Chodyniecki, *Historja miasta Lwowa*. Lwów 1829, p. 377.

wiały trzy kamienne posągi: Niepokalanego Poczęcia Najśw. Marji Panny pośród dwóch franciszkanów (fig. 17, 18, 19). Niepokalane Poczęcie, to temat bardzo częsty w dziełach sztuki, wiążących się zwłaszcza z zakonem ś. Franciszka, co tem się tłumaczy, że franciszkanie uznawali tę tezę za dogmat dawno przed rokiem 1854, w którym uroczyście jako taki ogłoszoną została. Wszak zwolennikiem i gorliwym obrońcą tej tezy był już Duns Scotus, zmarły w r. 1308.

Smukłe posągi przed przemyską świątynią braci mniejszych już na pierwszy rzut oka przypominają posągi w kościele dominikanów we Lwowie. Podobne mają proporcje, podobne, a bardzo wymyślne, patetyczne i egzaltowane pozy. I tu podniecone uczucie religijne wyraża się na chudych, ascetycznych twarzach mnichów franciszkańskich. Robią też oni wrażenie raczej jakichś eremitów, a nie franciszkanów, którzy przecież, za przykładem swego założyciela, nie stronili od świata, nie kryli się na pustyniach, lecz żyli wśród ludzi, służyli najbiedniejszym z nich i z miłością odnosili się do wszelkich stworzeń bożych.

Habity obu franciszkanów układają się w duże, kryształiczne fałdy, ożywione zmarszczeniami na szerokich, ostremi krawędziami rozgraniczonych płaszczyznach. Ten sposób opracowania draperyj jest więcej właściwy technice snycerskiej, niż kamieniarskiej. Podobieństwo typów, póz, gestów, rzutu draperyj, słowem całego wyrazu stylistycznego tych

Rzeźba lwowska.



12. Eques Iesu Christi et S. Dominici.
Rycina w dziele o. F. Bonanniego.

posągów do figur pod kopułą kościoła dominikanów we Lwowie jest tak uderzające, że — przy technice raczej snycerskiej — nie waham się figur lwowskich i przemyskich uznać za dzieła jednego i tego samego rzeźbiarza. Był on, jak to widać po stylu tych posągów, przede wszystkim snycerzem.

Rysunek i modelunek rąk Madonny, rąk jakby bez



*Canon. Reg. S. Salvatoris in Silva
Lacus*

13. Canonicus Regularis S. Salvatoris in Silva Lacus. Rycina w dziele o. F. Bonnanniego.

kości, o długich, cienkich i kurczowo powykręcanych palcach, jest taki sam, jak rąk towarzyszących jej franciszkanów. Szczęśliwy kontrast z suchymi, ascetycznymi twarzami zakonników tworzy miła, pełna wdzięku i uroku główka Madonny. Rzeźbiarz celowo dał Matce Boskiej suknię z tkaniny cieńszej, niż habity zakonników, z tkaniny układającej się w drobniejsze i liczniejsze fałdy, pod którymi budowa ciała stosunkowo wyraźniej się zaznacza.

Wszystkie cechy utworów mistrza figur dominikańskich mają także, w drzewie cięte posągi w głównym ołtarzu prze-

myskiego kościoła oo. franciszkanów (fig. 20—25). Bardzo zręcznie przeprowadził tu snycerz stopniowanie wieku, jak również umiejętnie zróżnicował stany duchowe postaci. Dwie młode kobiety, Wiara i Nadzieja (fig. 24, 25), spoczęły na skrajnych konsolach ołtarza. Drobną, pełną wdzięku główką Wiary (fig. 24), zlekka sentymentalnie przechylona, wyraża ciche, słodkie upojenie. Ten stan duchowy podkreśla lewa ręka przyciśnięta do serca, podczas gdy prawa dźierży

krzyż. W pozie Nadziei (fig. 25), jak i w wyrazie jej główki, przejawia się energiczniejszy i żywszy temperament. Środkowa para posągów (fig. 20, 21), to dwaj zakonnicy franciszkańscy, śś. Antoni i Franciszek, mężczyźni w sile wieku, o twarzach pełnych zadumy, pogrążeni w spokojnej modlitwie. Wreszcie tuż koło cyborjum stoi trzecia para (fig. 22, 23), śś. Piotr i Paweł, starcy o bardzo patetycznych, wprost gwałtownych pozach i gestach i o obliczach świadczących o silnie przeżywanej ekstazie. Ze stanem duchowym, wyrażającym się na twarzach i w gestach, harmonizują draperje figur przemyskich: habity świętych franciszkanów (fig. 20, 21) układają się w fałdy stosunkowo spokojne, natomiast draperje Wiary i Nadziei (fig. 24, 25), a zwłaszcza Apostołów (fig. 22, 23), są znacznie żywsze, jakby powiewem silnego wiatru poruszane.

To uderzające stylistyczne podobieństwo rzeźbionych z drzewa posągów przemyskich do kamiennych przed fasadą, dalej całej tej grupy do

drewnianych figur pod kopułą kościoła dominikanów we Lwowie, popiera wyrażony powyżej, na stylu oparty sąd, że i kamienne posągi na fasadzie kościoła dominikanów wyszły z tego samego warsztatu, który — jak z tego widać — podejmował się rzeźbienia w obydwóch materiałach.

Zarówno cynowy posążek ś. Franciszka w zakrystji (fig. 26), będący — rzecz osobliwa — zbiornikiem na wodę w lavabo, jak i bardzo oryginalne zwieńczenie ambony



14. Canonicus Regularis Vallis Scholarium. Rycina w dziele o. F. Bonanniego.

posągiem tego samego świętego, wygłaszającego kazanie do ptaszków, przypisuję na podstawie stylu mistrzowi figur dominikańskich. Natomiast posągi świętych w bocznych ołtarzach i figury aniołów na chórze muzycznym, uważam



15. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posąg ś. Katarzyny ze Sieny na fasadzie. — Fot. A. Bochnak.

za utwory jego naśladowców lub bardzo słabych pomocników.

Cynowy posążek ś. Franciszka w zakrystji odlano w roku 1761, za ambonę zapłacono w roku 1778. Posągi

w głównym ołtarzu pochodzić muszą z lat 1761—1776, w których ten ołtarz wykonano. Posągi Madonny oraz świętych Franciszka i Antoniego przed kościołem utożsamiam z temi, za które konwent zapłacił w latach 1758—1760¹.



16. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posąg ś. Róży z Limy na fasadzie.
Fot. A. Bochnak.

Ale wróćmy do Lwowa i jego najbliższej okolicy, tam bowiem znajdziemy najwięcej materiału.

¹ Obszerniej o tem w rozdziale IV oraz w przypisie nr 2.

4. KOŚCIÓŁ Ś. ANTONIEGO WE LWOWIE

Z przemyskim posągiem Najśw. Marji Panny (fig. 17) najściślej wiąże się pod względem stylu figura Madonny (fig. 27, 28), stojąca na wolutowej architekturze, która tworzy zamknięcie schodów, wiodących do dawniej franciszkańskiego kościoła ś. Antoniego przy ulicy Łyczakowskiej¹.

Poza lwowskiego posągu jest w zasadzie taka sama, jak przemyskiego. Cała postać jest w tę samą stronę wygięta. Ciężar ciała spoczywa na prawej nodze, podczas gdy lewa, lekko zgięta w kolanie i w bok odsunięta, depce głowę węża, który owija się koło globu ziemskiego. Podobny jest układ rąk. Głowa tu i tam zlekka w prawo zwrócona, tylko w Przemyślu nieco silniej pochylona. Zwraca uwagę bardzo krótki stan lwowskiej Madonny, cecha znamienna wszystkich dotychczas poznanych figur. Podobieństwo Madonny lwowskiej do przemyskiej wystąpiło także w draperjach. Suknia wykonana jest jakby z jedwabiu, załamującego się bardzo charakterystycznie w wąskie grzbieciki. Obfitym, płytkim fałdom towarzyszą, jak w Przemyślu, wielkie, głęboko cięte fałdy. Płaszcz warczy w powietrzu, tak samo podkreślając silne, łukowe wygięcie prawego biodra. Podobnie opracowane są też plecy obu posągów: płaszcz układa się tu w szerokie, płaskie fałdy. Nie brak i takiego szczegółu stroju, jak lekki welon, wpięty we włosy Madonny. Rysy lwowskiej Matki Boskiej są nieco inne niż przemyskiej, ale i tu przychodzi stwierdzić te same cechy charakterystyczne, jak małe, wąskie usta, kształtny, prosty nos i lekko powiekami przysłonięte oczy. Wszystko to nie pozwala ani na chwilę wątpić w autorstwo jednego i tego samego rzeźbiarza odnośnie do obu porównywanych tu posągów. Pełna wdzięku, liryczna Madonna lwowska należy, wraz z Madonną przemyską, do najpiękniejszych utworów rzeźby rokokowej w Polsce.

Na małym podworczyku przed kościołem ś. Antoniego ustawiono w roku 1894, skądinąd, może z fasady, przenie-

¹ Zamknięcie to, jak świadczy data na niem wykuta, wykonane zostało w roku 1901. J. Piotrowski, *Lemberg und Umgebung. Lemberg-Leipzig-Wien*, p. 103, podaje, że schody są nowe. Gdzie i jak ustawiona była pierwotnie ta Madonna, nie wiem.



17. Przemyśl. Kościół oo. franciszkanów. Posąg Niepokalanego Poczęcia Najśw. Marji Panny przed fasadą. — Fot. A. Bochnak.

sioną statwę tego świętego ¹. Jego młodocianą głowę o-promienia niebiański zachwył z powodu szczęścia, jakie go



18. Przemyśl. Kościół oo. franciszkanów. Posąg ś. Antoniego przed fasadą. — Fot. A. Bochnak.

spotkało: oto Chrystus jako dzieciątko zstąpił właśnie na

¹ Na cokole tego posagu widnieje następujący napis majuskułowy: RENOVATUM ET HUNC IN LOCUM TRANSLATUM A. D. MDCCCXCIV OPERA LADISLAI HICKIEWICZ PAROCHI.

ręce swego wybranego sługi. Z tą błogą, cichą ekstazą harmonizuje spokojny układ szerokich fałdów habitu ś. Anto-



19. Przemyśl. Kościół oo. franciszkanów. Posąg brata Idziego przed fasadą. — Fot. A. Bochnak.

niego, tak różniący się od wzburzonych, niespokojnych szat figur dominikańskich, a schodzący się natomiast więcej z rzutem draperyj posągów świętych franciszkanów w przemyskim ołtarzu. Charakterystycznie wygięte ręce ś. Antoniego,

wzajemne proporcje poszczególnych części jego ciała, a wreszcie znamienne, ostre krawędzie fałdów i ich zmarszczenia, wszystko to pozwala uznać ten posąg za utwór mistrza figur dominikańskich.



20. Przemyśl. Kościół oo. franciszkanów. Posąg ś. Antoniego w głównym oltarzu. — Fot. A. Bochnak.

Ściszejszych dat posągów przed kościołem ś. Antoniego przytoczyć nie mogę.

5. CERKIEW METROPOLITALNA Ś. JURA WE LWOWIE

Do grupy rzeźb, na którą złożyły się dotychczas posągi u dominikanów i przed kościołem ś. Antoniego we Lwowie oraz u franciszkanów w Przemyślu, a nadto w pew-



21. Przemyśl. Kościół oo. franciszkanów. Posąg ś. Franciszka w głównym ołtarzu. — Fot. A. Bochnak.

nej mierze rzeźby u ś. Marji Magdaleny we Lwowie, przyjdzie na podstawie stylu zaliczyć wspaniałą, efektowną po-

sąg ś. Jerzego na szczycie fasady lwowskiej cerkwi katedralnej ś. Jura (fig. 29, 30, 70). Wprawdzie różnica stroju i fakt, że mamy do czynienia z posągiem konnym, utru-



22. Przemyśl. Kościół oo. franciszkanów. Posąg ś. Piotra w głównym ołtarzu. — Fot. A. Bochnak.

dniają bardziej szczegółową analizę porównawczą, przecież jednak na pierwszy rzut oka widać, że twórca posągu ś. Jerzego miał ten sam żywy temperament, co mistrz figur do-

minikańskich. Draperja, którą wiatr rozwiewa za plecami świętego rycerza, jest podobnie traktowana, jak habity zakonników w kościele dominikanów we Lwowie i figur



23. Przemyśl. Kościół oo. franciszkanów. Posąg ś. Pawła w głównym oltarzu. — Fot. A. Bochnak.

u franciszkanów w Przemyślu, zwłaszcza śś. Piotra i Pawła (fig. 22, 23) oraz alegoryj Wiary i Nadziei (fig. 24, 25) w głównym oltarzu. Powracają tu te same szerokie, śmiało,

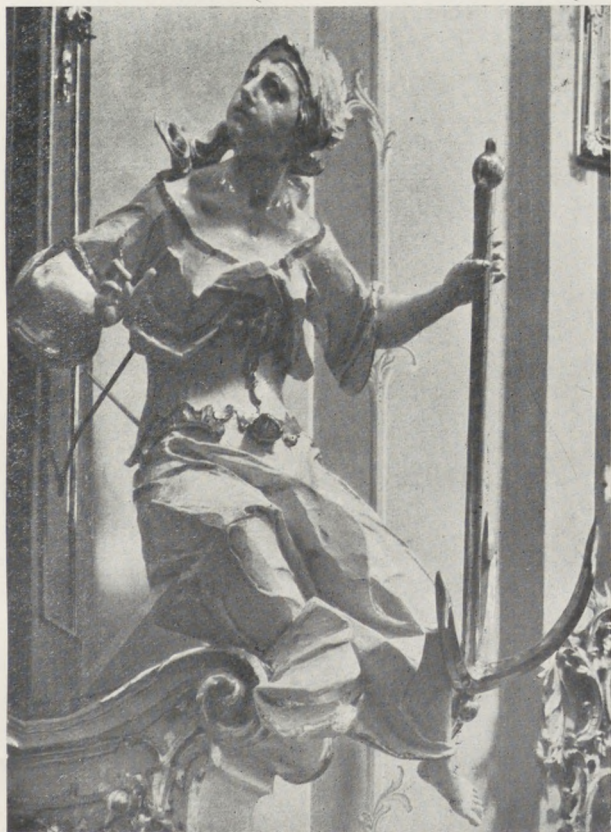
jakby toporem rąbane, a miejscami zmięte fałdy. Oblicze ś. Jerzego wykazuje jakby rodzinne podobieństwo do twarzy zakonników w Przemyślu, np. brata Idziego przed fasadą (fig. 19), lub ś. Franciszka w wielkim oltarzu (fig. 21). Te same ściągnięte brwi, ten sam duży nos, te same wypukłe oczy, ukryte pod nawpół osuniętymi powiekami, sil-



24. Przemyśl. Kościół oo. franciszkanów. Alegoria Wiary w głównym oltarzu. — Fot. A. Bochnak.

nie rozwinięte kości jarzmowe i nieproporcjonalnie mała broda. I ś. Jerzy ma ręce za małe, a łydki suche, chude, jak przedstawiciele zakonów rycerskich u dominikanów we Lwowie (fig. 2). Pióra na helmie ś. Jerzego i rycerza różańcowego zakręcają się podobnie, niby rokokowy ornament.

Całą rzeźbę cechuje pewna ostrość i oschłość form, charakterystyczna także dla rzeźb u dominikanów we Lwowie i u franciszkanów w Przemyślu. Wszystko to każe w posągu ś. Jerzego widzieć utwór tego samego rzeźbiarza, który zaprojektował poprzednio opisane figury.



25. Przemyśl. Kościół oo. franciszkanów. Alegoria Nadziei w głównym ołtarzu. — Fot. A. Bochnak.

Metropolitalną cerkiew lwowską przyozdobił ten sam artysta jeszcze kilkoma rzeźbami, zarówno z kamienia, jak i drzewa. Na dwóch bramkach, zamykających dziedziniec pomiędzy cerkwią a pałacykiem metropolity, na rozszarpanym przyczółku, lekko przysiadły alegoryczne postaci ko-

biece. Zestawmy alegorię Wiary w przemyskim oltarzu (fig. 24) z alegoryczną postacią u ś. Jura, koło której siedzi putto (fig. 31): twarze niemal o tych samych rysach i bardzo podobnym wyrazie, ta sama prawie poza postaci, tylko jakby w zwierciadle odwrócona, ten sam strój, ten sam wreszcie, mimo różnicy materiału, sposób rzeźbienia draperyj.

Bramkę, przez którą wchodzi się w obręb zabudowań cerkwi ś. Jura, zakończają dwa popiersia bardzo patetycznych świętych (fig. 32). Rysy ich twarzy przypominają Apostolów (fig. 22, 23) w głównym oltarzu w Przemyśle. Wieczorem, gdy szczegóły się zatra, możnaby te popiersia wziąć, z powodu podobieństwa sylwet, za rokokowe wazony w stylu tych, które w tak wielkiej liczbie zdobią cerkiew i otaczające ją zabudowania. Podobne popiersia umieszczono też nad bocznymi wejściami do lwowskiego kościoła oo. dominikanów.

Na figuralną dekorację głównego oltarza cerkwi świętojurskiej składają się dwa posągi starotestamentowych arcykapłanów (fig. 81) po bokach obrazu, Bóg Ojciec wśród puttów, obłoków i promieni (fig. 33) w efektownym zwieńczeniu oltarza, oraz dwa anioły (fig. 34), które jakby dopiero co z nieba zleciały i nie zdążyły jeszcze złożyć rozpostartych w czasie lotu ogromnych skrzydeł. Arcykapłanów pomijam narazie, bo różnią się od rzeźb mistrza dominikańskiego. Natomiast zarówno szczegóły, jak głowy, ręce, draperje, jak i cały stylistyczny wyraz wszystkich innych posągów, odpowiada dokładnie stylowi mistrza figur dominikańskich. W posągach aniołów (fig. 34) przejawiał się ten sam bujny temperament artystyczny, który cechuje przepyszny posąg konny ś. Jerzego (fig. 29, 30, 70), Bóg Ojciec (fig. 33) przywodzi znów na myśl ś. Augustyna (fig. 9), siedzącego w podobnej pozie nad wejściem z nawy do prezbiterjum kościoła dominikanów.

Tak więc grupę utworów mistrza figur dominikańskich wzbogaca niemal cała dekoracja figuralna cerkwi ś. Jura, jedynie bowiem posągi arcykapłanów w wielkim oltarzu (fig. 81) i dwie wielkie statuy kamienne na fasadzie nad głównym wejściem (fig. 72), należy z tej grupy — mojem

przynajmniej zdaniem — wyłączyć. Do tych posągów będą zmuszony jeszcze powrócić¹.

Za posąg konny ś. Jerzego zapłacono w roku 1759², przyozdabianie cerkwi i jej otoczenia rzeźbami trwało je-



26. Przemyśl. Kościół oo. franciszkanów. Posązek cynowy ś. Franciszka w zakrystji. — Fot. A. Bochnak.

dnak conajmniej do roku 1770, ta bowiem data widnieje na jednej z bramek.

¹ Cf. niżej w rozdziałach IV i V.

² Cf. niżej w rozdziale IV.



27. Lwów. Kościół ś. Antoniego. Posąg Niepokalanego Poczęcia Najśw. Marji Panny przed fasadą. — Fot. A. Bochnak.



28. Lwów. Kościół ś. Antoniego. Posąg Niepokalanego Poczęcia Najśw. Marji Panny przed fasadą. — Fot. A. Bochnak.



29. Lwów. Cerkiew ś. Jura. Posąg konny ś. Jerzego na szczycie fasady.
Fot. Józef Jaworski¹.

¹ Negatyw w zbiorach Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie.



30. Lwów. Cerkiew ś. Jura. Posąg konny ś. Jerzego na szczycie fasady.
Fot. Józef Jaworski¹.

¹ Negatyw w zbiorach Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie.

3. KOŚCIÓŁ Ś. MARCINA WE LWOWIE

Chrystusa na krzyżu (fig. 35) w bocznym ołtarzu kościoła ś. Marcina we Lwowie pojął rzeźbiarz jako już zmarłego. Zbawiciel opuścił umęczoną głowę na prawe ramię i zamknął oczy. Postać chuda, wysmukła; mięśnie wskutek



31. Lwów. Postać alegoryczna na bramce przed cerkwią ś. Jura.
Fot. A. Bochnak.

wyprężenia ciała na krzyżu, uwydatniają się bardzo silnie. Nie są to jednak mięśnie prawidłowe anatomicznie. Na zgodności z rzeczywistością fizyczną bynajmniej snycerzowi nie zależało, szło mu w pierwszym rzędzie o oddanie wrażenia przebytej męki i o wzbudzenie litości pobożnych wi-

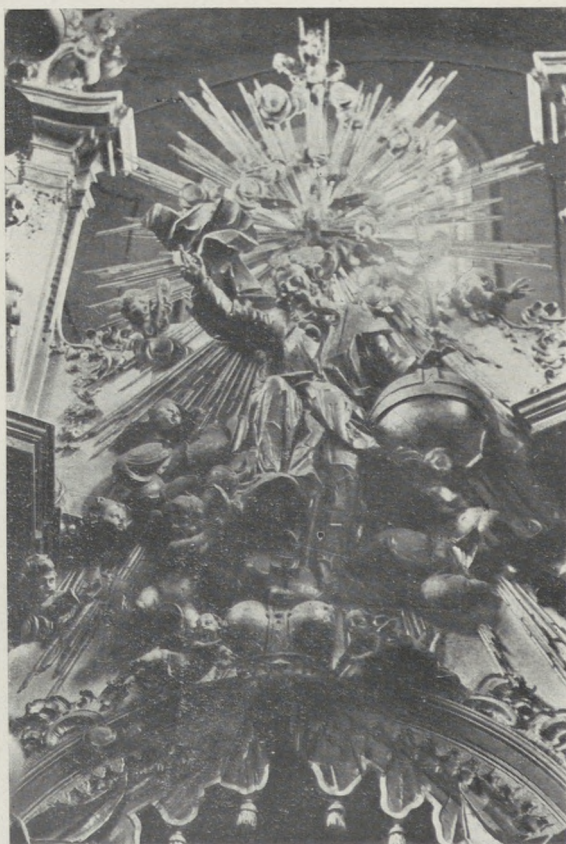
dokiem wyniszczonego cierpieniem Syna Bożego. Artysta osiągnął ten cel w zupełności, albowiem dopiero analizując postać Chrystusa na zimno, dochodzi się do przekonania, że np. mięśnie brzucha, układające się w szereg pionowych, silnie uwydatnionych wypukłości, a przebiegające



32. Lwów. Popiersie świętego na bramce przed cerkwią ś. Jura.
Fot. A. Bochnak.

w jednej linii z podobnie opracowanymi mięśniami klatki piersiowej, nie są zgodne z układem tych mięśni u rzeczywistego człowieka. Tem dążeniem do wyrazu, do wzruszenia widza, przemawianiem przede wszystkim do jego uczucia, bez liczenia się z poprawnością formalną z naturalistycznego

punktu widzenia, twórca tego krucyfiksu, tak silnie wyróżniającego się od krucyfiksów XVIII wieku, zbliża się do sycerzy gotyckich, tem więcej, że nawet niespokojne, dosyć ostro łamiące się fałdy perizonjum, mają jeszcze jakby



33. Lwów. Cerkiew ś. Jura. Posąg Boga Ojca w szczytowej części głównego ołtarza. — Fot. A. Bochnak.

gotyckie zacięcie. Głowa Chrystusa ma dużo rysów wspólnych z głowami niektórych figur dominikańskich (np. fig. 1, 8), a także z głową Zbawiciela, cierniem ukoronowanego, w jednej z kaplic tego kościoła¹, która to rzeźba wiąże się tak

¹ Ks. W. Żyła, Kościół i klasztor dominikanów we Lwowie. Lwów 1923, p. 39.

silnie z posągami pod kopułą, jak również z głowami świętych Franciszka i Antoniego w głównym oltarzu przemyskiego kościoła franciszkanów (fig. 20, 21). Mam na myśli suchość i ostrość rysów, silnie uwydatnione kości jarzmowe,

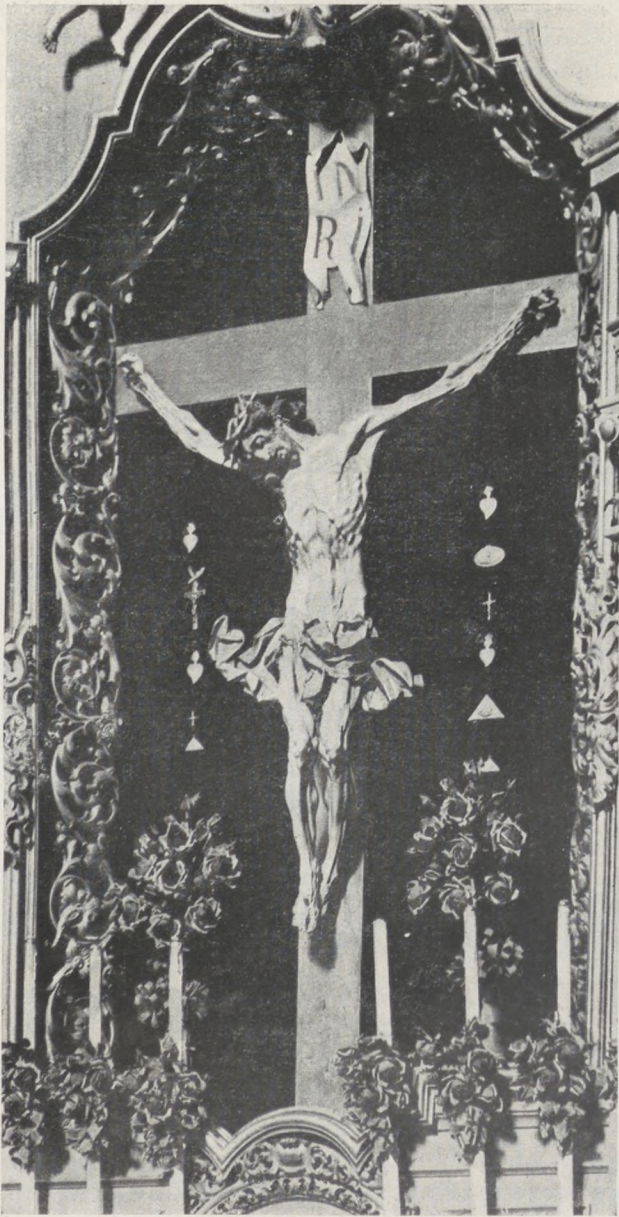


34. Lwów. Cerkiew ś. Jura. Anioł na szczycie głównego ołtarza.
Fot. A. Bochnak.

duży, kształtny nos, wypukłe, nawpół powiekami przysłonięte gałki oczne i krótką dolną szczękę. Dodajmy do tego podobieństwo fałdów obfitego perizonjum do draperyj tamtych figur, a dojdziemy do przekonania, że i ten krucyfiks jest utworem mistrza figur dominikańskich.

Posągi śś. Piotra i Pawła (fig. 36, 37) w głównym ołtarzu kościoła ś. Marcina tak żywo przypominają figury tych samych Apostołów u franciszkanów w Przemyślu (fig. 22, 23), że wymowniejszym od słów jest zestawienie reprodukcji. Lwowski ś. Paweł (fig. 37) zdaje się być tylko bardziej podnieconym i wzburzonym. Z szeroko otwartych jego ust wydobywa się krzyk, jakby bólu. W Przemyślu posłużył się snycerz kontrastem młodości i starości. Ten sam kontrast zastosował szczęśliwie i w głównym ołtarzu kościoła ś. Marcina, ustawiając obok dwóch starych Apostołów, dwie młode, wytwornie ubrane kobiety. Jedna z nich, w koronie na głowie, z mieczem i kielichem w rękach, to zapewne ś. Barbara (fig. 37), drugiej (fig. 36), z powodu braku atrybutu ikonograficznego, rozpoznać nie można. Kontrapostowe pozy i spiralne przegięcia figur oraz styl draperyj wykazują silne analogie z figurami dominikańskimi. Strój schodzi się ze strojem Wiary i Nadziei w Przemyślu (fig. 24, 25) oraz alegoryj na bramkach zabudowań ś. Jura (fig. 31). Święte w ołtarzu kościoła ś. Marcina musiały wyjść z pod dłóta tego samego snycerza, który rzeźbił sąsiadujące z nimi posągi śś. Piotra i Pawła.

Bodaj najpiękniejsze z pośród figur w kościele ś. Marcina są dwa małe, mierzące 51 cm wysokości, posąжки świętych (38, 39), stojące również w głównym ołtarzu, ale z jego kompozycją nie związane i nie do niego przeznaczone. Jeden ze świętych, lisy starzec z długą brodą, ubrany w szatę podobną do togi, wyobraża zapewne któregoś z Apostołów (fig. 38); drugi, mający strój kanonika, a więc sutannę, komżę z szeroką koronką i futrzaną pelerynę, na głowie biret, to niewątpliwie ś. Jan Nepomucen (fig. 39). Posąжки te, gdyby były wykonane nawet w skali przewyższającej wzrost ludzki, nieby na takim powiększeniu nie straciły. Dowodzą one, że twórcę ich stać było na zaprojektowanie figury monumentalnej, w wielkim stylu. Te — bodaj czy nie modele (*bozzetti*) wielkich figur ołtarzowych — mają głowy tego samego typu i również nieproporcjonalnie małe, jak figury dominikańskie. Ten sam stosunek zachodzi także co do rąk — za małych. Ta sama indywidualność artystyczna wyraża się w traktowaniu płaszczów: Apostoła u ś. Marcina (fig. 38)



35. Lwów, Kościół ś. Marcina. Chrystus na krzyżu w bocznym ołtarzu.
Fot. A. Bochnak.

i ś. Jerzego na szczycie cerkwi metropolitalnej we Lwowie (fig. 29, 30, 70). Tu i tam z rozmachem i niezwykle śmiało modelowane płaszcze wirują dookoła postaci w powietrzu, tworząc wzburzone, bardzo w układzie do siebie podobne



36. Lwów. Kościół ś. Marcina. Posągi w głównym oltarzu.
Fot. A. Bochnak.

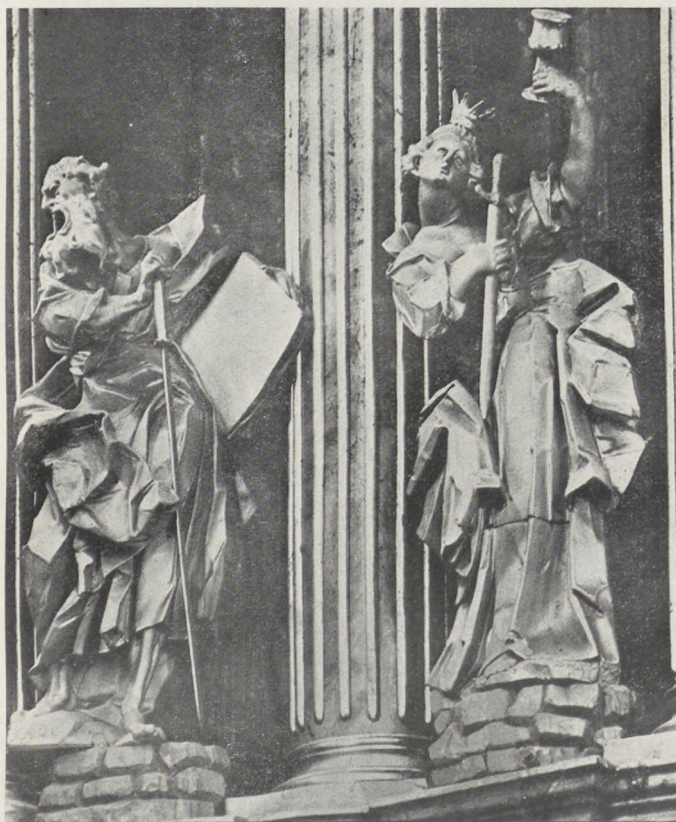
faldy. Przypuszczam, że te dwa posąжки są pozostałością z jakiejś większej całości.

Kościół ś. Marcina we Lwowie, należący dawniej do karmelitów trzewickowych, zaczęto budować w roku 1736, poświęcono zaś w roku 1753¹. Możliwyby stąd wnosić, że posąжки wyrzeźbiono w szóstym dziesiątku lat XVIII wieku.

¹ Ks. I. Chodyniecki, *Historja miasta Lwowa*. Lwów 1829,

7. KOŚCIÓŁ PARAFJALNY W NAWARJI KOŁO LWOWA

Wysmukły, trzynawowy, bardzo zgrabny kościół w Nawarji, lichej mieścinie, odległej o 16 km od Lwowa, poszczy-



37. Lwów. Kościół ś. Marcina. Posągi w głównym ołtarzu.
Fot. A. Bochnak.

cić się może bardzo bogatą i piękną dekoracją figuralną. W głównym ołtarzu Chrystus na krzyżu. Budowa ciała Zbawiciela żywo przypomina krucyfiks u ś. Marcina we Lwowie. Powracają tu owe charakterystyczne, równoległe mięśnie, przebiegające przez piersi i brzuch, a układające się

pp. 377—378 i ks. M. Nowodworski, Encyklopedia kościelna, XII. Warszawa 1879, p. 475.

w półkuliste wypukłości. Po bokach Ukrzyżowanego stoją Najśw. Marja Panna i ś. Jan, a dalej, na bardzo wytwor-



38. Lwów. Kościół ś. Marcina. Posążek w głównym oltarzu.
Fot. A. Bochnak.

nych konsolach przy zewnętrznych kolumnach oltarza, święty papież z potrójnym krzyżem w jednej ręce, a kielichem z Hostją w drugiej, zapewne Grzegorz Wielki, oraz Moj-

żesz, dostojny starzec z długą brodą, trzymający tablice z przykazaniami (fig. 40). Papież ma śliczną głowę młodzieńca o rzeźwym, lirycznym wyrazie. Ma ona coś z głów młodzieńczych świętych w utworach rzeźby południowo-niemieckiej z epoki późnego gotyku. Twarz Mojżesza (fig. 40)



39. Lwów. Kościół ś. Marcina. Posążek w głównym ołtarzu.
Fot. A. Bochnak.

dzieńca o rzeźwym, lirycznym wyrazie. Ma ona coś z głów młodzieńczych świętych w utworach rzeźby południowo-niemieckiej z epoki późnego gotyku. Twarz Mojżesza (fig. 40)

przywodzi na myśl oblicze ś. Pawła (fig. 37) w lwowskim kościele ś. Marcina. Tylekroć już przytoczone znamienne cechy głów, rąk i stylu draperyj powracają i w tych posągach.

W ołtarzu prawej nawy bocznej zwracają uwagę cztery alegoryczne posągi kobiece (fig. 41). To cnoty główne: Sprawiedliwość z wagą (fig. 42), Roztropność ze zwierciadłem, Męstwo z mieczem i Wstrzemięźliwość ze zwróconym wdół kielichem (fig. 43). Te pełne wdzięku, wytwornej elegancji i rokokowej lekkości figury, to — rzecz można — siostry Wiary i Nadziei w Przemyślu (fig. 24, 25), alegoryj u ś. Jura (fig. 31) i świętych niewiast u ś. Marcina we Lwowie (fig. 36, 37). Tanecznym krokiem zdają się biec po kołach, których wspólny środek przypada na środkową oś ołtarza. Ten rotacyjny ruch nie jest nowością w rzeźbie epoki rokoka. Początków tego rodzaju kompozycji szukać należy jeszcze w XVI wieku, a mianowicie w dziełach Michała Anioła. Punktem wyjścia są alegorje Dnia i Nocy oraz Poranku i Wieczoru we florenckich grobowcach Medyceuszów. Ruch obrotowy przenika też na wielką skalę kompozycję potężnego Sądu Ostatecznego w Sykstyнії¹. Na dobre jednak dopiero w epoce późnego baroku i rokoka zaczęli artyści, zarówno malarze jak rzeźbiarze, stosować w swych utworach ten motyw, idąc równolegle z architektami, którzy po Borrominim poprzekręcali osi kolumn, ponachylali — to wprzód, to wgląd — rozszarpane przyczółki i t. p. I w Nawarji, właśnie w ołtarzu, o którym mowa, osi kolumn są przekręcone, a w związku z tem figury stoją na konsolach, umieszczonych przy kolumnach w pozycjach odchylonych o 45° w jedną i drugą stronę od frontalnej.

Jak w obu posągach Madonny, przemyskim (fig. 17) i lwowskim (fig. 27, 28), tak i w nawaryjskich figurach alegorycznych, rzeźbiarz dał szatom większą obfitość i miękkość fałdów, aniżeli w figurach alegoryj u ś. Jura (fig. 31) oraz Wiary i Nadziei w Przemyślu (fig. 24, 25). Doznaje się wrażenia, że snycerz z większym pietyzmem traktował alegorje nawaryjskie (fig. 41, 42, 43), aniżeli analogiczne figury nie-

¹ A. Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1923, pp. 33, 38.

wieście w kościele ś. Marcina we Lwowie (fig. 36, 37) i u franciszkanów w Przemyślu (fig. 24, 25), a to niewątpliwie dlatego, że one są wyłączną figuralną ozdobą ołtarza, a jako takie muszą z natury rzeczy skupić na sobie uwagę widza, podczas gdy tam towarzyszą innym posągom. Mimo tych różnic nie może ulegać wątpliwości, że — przynajmniej o ile idzie o modele — są to kreacje jednego i tego samego artysty, wystarczy bowiem zestawieć tak podobnie emfaticzną Wstrzemięźliwość w Nawarji (fig. 43) z niedającą się bliżej określić niewieścią postacią u ś. Marcina (fig. 36), lub motyw płaszczów wirujących dookoła bioder tych dwóch figur. Rozpowszechniony to podówczas motyw, ale nasz rzeźbiarz śnać bardzo go lubił, bo wraca on w posągu ś. Jura (fig. 70) i posążku Apostoła u ś. Marcina (fig. 38). Za ogniwo łączące alegorie nawaryjskie z wielką grupą omówionych powyżej męskich posągów przyjąć więc należy dwie święte w głównym ołtarzu kościoła ś. Marcina we Lwowie (fig. 36, 37).

Szkoda, że podczas ostatniego odnowienia nie posta-

Rzeźba lwowska.



40. Nawarja. Kościół parafjalny. Posąg Mojżesza w głównym ołtarzu. — Fot. A. Bochnak.

rano się dać delikatnym główkom prześlicznych naprawdę alegoryj nawaryjskich, należytej, godnej ich wartości polichromji. Dzisiejsza polichromja niemożliwie wypaczyła ich rysy. Uniknęły tego zeszpecenia dwie święte w oltarzu po prawej stronie od wejścia do prezbiterjum. Święta z dłótem (fig. 44), jako atrybutem ikonograficznym, z takim wdziękiem podtrzymuje obficie sfaldowany płaszcz, jak najwytworniejsza dama na portrecie z epoki rokoka. Posąg ten, to prawdziwy klejnot rzeźby rokokowej w naszym kraju, a i zagranicą niewiele znalazłoby się równych mu pod względem wdzięku i wytworności.

Nietylko wdzięk niewieści reprezentowany jest w posągach kościoła nawaryjskiego. W świat askezy przenoszą myśl naszą Ewangeliści na ambonie swojemi ostremi, postem i umartwieniem wysuszonymi obliczami (fig. 45, 46, 47, 48). Z suchością i ostrością twarzy, rąk i nóg, szarmonizował snycerz draperje, łamiące się w ostre faldy. Te same to przejawy stylu, co w posągach przedstawicieli zakonów u dominikanów we Lwowie (fig. 1—8) i figurach franciszkanów przed przemyskim kościołem braci mniejszych (fig. 18, 19). Chrystus z owieczką na ramionach, stojący na szczycie kazalnicy, wyobrażony jest wyjątkowo w wieku podszłym, jako człowiek chyba przeszło sześćdziesiąt lat liczący. Rażąca to sprzeczność z tem, co mówi Ewangelja o Jego wieku w chwili zgonu. Chrystus na ambonie w Nawarji żywo przypomina krzyżaka belgijskiego (Crucifer in Belgio) u dominikanów we Lwowie (fig. 3).

Posągi dwóch świętych dominikanów w oltarzu na lewo od tęczy są słabsze, niż dotychczas opisane figury w nawaryjskim kościele. Można się w nich dopatrywać albo utworów jakiegoś pośledniejszego pomocnika, pracującego na podstawie projektów mistrza, albo nawet naśladownictwa, wykonanego przez snycerza, który nie należał do warsztatu mistrza figur dominikańskich. Posągi w lewej nawie, to już napewno tylko naśladownictwa figur w oltarzu nawy przeciwległej; utwory to grube, surowe, nie zasługujące na bliższe zajmowanie się niemi.

Do ściślejszego określenia czasu powstania posągów w Nawarji nie mam narazie żadnego innego punktu opar-

cia, jak tylko datę konsekracji kościoła. Poświęcony został w roku 1774 ¹.

8. KOŚCIÓŁ PARAFJALNY W HODOWICACH KOŁO LWOWA

Podczas mojego pobytu w Hodowicach, wsi sąsiadującej bezpośrednio z Nawarją, stały w prezbiterjum tamtejszego kościoła rusztowania, które uniemożliwiły mi wykonanie odpowiednich zdjęć fotograficznych. A szkoda, bo



41. Nawarja. Kościół parafjalny. Posągi czterech enót głównych w bocznym ołtarzu. — Fot. A. Bochnak.

rzeźby hodowickie ze wszech miar zasługują na szczególne opublikowanie.

Ołtarz główny w wysmukłym, zgrabnym kościele w Hodowicach skomponowano bez posłużenia się elementami architektonicznymi. W górnej strefie muru, zamykającego prostokątne prezbiterjum, mieści się półkolistą wnęką, oświetloną w sposób tak często w epoce baroku stosowany, za pomocą ukrytego okna z żółtymi szybami. W tym złocistym świetle, którego źródła nie widać, uwydatnia się Chrystus na krzyżu, żywo przypominający krucyfiksy w Nawarji i u ś. Marcina we Lwowie. Chrystusa adorują dwaj anioło-

¹ Słownik geograficzny królestwa polskiego i innych krajów słowiańskich, VI. Warszawa 1885, p. 936.

wie (fig. 49), unosząc się po bokach wnęki. Poniżej Najśw. Marja Panna i ś. Jan na wspaniałych, ażurowo ciętych



42. Nawarja. Kościół parafjalny. Alegorja Sprawiedliwości w bocznym ołtarzu. — Fot. A. Bochnak.

w drzewie wspornikach o motywie rokokowych płomieni, przez które przewijają się kwiaty (fig. 50). Wreszcie w dolnej strefie, w narożnikach prezbiterjum, towarzyszą ołtarzowi dwie grupy. Jedna wyobraża Samsona rozdzierającego lwa (fig. 51), druga Abrahama, który podniósł miecz, by ugodzić nim leżącego na stosie ofiarnym Izaaka. Są to wyobrażenia

typologiczne. Zwycięstwo Samsona nad lwem zapowiada zwycięstwo Chrystusa nad szatanem, odniesione przez śmierć



43. Nawarja. Kościół parafjalny. Alegorja Wstrzemięźliwości w bocznym oltarzu. — Fot. A. Bochnak.

na krzyżu ¹, ofiara Abrahama również odnosi się do ofiary krzyżowej ².

¹ K. K ü n s t l e, Ikonographie der christlichen Kunst, I. Prinzipienlehre, Hilfsmotive, Offenbarungstatsachen. Freiburg im Breisgau 1928, p. 128.

² Ibidem, p. 282.

Ekstatyczne pozy aniołów (fig. 49), bardzo charakterystyczne opracowanie draperyj o dużej ilości płaszczyzn, łamiących się pod ostre kąty, ręce o wgiętych dłoniach i długich, suchych palcach, wszystko to wskazuje na tego samego rzeźbiarza, którego dziełem jest dekoracja posągowa kościoła dominikanów we Lwowie. W grupach Samsona (fig. 51) i Abrahama przejawiał się ten sam żywiołowy, gwałtowny temperament artystyczny, co w konnym posągu ś. Jerzego na fasadzie lwowskiej cerkwi metropolitalnej (fig. 29, 30, 70). Powracają też i tu warczące w powietrzu, jakby silnym wichrem miotane draperje, podobne do płaszcza ś. Jerzego. Wreszcie sposób opracowania mięśni nawpół obnażonego Samsona (fig. 51) przywodzi na myśl Chrystusa ukrzyżowanego, w bocznym ołtarzu kościoła ś. Marcina we Lwowie (fig. 35) i dwa, tak pokrewne krucyfiksy, w głównym ołtarzu w Nawarji i w głównym ołtarzu w Hodowicach.

W bogatych, przepysznych wspornikach (fig. 50), na których stoją posągi hodowickie, zaznaczyła się ta sama siła fantazji i bujność form, przy pewnej suchości ich stylizacji, co np. w posągach dominikańskich. Ornamentacja ta i posągi harmonizują z sobą najzupełniej. Nie wątpię, że te wsporniki zaprojektował ten sam artysta, z pod dłota którego wyszły posągi.

W Chrystusie na krzyżu, używanym do procesyj i pogrzebów (fig. 52), który znajduje się w zakrystji hodowickiej, widać to samo poczucie formy, co w krucyfikсах ołtarzowych w kościele ś. Marcina we Lwowie (fig. 35), w Nawarji i Hodowicach; rzeźbiarz spotęgował tu jeszcze wyraz bólu i uwydatnił wyniszczenie męką tak silnie, że krucyfiks ten jest najwymowniejszy, a zarazem najtragiczniejszy ze wszystkich, które można do tej grupy zaliczyć.

Data poświęcenia kościoła hodowickiego, ufundowanego w roku 1758 przez ks. Szczepana Mikulskiego, kanonika lwowskiego, przypada na rok 1774¹. Około tego roku powstały też zapewne tamtejsze rzeźby.

¹ Słownik geograficzny królestwa polskiego i innych krajów słowiańskich, III. Warszawa 1882, p. 88.



44. Nawarja. Kościół parafjalny. Posąg świętej w bocznym ołtarzu.
Fot. A. Bochnak.

9. KOŚCIÓŁ MATKI BOSKIEJ ŚNIEŻNEJ WE LWOWIE
 Posągu Niepokalanego Poczęcia Najśw. Panny Marji
 (fig. 53) przed kościołem Matki Boskiej Śnieżnej we Lwo-



45. Nawarja. Kościół parafjalny. Posąg ś. Jana Ewangelisty na ambonie.
 Fot. A. Bochnak.

wie nie waham się tu omawiać, albowiem ten bardzo wybitny utwór lwowskiej rzeźby rokokowej schodzi się z dziełami powyżej opisanymi. Głowa odpowiada typom kobiecym naszego rzeźbiarza (np. fig. 24, 36, 43, 44). Suty płaszcze owija się koło bioder Madonny podobnie, jak płaszcz alegorji Wstrzemięźliwości w Nawarji (fig. 43). Cały styl tej

powiewnej Madonny, o bardzo miłym wyrazie delikatnej główki, mówi nam o autorstwie tego samego artysty. Madonna lwowska, wraz z towarzyszącymi jej aniołami, musiała



46. Nawarja. Kościół parafjalny. Posąg ś. Łukasza Ewangelisty na ambonie. — Fot. A. Bochnak.

pierwotnie być umieszczona inaczej, niż obecnie, w każdym razie nie na dzisiejszym postumencie.

10. BUCZACZ

Podwójnie cenne, bo datami opatrzone, są dwie figury przydrożne, które w Buczaczku kazał ustawić Mikołaj Potocki, starosta kaniowski. Ś. Jan Nepomucen (fig. 54) po-

chodzi z roku 1750, a Niepokalane Poczęcie Najśw. Marji Panny (fig. 55) z roku następnego. Posągi te wykazują analogiczne poczucie formy, jak figura Madonny przed kościołem Matki Boskiej Śnieżnej (fig. 53) i posągi świętych dominikanek na fasadzie kościoła Bożego Ciała we Lwowie



47. Nawarja. Kościół parafjalny. Posąg ś. Marka Ewangelisty na ambonie.
Fot. A. Bochnak.

(fig. 15, 16). Bliskim prawdy będzie chyba domysł, że Mikołaj Potocki powierzył ich wykonanie temu samemu rzeźbiarzowi, który przyozdobił ratusz buczacki, również przez tego magnata ufundowany.

Antoniewicz przypisał rzeźby na ratuszu buczackim twórcy posągów pod kopułą kościoła oo. dominikanów we

Lwowie¹. Rzeźby te widziałem przed przeczytaniem artykułu Antoniewicza i nie będąc pod jego wpływem zanotowałem podówczas opinie, zupełnie zgodną z jego zdaniem. Fotografij ze względu na brak dostępu nie mogłem wykonać. Rzeźby, już w roku 1925 podniszczone, może w nieda-



48. Nawarja. Kościół parafjalny. Posąg ś. Mateusza Ewangelisty na ambonie. — Fot. A. Bochnak.

lekiej przyszłości przepadną. Bądź co bądź zupełnie identyczne, a niezależne spostrzeżenie dwóch historyków sztuki nie jest bez znaczenia. Treścią rzeźb buczackiego ratusza

¹ J. Bołoz-Antoniewicz, Odkryte freski w gmachu pojezuickim. Odbitka z Gazety Lwowskiej. (Lwów 1906), p. 13.

jest apoteoza siły i zwycięstwa. Widzimy tu Dawida z pówalonym Goljatem, Samsona (lub Herkulesa) z lwem, Herkulesa urywającego łby hydrze, jakiegoś króla, jak się



49. Hodowice. Kościół parafjalny. Anioł w głównym oltarzu.
Fot. A. Bochnak.

zdaje w akcji bohaterskiej, dalej dwóch jeńców, z których jeden wyobraża Kozaka z podgoloną czupryną, wreszcie jakąś postać alegoryczną (głowa oderwana). *Pendant* do niej przepadło zupełnie. Jak świadczą litery M. P. S. K.

w kartuszu na fasadzie, ratusz buczacki ufundował Mikołaj Potocki, starosta kaniowski.

Posągi w głównym oltarzu rzymsko-katolickiej fary



50. Hodowice. Kościół parafjalny. Wspornik koło głównego oltarza.
Fot. A. Bochnak.

w Buczaczu (fig. 56) mają w pozach, gestach, typach i rzucie draperyj dużo cech wspólnych z utworami przypisanymi mistrzowi figur dominikańskich. To samo dotyczy figur kobiecych w bocznym oltarzu ś. Antoniego. Naogół jednak



51. Hodowice. Kościół parafjalny. Grupa Samsona z lwem koło głównego ołtarza. — Fot. A. Bochnak.

posągi buczackie są sztywniejsze. Kościół ten ufundowany również przez Mikołaja Potockiego, poświęcił w roku 1763 arcybiskup lwowski, Wacław Hieronim Sierakowski ¹.

¹ M. Dzieduszycki, Żywot Wacława Hieronima Sierakowskiego, arcybiskupa lwowskiego. Kraków 1868, p. 162.



52. Hodowice. Kościół parafjalny. Krucyfiks procesyjny.
Fot. A. Bochnak.

Rzecz godna uwagi, że główny ołtarz w Buczaczu, wzięty jako całość (fig. 57), bardzo żywo przypomina główny ołtarz u franciszkanów w Przemyślu (fig. 58). Oba są dwupiętrowe, w obydwóch na kolumnach spoczywają kawałki rozszarpanego przyczółka, zakreślonego spłaszczonym lu-

kiem, które w obydwóch ołtarzach odchylają się o mniej więcej 45° nazewnątrz. W Buczaczu i w Przemyśle przyklekli na tych fragmentach przyczółka aniołowie z rozpostartymi skrzydłami. Impostów kolumn czepiają się bardzo podobne konsole, na których stoją posągi. Przy tych wszystkich podobieństwach jeden i drugi ołtarz zastosowano indywidualnie do dotyczącego kościoła. W buczaackim uzyskano i w kompozycję wciągnięto okrągłe okno w murze zamykającym prezbiterjum, otaczając je obłokami i promieniami. W podobny sposób Bernini włączył okno w apsydzie kościoła ś. Piotra na Watykanie w kompozycję słynnej *Cathedra Petri*. W Przemyśle okna mieszczą się w bocznych ścianach wieloboku, zamykającego prezbiterjum, to też górne piętro ołtarza trzeba było wypełnić obrazem. Oba te ołtarze uważam za dzieła jednego i tego samego artysty.

11. DUKLA

Ołtarz główny w kościele parafjalnym w Dukli (fig. 59) schodzi się pod względem architektury z ołtarzami głównymi w farze buczaackiej (fig. 57) i u franciszkanów w Przemyśle (fig. 58). Od buczaackiego różni się głównie tem, że górne jego piętro wypełniono płaskorzeźbą, a kawałki rozszarpanego przyczółka odchyłono nie wprzód, lecz wglęb. Alegorja Nadziei w ołtarzu dukielskim¹ poza przypomina naogół alegorję Roztropności w Nawarji (fig. 41), a układem draperyj tamtejszą alegorję Wstrzemięźliwości (fig. 43), ale jest od nich surowsza i sztywniejsza. Wiara, Miłość i Pokuta² jeszcze bardziej odbiegają od posągów nawaryjskich. Zdaje się, że dzieła mistrza dominikańskiego nie pozostały bez pewnego wpływu na figury dukielskie. Ołtarz dukielski pochodzi z czasów przebudowy tamtejszej fary przez Jerzego Wandalina Mniszcha, t. j. z lat 1764—1765³.

Pod rozwagę przyszłych badaczy rzucam pytanie, czy w nagrobku Marji Amelji z Brühlów Mniszchowej (fig. 60, 61) w kościele dukielskim nie możnaby się dopatrywać

¹ E. Świeykowski, Studja do historii sztuki i kultury wieku XVIII w Polsce, I. Monografia Dukli. Kraków 1903, fig. 22.

² Ibidem, fig. 22 i tabl. I.

³ Ibidem, pp. 22, 71 i 171—172, aneks XIV.

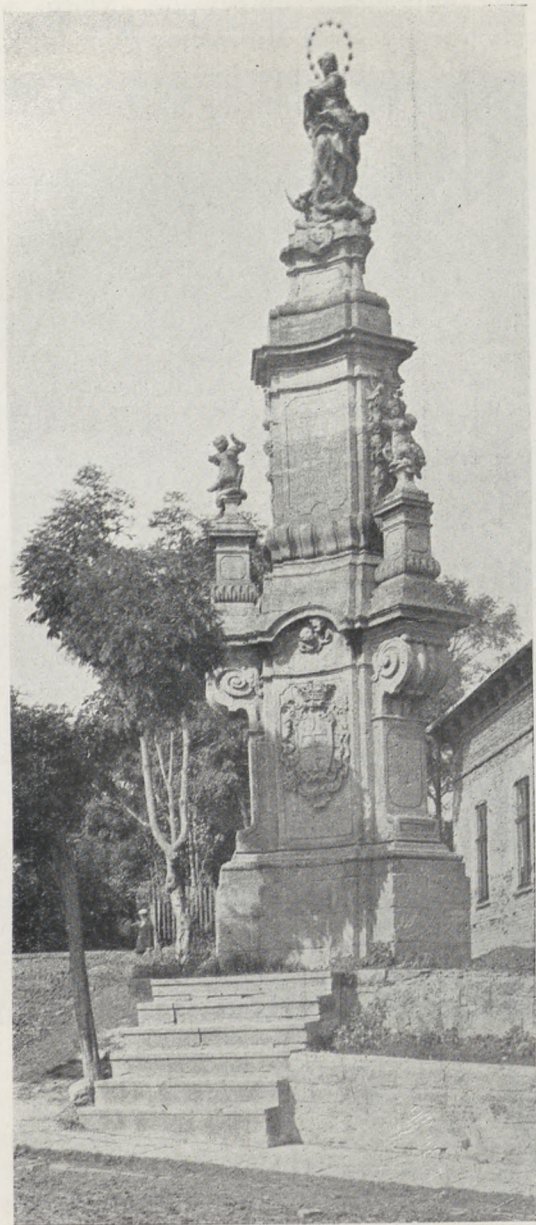


53. Lwów. Kościół Matki Boskiej Śnieżnej. Posąg Niepokalanego Poczęcia Najśw. Marji Panny przed fasadą. — Fot. Janusz Pagaczewski.

utworu mistrza figur dominikańskich. Analizę porównawczą przeprowadzić niełatwo, idzie bowiem o rzeźbę z kamienia wapiennego, zbliżonego do marmuru, nie zaś z drzewa czy Rzeźba lwowska.



54. Buczacz. Figura przydrożna ś. Jana Nepomucena.
Fot. A. Bochnak.



55. Buczacz. Figura przydrożna Niepokalanego Poczęcia Najśw. Marji Panny. — Fot. A. Bochnak.

piaskowca, jak dotychczas opisywane. Nadto porównanie utrudnia współczesny strój Mniszchowej, a także i ta okoliczność, że rzeźbiarz, odtwarzając osobę dobrze współczesnym znaną, musiał bądź co bądź starać się o uchwycenie



56. Buczac. Kościół parafjalny. Posągi w głównym oltarzu.
Fot. A. Bochnak.

podobieństwa, a zatem odstąpić od przeciętnego typu swoich główek kobiecych. Bardzo wyczerpujący opis zabytku podał Świeykowski¹, to też ograniczam się tu do podkreślenia

¹ E. Świeykowski, Studja do historii sztuki i kultury wieku XVIII w Polsce, I. Monografia Dukli. Kraków 1903, pp. 103—113.

niektórych szczegółów. Świeykowski zwraca uwagę na lekkie ściągnięcie brwi Mniszchowej¹. Ściągnięcie brwi, nieraz

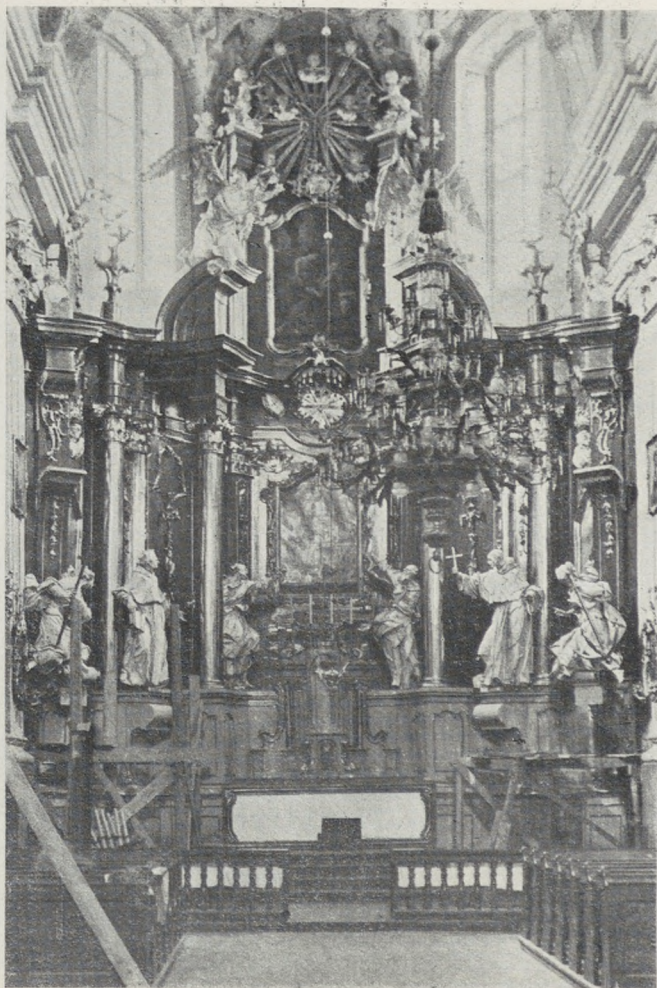


57. Buczacz Kościół parafjalny. Główny ołtarz.
Fot. A. Bochnak.

w znacznie wyższym stopniu, bo wywołujące zmarszczkę pionową na czole, jest bardzo charakterystyczne dla posągów mistrza dominikańskiego. Świeykowskiego uderzyły też

¹ E. Świeykowski, Studja do historii sztuki i kultury wieku XVIII w Polsce, I. Monografia Dukli. Kraków 1903, p. 108.

„ostre nieraz załomy marmuru, opanowanego zamaszystą techniką artysty“¹. Od siebie dodam, że ta „kryształiczność“

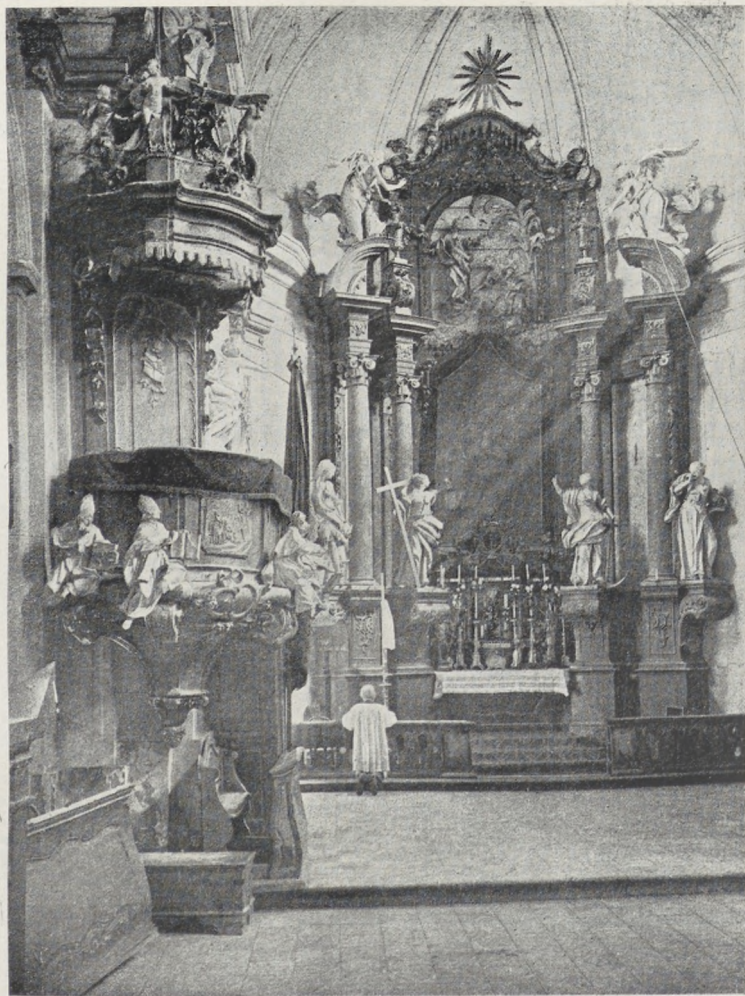


58. Przemyśl. Kościół oo. franciszkanów. Główny ołtarz.
Fot. A. Bochnak.

szat Mniszechowej przywodzi na myśl charakterystyczne traktowanie draperyj posągów dominikańskich. Wiemy, że

¹ E. Świekowski, Studja do historii sztuki i kultury wieku XVIII w Polsce, I. Monografia Dukli. Kraków 1903, p. 108.

artystę tego stać na wyrażenie kobiecego wdzięku. Nie brak go też i delikatnej główce Mniszchowej, która pod tym



59. Dukla. Kościół parafjalny. Główny ołtarz.
Fot. dr E. Świekowski.

względem nie ustępuje alegorjom w Nawarji (fig. 41, 42, 43) czy Wierze w głównym ołtarzu w Przemyślu (fig. 24). Posąg przemyski cechuje to samo ciche, słodkie upojenie, co figurę dukielską. Mniszchowa nie robi wrażenia zmarłej; zdaje się

odpoczywać i oddawać się miłym marzeniom. Analogij między figurą w Dukli a poprzednio omówionemi posągami można się dopatrzeć także w modelowaniu rąk o długich, cienkich palcach, jakby kości pozbawionych.

Nagrobek dukielski jest, jako taki, w naszej plastyce utworem odosobnionym. Niema drugiego nagrobka z tego czasu, z którym możnaby go porównać. Do hipotetycznego przypisania go lwowskiemu rzeźbiarzowi zachęca mnie, oprócz powyżej przytoczonych analogij, także i okoliczność, że w rzeźbie zagranicznej, nie wyłączając drezdeńskiej, którą ze względu na pochodzenie Mniszchowej możnaby brać w rachubę, nie udało mi się znaleźć zabytku pokrewnego. Gdyby się okazało, że posągi u dominikanów we Lwowie są wcześniejsze od nagrobka dukielskiego, to mógłby się nasunąć domysł, że artysta lwowski otrzymał zamówienie od Jerzego Wandalina Mniszcha dzięki jego stosunkom rodzinnym z Potockimi¹. I jeszcze jedno. Istnieje w Dukli rzeźba, którą mojem zdaniem można bez zastrzeżeń uważać za utwór mistrza figur dominikańskich. To statua Madonny przed kościołem bernardynów², dzieło godne innych Madonn tego artysty. Tem łatwiej przyjąć, że i nagrobek Mniszchowej mógł być wyjść z pod jego dłota.

Pomnik Marji Amelji Mniszchowej, która zmarła dnia 30 kwietnia 1772 roku, ustawiono w kościele dnia 30 sierpnia 1773 r. Dowiadujemy się o tem z napisu na pomniku³.

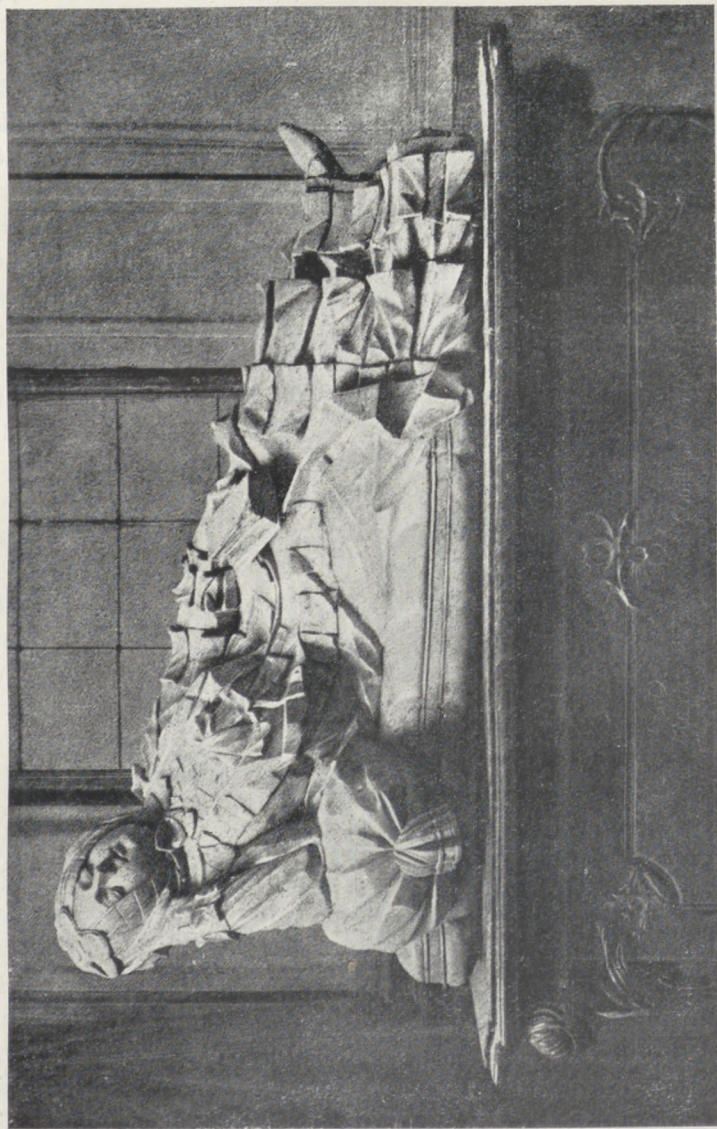
12. CERKIEW KATEDRALNA W PRZEMYŚLU

Do najefektowniejszych i najwięcej malowniczych utworów naszego snycerstwa z XVIII wieku należy ambona w przemyskiej cerkwi katedralnej (62, 63). Oryginalny kształt tej ambony jest aluzją zarówno do zawodu ś. Piotra-rybaka, jak i do znanego porównania Kościoła katolickiego z łodzią. Łódź przewija się między schematycznie traktowanemi ska-

¹ Siostra Jerzego Wandalina Mniszcha, męża Marji Amelji i fundatora grobowca dukielskiego, była żoną Józefa Potockiego, fundatora kościoła dominikanów we Lwowie. Cf. E. Świeykowski, Studja do historii sztuki i kultury XVIII wieku w Polsce, I. Monografia Dukli. Kraków 1903, p. 16.

² Ibidem, fig. 31.

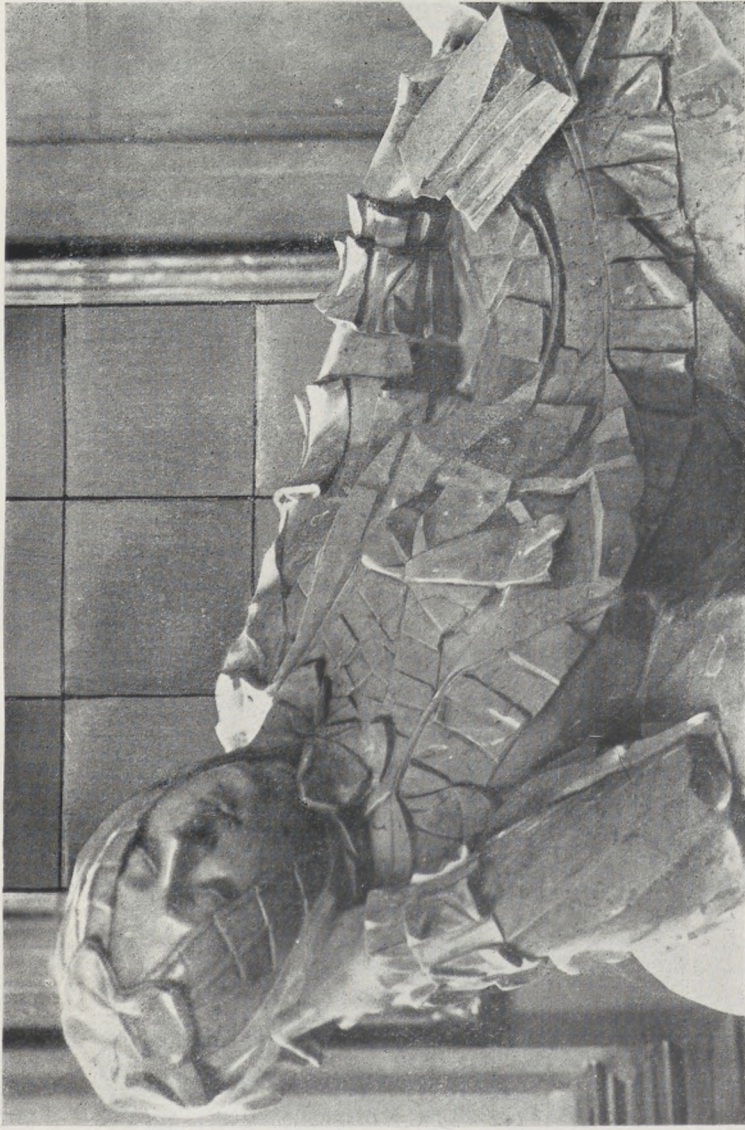
³ Ibidem, p. 107.



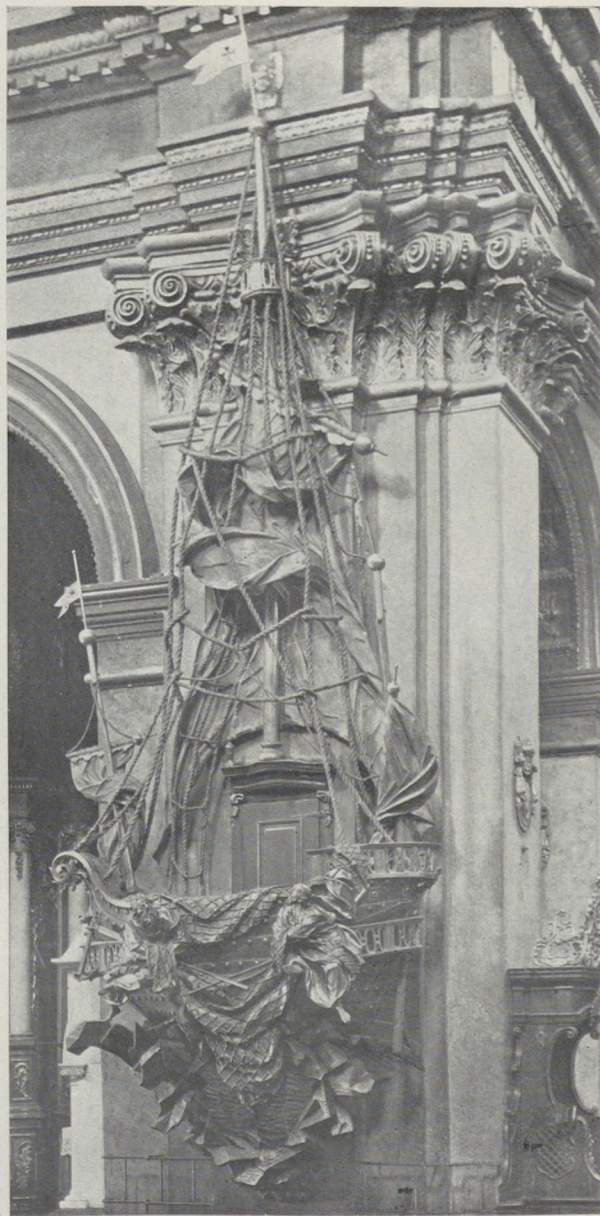
60. Dukla. Kościół parafialny. Nagrobek Marji Amelji z Brühlów Mniszchowej.
Fot. dr E. Świeykowski.

łami; naturalizm występuje wyraźniej w sieci przerzuconej przez barcę, a najskrajniej w linach. Są to liny prawdziwe, a nie rzeźbione. Nie chciano ich tu pominąć, a nie mogąc z powodu trudności technicznych dać lin drewnianych, posłużono się prawdziwymi. Małostkowy ten naturalizm jest jedną z charakterystycznych cech rokoka. Całość zaprojektowana jest zgrabnie, lekko, jeszcze w duchu rokoka, jakkolwiek biegnąca brzegiem łodzi galeryjka o motywie plecionki należy już do stylu Ludwika XVI. Żagle oraz szaty Apostołów-rybaków układają się naogół podobnie, jak szaty figur mistrza dominikańskiego, a w skomponowaniu całości przejawia się ta sama fantazja i ten sam żywy temperament artystyczny, co w przepysznym posągu konnym ś. Jerzego na fasadzie lwowskiej cerkwi metropolitalnej. Natomiast posągi Apostołów są cięższe od analogicznych figur naszego artysty. Wystarczy je porównać z posągami Ewangelistów, którzy w podobnych pozach przysiedli na ambonie w Nawarji (fig. 45, 46, 47, 48). Z tych powodów uważam kazalnicę przemyską za utwór pomocników mistrza figur dominikańskich, wykonany jednak podług jego projektu.

Sądząc po stylu, za wcześniejszą od przemyskiej należałoby uznać stiukową ambonę w kościele ś. Mikołaja we Lwowie, skomponowaną również w kształcie łodzi i ożywioną figurkami Apostołów-rybaków (fig. 64, 65). Razem ze stiukami, zdobiącymi wnętrze kościoła, tworzy ona nierozdzielalną stylistycznie całość. Ornamentacja wyłącznie rokokowa; ani śladu motywów pseudoklasycznych. Kazalnica lwowska różni się od przemyskiej, ale ma z nią wspólny szczegół, a mianowicie podobne ujęcie motywu wyciągania sieci z wody przez Apostołów. Uwagę zwraca podobne sfałdowanie sieci, podobieństwo jej modelunku oraz póz i typów rybaków. Pewne różnice w stylu draperyj nie byłyby przeszkodą w przypisaniu projektu ambony lwowskiej temu samemu artyście, który zaprojektował kazalnicę przemyską, albowiem możnaby je odnieść do różnicy materiału. Na przeszkodzie stoi co innego. O ile w ambonie przemyskiej wyraża się rozmach i wyobraźnia twórcza, o tyle w lwowskiej znać chwiejność i pewną nieporadność. Nie wydaje mi się, by artysta, który zaprojektował dzieło lwowskie, mógł się tak



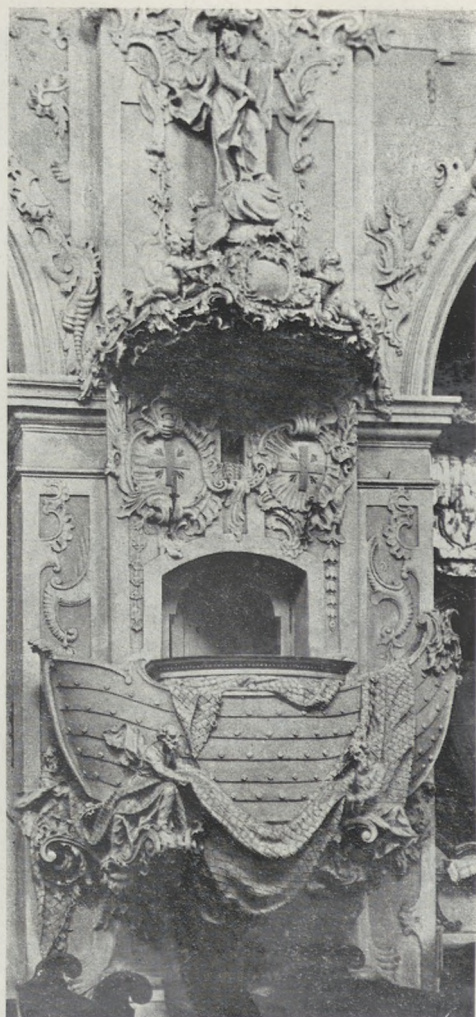
61. Dukla. Kościół parafjalny. Nagrobek Marji Amelji z Brühlów Mniszechowej. — Fot. A. Bochnak.



62. Przemyśl. Cerkiew katedralna. Ambona.
Fot. A. Bochnak.



63. Przemyśl. Cerkiew katedralna. Ambona.
Fot. A. Bochnak.



64. Lwów. Kościół ś. Mikołaja. Ambona. — Fot. A. Bochnak.

rozwinąć, by go później (jeżeli ambona przemyska jest istotnie późniejsza od lwowskiej) stać było na utwór o tyle wyższy, jakim jest kazalnica przemyska. Dlatego też na tym punkcie różnię się od Antoniewicza¹ i ambonę lwowską wyłączam z szeregu dzieł mistrza figur dominikańskich,

¹ J. Bołoz-Antoniewicz, Odkryte freski w gmachu pojezuickim. Odbitka z Gazety Lwowskiej. (Lwów 1906), p. 12.



65. Lwów. Kościół ś. Mikołaja. Szczegół z ambony. — Fot. A. Bochnak.

uważam ją natomiast za utwór powstały tylko pod jego wpływem. Wykonano ją zapewne w czasie nieodległym od daty konsekracji kościoła ś. Mikołaja, która odbyła się w roku 1777¹. Do datowania ambony przemyskiej nie mam poza stylem żadnych danych.

¹ Ks. M. Nowodworski, Encyklopedia kościelna, XII. Warszawa 1879, p. 474.

Ambony w kształcie łodzi są zabytkami stosunkowo rzadkimi. W Polsce, oprócz lwowskiej i przemyskiej, mogą



66. Kraków. Muzeum Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Posąg ś. Tadeusza. — Fot. A. Bochnak.

wskazać jeszcze jedenaście: w kościele wizytek w Warszawie, w Tyńcu, u Bożego Ciała i u ś. Andrzeja w Krakowie, u ś. Jerzego i u śś. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie,

w kolegjacie w Pułtusku, w Słonimiu, w Kłobucku (powiat częstochowski), w Białej koło Bielska i w Błotnicy (powiat



67. Kraków. Muzeum Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Głowa ś. Tadeusza. — Fot. A. Bochnak.

radomski). Wszystkie, oprócz wileńskiej na Antokolu, którą wykonano w roku 1803¹, pochodzą z epoki rokoka. Zagranicą jest ich jeszcze mniej; mogę przytoczyć tylko cztery: w Traunkirchen, Fischlham, Tautendorf i Gaspoltshofen,

¹ J. Kłos, Wilno. Przewodnik krajoznawczy. Wilno 1923, p. 143.

wszystkie rokokowe, wszystkie w Austrii Dolnej i Górnej¹. Z pośród wymienionych ambon w kształcie łodzi, zarówno polskich jak austriackich, jedną tylko, warszawską, można z kazalnicą przemyską porównywać pod względem śmiałości pomysłu i wogóle wartości artystycznej.

13. MUZEUM SZTUKI UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO W KRAKOWIE

Posąg ś. Tadeusza (fig. 66, 67), znajdujący się w Muzeum Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, pochodzi z Leska. Znalaziono go na strychu domu, należącego do parafji obrządku łacińskiego w tem miasteczku. Zapewne posąg usunięto z miejscowego kościoła. Obecnie w Lesku niema posągów tego samego dłóta. Opracowanie draperji, ciętej bardzo śmiało i szeroko, zbliża się nieco do traktowania szat w utworach mistrza figur dominikańskich. Płaszcz przerzuty przez lewe ramię, układa się analogicznie do płaszcza Wstrzemięźliwości w bocznym ołtarzu w Nawarji (fig. 43). Twarz szlachetna, o wyrazie skupienia i zadumy, szeroki modelunek falistych włosów, śmiałe, brawurowe cięcia dłóta, z pod którego wyszły szkicowo zaznaczone fałdy draperji, wszystko to świadczy o artyście, który opanował zarówno formę, jak i technikę snycerską. Posąg pozbawiony jest pozłoty i powłoki kredowej, co z jednej strony umożliwia zobaczenie bezpośrednich uderzeń dłóta snycerza, z drugiej jednak utrudnia zestawienie dzieła z omówionymi poprzednio utworami. Dotychczas nie natrafiłem na rzeźby, z którymi dałoby się to dzieło związać bez zastrzeżeń.

Posąg z Leska godzien jest uwagi nietylko z powodu wybitnej wartości artystycznej, ale także i pod względem ikonograficznym. Święty trzyma w ręce owalny medaljon z wyobrażeniem popiersia mężczyzny. Długo nie mogłem dojść, jaki to może być święty, aż dopiero w drewnianym kościółku w Szymbarku (powiat gorlicki) natrafiłem wśród obrazów z XVIII wieku, przedstawiających dwunastu Apostołów, na świętego z podobnym medaljonem w jednej,

¹ P. M. Riesenhuber, O. S. B., Die kirchliche Barockkunst in Österreich. Linz a. D. 1924, tabl. 89—92, pp. 134—135.



68. Tarnopol. Kościół oo. dominikanów. Posąg Matki Boskiej Łaskawej.
Fot. A. Bochnak.

a maczugą w drugiej ręce. Maczuga jest atrybutem ikonograficznym ś. Tadeusza. Nasz posąg wyobraża więc tego stosunkowo rzadko odtwarzanego Apostoła. Jakie znaczenie ma ów medaljon, nie umiem powiedzieć¹.

¹ K. Künstle, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, II. *Ikongraphie der Heiligen*. Freiburg im Breisgau 1926, pp. 359–360, omawia-

14. KOŚCIÓŁ OO. DOMINIKANÓW W TARNOPOLU

Statua Matki Boskiej Łaskawej (fig. 68), przeniesiona do Tarnopola z kościoła dominikanów w Podkamieniu, ma pewne cechy wspólne z utworami przypisanymi mistrzowi figur dominikańskich. Mam na myśli jej bardzo ożywioną sylwetę i wysoce patetyczną pozę. Z drugiej jednak strony rzut draperyj jest odrębny. Szata układa się w fałdy drobne i bardzo skomplikowane, podczas gdy dzieła mistrza dominikańskiego cechują fałdy większe, cięte krystalicznie. Figura ta, narazie odosobniona, należy do ciekawszych i piękniejszych zabytków naszego rokoka.

* * *

Na tem kończę przegląd rzeźb, które mojem zdaniem należy wiązać z warsztatem mistrza figur dominikańskich, oraz tych, które do sfery jego wpływów zaliczyćby można. Już ze względu na dużą ilość dzieł, tak blisko ze sobą związanych, musi się przyjąć, że był to wielki warsztat, który zatrudniał dużą ilość pracowników. Rozdzielenie tych utworów na własnoręczne dzieła mistrza i dzieła pomocników uważam za prawie niemożliwe dlatego, że w tych czasach produkcja artystyczna ma najczęściej charakter zbiorowej, zwłaszcza gdy idzie o dzieła dekoracyjne.

W powyższym przeglądzie zabytków pominąłem główny ołtarz cerkwi Wołoskiej i ambonę w cerkwi ś. Piotra przy ulicy Łyczakowskiej we Lwowie, związane przez Antoniewicza z mistrzem figur dominikańskich¹, nie dlatego, bym się w tym wypadku przeciwstawił jego opinii na punkcie tej atrybucji, lecz dlatego, że utwory te nie przynoszą do charakterystyki grupy nic nowego, a fotografii z nich nie udało mi się uzyskać.

jąc ikonografję ś. Tadeusza, nie wspomina o medaljonie z popiersiem męczyzny, jako o atrybucie tego Apostoła. Widocznie jest to rzadki atrybut.

¹ J. Bołoz-Antoniewicz, Odkryte freski w gmachu pojezuickim. Odbitka z Gazety Lwowskiej. (Lwów 1906), pp. 12—13.

II

CHARAKTERYSTYKA RZEŹB PRZYPISANYCH MISTRZOWI FIGUR DOMINIKAŃSKICH

Drzewo, a na drugim miejscu kamień — to główne materiały, któremi się posługiwał nasz rzeźbiarz. Czuł się przede wszystkim snycerzem. Wpływ techniki snycerskiej widać i w jego kamiennych posągach. Wyjątkowo posązek ś. Franciszka w zakrystji kościoła franciszkanów w Przemysłu (fig. 26) odlano w cynie podług jego modelu. Posągi drewniane są bądź w całości na biało pomalowane, bądź — z wyjątkiem karnacyj — złożone, bądź wreszcie, jak nawaryjskie na ambonie, mają szaty różnobarwne. Czy pomalowanie jest we wszystkich wypadkach pierwotne, czy np. pierwotnie złożonych figur nie pomalowano później, w epoce pseudoklasycyzmu, na biało, to się może dopiero pokaże w przyszłości, przy ewentualnych odnowieniach.

Skala zainteresowań mistrza figur dominikańskich jest, jak widać z powyższego przeglądu zabytków, wcale rozległa. Oprócz pojedynczych posągów nie brak i grup, jak ś. Jerzy walczący ze smokiem (fig. 29, 30, 70), Samson rozdzierający lwa (fig. 51), ofiara Abrahama lub rzeźby na ratuszu buczackim. Przejawiający się w tych grupach pierwiastek dramatyczny, tak zgodny z żywym temperamentem artystycznym tego rzeźbiarza, silnie występuje w licznych posągach ascetycznych i ekstatycznych zakonników i świętych oraz w figurach Madonny i ś. Jana, bolejących u stóp krzyża (Hodowice). W procesyjnym krucyfiksie hodowickim (fig. 52) snycerz pokusił się — i z powodzeniem — o bardzo tragiczne ujęcie tematu. Rzeźbiarz nie ograniczył się jednak do tego zakresu. W strunę liryzmu uderzył w po-

sagu ś. Antoniego przed kościołem tegoż świętego we Lwowie, w figurach śś. Antoniego i Franciszka w Przemyślu w głównym oltarzu (fig. 20, 21), a przede wszystkim w pełnych wdzięku i uroku młodości postaciach kobiecych (fig. 15, 16, 17, 24, 25, 27, 28, 31, 41, 42, 43, 44, 53, 55, 60, 61).

Warto zadać sobie pytanie, jaki jest stosunek tych wszystkich rzeźb do natury, oczywiście nie poto, ażeby je wartościować miarą tego stosunku, lecz celem bliższego ich scharakteryzowania i wykazania dążności artysty, jakie się w nich wyraziły. Proporcje tych figur, zarówno męskich, jak kobiecych, odbiegają od przeciętnych proporcji ciała ludzkiego, są wysmuklejsze. Niektóre figury mierzą na wysokość przeszło ośm głów. Torsy ich są krótsze, a nogi dłuższe, niż to bywa u normalnie zbudowanych ludzi. Głowy i ręce rażąco małe. Budowa głów, zwłaszcza męskich, różni się od prawidłowej. Charakterystyczną ich cechą jest uposzczenie części dolnej na korzyść górnej, nieraz nadmiernie silnie rozwiniętej. Układ mięśni Chrystusa na krzyżu znacznie odbiega od prawidłowego, jest niezgodny z budową rzeczywistą. Rzeźbiarz nie liczy się więc z prawidłowością anatomiczną, zmienia proporcje postaci oraz stosunek poszczególnych części ciała do siebie, jednym słowem świadomie deformuje naturalne kształty, czyli figurę ludzką stylizuje. Także stosunek póz i gestów omawianych posągów, do póz, jakie normalny człowiek przybierać zdola, jest dowolny. Wystarczy spróbować naśladować te wymyślne pozy, by się przekonać o bezowocności takiej próby. Są to pozy niezgodne z rzeczywistością.

Draperjom każe rzeźbiarz układać się w takie fałdy, w jakie na żywym człowieku nigdyby się ułożyć nie zdołały. Chyba klejem napojoną tkaninę dałoby się łamać w ten sposób. Odnosi się to przede wszystkim do szat męczyzn. Draperje szat kobiecych są naogół płynniejsze, miększe, jakby z tkaniny delikatniejszej, ale i tutaj układ fałdów dalekim jest od rzeczywistości. Znowu więc odchylenie od natury, znowu deformacja naturalnego kształtu. Stosunek draperyj do postaci jest luźny, budowa ciała zaznacza się tylko nieśmiało pod masą fałdów, istniejących jakby dla siebie. Stwierdzić tu przychodzi analogiczne zja-

wisko, jak w rzeźbie późnogotyckiej. Również ostre fałdowanie draperyj wydaje się być w pewnym związku ze stylizacją fałdów u schyłku średniowiecza. I jak artystom średniowiecznym mało zależało na tej formalnej piękności figury ludzkiej, na którą, wślad za klasyczną sztuką grecką, dopiero renesans włoski nacisk położył, uwzględniali natomiast w pierwszym rzędzie duchową stronę i starali się przemówić do uczucia, tak też i mistrz figur dominikańskich nie waha się stworzyć postaci w gruncie rzeczy nawet odrażającej, jak Chrystus na krzyżu procesyjnym w Hodowicach (fig. 52), byle tylko wzruszyć i do głębi wstrząsnąć pobożnego widza. Gdy się patrzy na tę rzeźbę, mimowoli przychodzi na myśl tak bliska, zarówno pod względem tragicznego nastroju, jak i anaturalistycznego ujęcia, a odległa czasowo, Pietà z XIV wieku w Muzeum Prowincjonalnym w Bonn¹. Dziwne jak na epokę rokoka, ale zobaczymy, że nie wyjątkowe zjawisko, echo tak właściwego wiekom średnim zaziemskiego poglądu na świat.

A zatem mistrz figur dominikańskich nie jest naturalistą. Niewiele obchodzi go budowa ciała ludzkiego, nie dąży on do zgodności z naturą, przeciwnie od natury świadomie odbiega. Jakże dalekiem jest takie ujęcie formy od prawidłowości estetycznej, właściwej plastyce Odrodzenia, a która jest wypadkową studjum natury oraz klasycznych rzeźb starożytnych. Artysta rzeźbi draperje z widocznym zamiłowaniem, w sposób wysoce oryginalny, a przytem ogromnie śmiało i szeroko. Zestawiając tuż obok siebie szerokie, jasno oświetlone płaszczyzny i głębokie bruzdy, w których kładą się silne cienie, uzyskuje malowniczość, spotęgowaną nadto przez nastrzępienie całej sylwety posągu. Także i pod tym względem utwory mistrza figur dominikańskich różnią się od posągów renesansowych, na których światła i cienie rozmieszczone są równomiernie i bez gwałtownych kontrastów, i których sylwety są spokojne, zwarte, zamknięte.

¹ W. Pinder, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, I. Handbuch der Kunstwissenschaft, begründet von F. Burger, herausgegeben von A. E. Brinckmann, Wildpark-Potsdam 1924, fig. 70.

O ile posągi renesansowe tkwią dobrze w blokach marmuru czy klocach drzewa, z których zostały wyrzeźbione, o tyle nasze figury przechodzą granice bloków, nie mieszczą się w nich. Szeroko rozłożone ich ręce rzeźbiono z osobnych kawałków drzewa. „Eine klassische Figur ist in eine vorhandene Blockform hineingedacht, die Form ist durch Subtraktion aus dieser Blockform erreicht. Hier hat man das Gefühl von einem gegenteiligen Prozess; es ist eine Plastik der inneren Form, es ist, als ob ein lebendiger Kern überquelle, die Formen aus eigener Kraft herausschleudere“. Te uwagi Adolfa Feulnera¹, wypowiedziane o rzeźbach Idziego Kwiryńa Asama, dadzą się w zupełności zastosować i do naszych rzeźb.

Do najciekawszych, najoryginalniejszych kreacji mistrza figur dominikańskich należą posągi ascetycznych mnichów. Dąży on tu do wyrażenia żarliwego, podnieconego uczucia religijnego, graniczącego z bólem fizycznym. Ci zakonnicy, których suche, zmięte i przedwcześnie postarzałe twarze świadczą o ciężkich ćwiczeniach religijnych i wyczerpujących postach, przeżywają ekstazę. Duchem nie należą już do tego świata. Już nie panują nad sobą. Mięśnie ich wypowiadają posłuszeństwo woli, całym ciałem wstrząsa konwulsyjny dreszcz, ręce i nogi wykrzywają się w bolesnych skurczach. Posągi te zaczepiają o tę sferę uczuć, która tak silny wyraz znalazła w twórczości takich artystów, jak Tintoretto, a zwłaszcza El Greco. Nie ku naturze, nie ku rzeczywistości, ale w zaświaty kieruje się myśl lwowskiego rzeźbiarza.

Ze stanem duchowym poszczególnych osób, wyrażającym się nazewnątrż poprzez oblicze, pozę i gesty, zestrąja artysta draperje. Wzburzone, niespokojne draperje odpowiadają wewnętrznemu niepokojowi i żarowi uczucia, które trawiają tych ascetów. Suchości i ostrości twarzy zakonników odpowiada suchość i ostrość stylizacji ich habitów. Takie szarmonizowanie draperyj ze stanem duchowym postaci jest znamienne przedewszystkiem dla rokokowej rzeźby bawarskiej. „Aus dem Grad seiner (t. j. draperij) Bewe-

¹ A. Feulner, Bayerisches Rokoko. München 1923, p. 115.

gung, der energischen oder langsamen Führung der Massen, aus der klar sich entfaltenden oder unruhig aufgeregten, wild sich windenden oder angstvoll aufgepeitschten Bewegung der Linien lesen wir die Bewegtheit, das Temperament des Trägers. Die innere Bewegung wird in das Spiel der Linien hineinprojiziert und unendliche Variabilität dieser abstrakten Linien und Formen zu gestalten wird hier ebenso zum Thema wie in der abstrakten Ornamentik des Muschelwerkes“. Trafność tych uwag niemieckiego badacza¹ znajduje potwierdzenie w fakcie, że n. p. draperje posągów kobiecych naszego artysty różnią się od draperyj ascetycznych i ekstatycznych mnichów, są mniej ostre i płynniejsze, cieńsze i delikatniejsze; bądź co bądź wyraźniej pod nimi zarysowuje się budowa ciała.

Celowe i świadome deformowanie naturalnych kształtów ciała ludzkiego, niezgodna z rzeczywistością fizyczną dynamika póz i gestów, gra światła i cieni, a wreszcie spotęgowane uczucie, wyrażające się na obliczach, a mające odpowiednik zarówno w pozach i gestach, jak i w układzie draperyj, wszystko to pozwala nasze rzeźby nazwać ekspresjonistycznymi².

Dzieła te nie są wolne od manjery. Rzeźbiarz nie ma bardzo dużego zasobu środków na wyrażenie n. p. ekstazy, ale trzeba przyznać, że temi środkami operuje bardzo zręcznie. Nie zapominajmy przytem, że posągi te nie miały istnieć same dla siebie, ale że zadaniem ich jest żyć razem z otoczeniem. Jakże przedstawia się ten ich stosunek do otoczenia, t. j. do architektury, którą zdobią?

Konny posąg ś. Jerzego (fig. 29, 30, 70) świetnie wiąże się z fasadą cerkwi ś. Jura, jako jej zakończenie. Słabiej już godzą się z architekturą n. p. przemyskiego ołtarza, zdobiące go posągi (fig. 20 – 25, 58), zwłaszcza dwa środkowe, jako najbardziej ruchliwe i niespokojne (fig. 22, 23). Tego rodzaju posągi wymagałyby za tło raczej ołtarza bez architektury, w którym nad mensą unosiłyby się skłębione

¹ A. Feulner, Bayerisches Rokoko. München 1923, p. 120.

² Cf. M. Treter, Pierwiastek ekspresyjny w dziełach Tintoretta. Sztuki Piękne, IV, 9. Kraków 1927/28, p. 332.

obłoki, przerywane snopami promieni. Posągi na attyce nawy kościoła dominikanów we Lwowie (fig. 1—10) sylwetami swymi nie idą wprawdzie za linjami architektury, ale przecież są tam czynnikiem dodatnim, albowiem żywością póż i gestykulacji wprowadzają dużo życia i ruchu w strefę pod kopułą, harmonizując przytem z nerwowemi, skaczącymi linjami rokokowych balustrad, które zamykają otwory empor pierwszego piętra. W tem sąsiedztwie same posągi nabierają charakteru rokokowych ornamentów, pod które jako główny, zasadniczy motyw, podłożono postać ludzką. Ale bodaj czy nie lepszym tłem byłoby dla nich takie wnętrze, w którym już zatarły się granice między architekturą, rzeźbą i malarstwem. Brinckmann¹ rozróżnia w epoce baroku trzy zasadnicze sposoby ujęcia przestrzeni, które w rozwoju architektury tych czasów następują po sobie: naprzód przestrzenie zahaczają o siebie (*Verklammerung*), potem się wzajem przenikają (*Durchdringung*), wreszcie cała przestrzeń rozplywa się jakby w nieskończoności (*Verschmelzung*). Posągi dominikańskie zostały zaprojektowane tak, jakby miały zdobić rozplywającą się przestrzeń, tymczasem architektura kościoła dominikanów, jako odbłask Fischerowskiego kościoła ś. Karola Borromeusza w Wiedniu, należy do tego typu, w którym przestrzenie tylko się przenikają. Najmniej korzystnym jest stosunek figur przed kościołem franciszkanów w Przemyślu (fig. 17, 18, 19) do fasady. Wyczuwa się tu rozdźwięk między jej czczemi i naogół spokojnymi formami, a żywością posągów. Zdaje się, że w XVIII wieku było pod tym względem nieco lepiej, są bowiem dane, że po roku 1780 fasada uległa jakimś przeróbkom². Nie mogę

¹ A. E. Brinckmann, *Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern*. Handbuch der Kunstwissenschaft, begründet von F. Burger, herausgegeben von A. E. Brinckmann. Berlin-Neubabelsberg 1919, p. 89.

² We wrześniu 1780 roku „sławetny pan Stanisław Bugowski, Myster kunsztu ślusarskiego“ osadził „anioly na sztybrach do faciaty zrobione y z Opatrznością“. Obecnie tych aniolów niema na fasadzie, jak niema również wazonów i latarń kamiennych „na nowy kościół“, za które konwent franciszkanów zapłacił dnia 14 maja 1773 roku. Szczegóły te zaczerpnięte są z księgi wydatków na budowę kościoła franciszkanów w Przemyślu, z której najważniejsze pozycje przytaczam w przypisie nr 2.

oprzeć się myśli, że rzeźby naszego artysty spełniłyby swoje zadanie dopiero w całej pełni, gdyby się znalazły nie w takich kościołach, jak kościół dominikanów, ś. Marcina we Lwowie, kościół w Hodowicach, Nawarji, czy franciszkanów w Przemyślu, lecz w takich wnętrzach, jak n. p. Vierzehnheiligen¹ lub Neresheim². Nasz rzeźbiarz przyszedł do Polski widocznie już jako artysta dojrzały, mający swoją własną sztukę, swój własny, wyrobiony styl. Sztuka jego, skądinąd rodem, zmuszona była dostrajać się do obcych warunków, czego następstwem musiały być pewne rozdźwięki.

¹ M. Hauthmann, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken. München 1923, tabl. 29.

² Ibidem, tabl. 30.

III

STOSUNEK DO SZTUKI ZAGRANICZNEJ

Stylu omawianych posągów nie da się wytłumaczyć podłożem miejscowym, t. j. stosunkami na polu rzeźby zarówno w dawnym województwie ruskiem, jak i w innych częściach Polski. Wyjaśnienia i punktu wyjścia trzeba więc szukać zagranicą.

Już na pierwszy rzut oka daje się zauważyć związek między konnym posągiem ś. Jerzego na szczycie fasady lwowskiej cerkwi katedralnej (fig. 70), a małym, z drzewa rzeźbionym i polichromowanym posążkiem tegoż świętego w Galerji Miejskiej w Bambergu (fig. 69), który jest modelem (*bozzetto*) do wielkiego, niezachowanego posągu kamiennego. Ten kamienny posąg stał na moście (*Seesbrücke*) na rzece Regnicy w Bambergu. *Bozzetto* bamberskie (wysokość wraz z cokołem wynosi 56 cm) jest dziełem Ferdynanda Dietza (Tietza), rzeźbiarza, który pracował na dworach biskupich w Nadrenji, Würzburgu i Bambergu, a żył w latach 1707—1777¹. W Bambergu i we Lwowie ś. Jerzy podobnie najeżdża smoka, który kłębi się pod kopytami konia. Podobną jest poza jeźdźca, jego hełm, dalej płaszcz warczący w powietrzu za jego plecami, a wreszcie i koń ma podobną pozę. Lwowski posąg jest jakby odwróceniem w zwierciadle posążku bamberskiego, ale przy pewnych, zresztą nieistotnych różnicach kompozycyjnych. Lwowski ś. Jerzy, dzierżąc włócznię oburącz, wbija ją w cielsko po-

¹ E. L. von Stössel, Ferdinand Tietz, ein Rokokobildhauer und seine Tätigkeit an den geistlichen Fürstenhöfen in Köln, Trier, Speyer, Würzburg, Bamberg. Bamberg 1919, pp. 97—98.

twora — bamberski przeszywa smoka włócznią, trzymaną w prawej ręce. Inny jest smok, inna zbroja świętego. Ogon i grzywa konia lwowskiego są bardziej rozwichrzone. Wogóle lwowski posąg jest tworem rzeźbiarza obdarzonego żywszym temperamentem artystycznym. Każda linja jest żywa i wymowna. Zamaszyty ruch świętego, lekki i zgrabny pióropusz na jego hełmie, rozwichrzony płaszcz, rozwiana grzywa rumaka i jego ogon z rozmachem zakręcony, wszystko to, przy świetnym pochwyceniu momentu i szczęśliwej sylwecie, daje dzieło niepospolite i w wysokim stopniu dekoracyjne, które z architekturą stojącej na górze cerkwi ś. Jura składa się na całość przepyszną.

Tak wielkiej, mimo różnic, zgodności między posągiem lwowskim a *bozzettem* bamberskim nie można tłumaczyć przypadkiem. Ponieważ, jak już wspomniałem, grupa rzeźb, związana z mistrzem figur dominikańskich, jest zjawiskiem nowym na naszej ziemi, przeto przyjmuję, że bamberskie dzieło było pierwowzorem lwowskiego, nie zaś naodwrot. Nasuwa się tylko pytanie, czy twórca lwowskiego ś. Jerzego znał *bozzetto* (dziś w Galerji Miejskiej w Bambergu), czy też wykuty podług niego posąg na moście.

Most bamberski skończono budować w roku 1752, w następnym zaś zamówiono ku jego ozdobie wspomniany posąg ś. Jerzego oraz kilka innych rzeźb. Sprawa ich wykonania przeciągnęła się jednak lat kilkanaście. Około roku 1765 Dietz podjął roboty na nowo, w roku zaś 1768 posągi stały już gotowe na moście. Niedługo jednak Bamberg cieszył się tem dziełem, już bowiem w roku 1784 most runął pod naporem kry, a posąg ś. Jerzego legł strzaskany na dnie Regnicy. A zatem posąg na moście bamberskim istniał już w każdym razie w roku 1768. *Bozzetto* doń jest oczywiście wcześniejsze; mogłoby pochodzić najwcześniej z roku 1753, w którym Dietzowi powierzono przyozdobienie mostu, najpóźniej zaś z sześćdziesiątych lat XVIII wieku, to jest z czasu podjęcia na nowo i ukończenia robót. Panna dr E. L. von Stössel skłania się do tej drugiej alternatywy, jednak bez ścisłych argumentów, lecz tylko na podstawie ogólnej znajomości twórczości Dietza. To datowanie przejął od niej prof. A. E. Brinckmann, również bez uzasadnienia ze swej



69. Bamberg. Galerja Miejska. Posązek konny ś. Jerzego, dłóta Ferdynanda Dietza. — Podług reprodukcji w dziele A. E. Brinckmanna p. t. Barock-Bozzetti.



70. Lwów. Cerkiew ś. Jura. Posąg konny ś. Jerzego na szczycie fasady.
Fot. Józef Jaworski. — Negatyw w zbiorach Towarzystwa Opieki nad
Zabytkami Przeszłości w Warszawie.

strony ¹. Posąg lwowski pochodzi z roku 1759. Data ta jest archiwalnie stwierdzona ², to też musi się przyjąć, że rzeźbiarz znał tylko *bozzetto* bamberskie, a zarazem cofnąc datę jego powstania. Zważywszy, że Dietz w rok po otrzymaniu zamówienia rzeźb na most, t. j. w roku 1754, przeniósł się do Trewiru, gdzie przebywał aż do roku 1760 ³, przyjdzie chyba przyjąć lata 1753—1754 za datę powstania *bozzetta*, bo w Trewirze zajęty był czem innym, a w chwili powrotu artysty do Bambergu lwowski posąg był już od roku gotowy.

Oprócz wielkiego, kamiennego posągu ś. Jerzego na fasadzie cerkwi, istnieje we Lwowie, mianowicie w Ukraińskim Muzeum Narodowym, drewniany, 51 cm wysokości mający posążek tegoż świętego (fig. 71). Do Muzeum dostał się on z cerkwi Wniebowstąpienia na Zniesieniu we Lwowie ⁴. Jest on bardzo bliski posągu na fasadzie. Różnice są nieznaczne. Nasuwają się dwie alternatywy: albo posążek drewniany jest swobodną kopją kamiennego posągu, albo modelem doń. Ta druga możliwość jest zdaniem moim prawdopodobniejsza, a to dlatego, że cięcie fałdów płaszcza ś. Jerzego i wogóle cały wyraz artystyczny rzeźby, mimo różnicy materiału, świadczą o autorstwie jednego i tego samego artysty, a conajmniej o wykuciu wielkiego posągu pod kierunkiem i z zachowaniem stylu autora posążku

¹ E. L. von Stössel, Ferdinand Tietz, ein Rokokobildhauer und seine Tätigkeit an den geistlichen Fürstenthöfen in Köln, Trier, Speyer, Würzburg, Bamberg. Bamberg 1919, pp. 97—98. Cf. A. E. Brinckmann, Barock-Bozzetti, IV. Deutsche Bildhauer. Frankfurt am Main 1924, pp. 66—67. Będąc w Kolonji na wiosnę 1929 roku, pokazałem prof. Brinckmannowi fotografię lwowskiego ś. Jerzego, zestawioną z fotografią *bozzetta* bamberskiego. Przyznał on, że między temi dziełami istnieje wyraźny związek. Nie wiedząc podówczas, że posąg lwowski jest datowany i to na czas wcześniejszy od tego, który prof. Brinckmann wyznacza dla *bozzetta* bamberskiego, nie mówiłem z nim nic o kwestji datowania.

² Cf. niżej w rozdziale IV.

³ A. Feulner, Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Handbuch der Kunstwissenschaft, begründet von F. Burger, herausgegeben von A. E. Brinckmann. Wildpark-Potsdam 1929, p. 106.

⁴ Wiadomość tę zawdzięczam p. drowi Harjonowi Święcickiemu, dyrektorowi Ukraińskiego Muzeum Narodowego we Lwowie.

drewnianego. Za tem, że posązek Ukraińskiego Muzeum Narodowego jest modelem, a nie kopją, przemawia także okoliczność, iż posąg na fasadzie ma więcej zwartą i korzystniejszą



71. Lwów. Ukraińskie Muzeum Narodowe. Posązek konny ś. Jerzego.
Fot. A. Bochnak.

szą sylwetę, a to dzięki zakręceniu rozwianego w powietrzu płaszcza jakby w pętłę. Widocznie rzeźbiarz wprowadził tę korzystną poprawkę w ostatecznej redakcji swego dzieła.

Rzeźba lwowska.

Przypuszczać należy, że kopista byłby był wiernie powtórzył posąg kamienny. Przeciwno kopji świadczy i to, że rzut poły płaszcza ś. Jerzego schodzi się więcej z *bozzettem* bamberskim, aniżeli z posągiem na fasadzie. Posązek w Ukraińskim Muzeum Narodowym jest w całości złocony (złoto miejscami matowe, miejscami polerowane), jedynie kamienie są zielone. Fakt, że rzeźby nie pozostawiono w surowym drzewie, lecz że jej dano pozłotę, nie dowodzi, iż nie była *bozzettem*, bo i model bamberski od samego początku był polichromowany¹, a posąg na moście miał tylko rząd złocony². Modele polichromowano, bądź współcześnie, bądź potem, niewątpliwie dlatego, że taki mały, miły przedmiot sztuki mógł być później zastosowany do czegoś innego.

A więc lwowski rzeźbiarz dopomógł sobie kompozycją Dietza, ale tylko dopomógł, bo w rezultacie stworzył dzieło wyższe. W dawnych wiekach takie posługiwanie się cudzemi kompozycjami bez skrupułu i przerabianie ich trafiało się bardzo często.

Istnieją dwa typy konnych posągów. W pierwszym koń idzie stępa, w drugim odtworzony jest w galopie. Aż do ostatniej ćwierci XV wieku artyści stosują typ pierwszy (Marek Aureljusz na Kapitolu w Rzymie, Donatella Gattamelata w Padwie, Verrocchia Colleoni w Wenecji). Przewrotu dokonywa dopiero Leonardo da Vinci. W roku 1483, wkrótce po przesiedleniu się z Florencji do Medjolanu, rozpoczyna pracę nad konnym posągiem Franciszka Sforzy. W lat piętnaście później posąg jest w modelu gotowy, do odlewu jednak nie dochodzi w następstwie katastrofy politycznej Ludwika Sforzy. Wkrótce potem przepada i model, tak, że o pomniku dają nam wyobrażenie jedynie liczne rysunki. Widać z nich, że Leonardo zrazu zamyślał wykonać posąg starego typu, podobny do weneckiego dzieła swojego nauczyciela, Verrocchia, i że dopiero zczasem zdecydował się na inne rozwiązanie. Studja poczynione do

¹ A. E. Brinckmann, Barock-Bozzetti, IV. Deutsche Bildhauer. Frankfurt am Main 1924, p. 66.

² E. L. von Stössel, Ferdinand Tietz, ein Rokokobildhauer und seine Tätigkeit an den geistlichen Fürstenthöfen in Köln, Trier, Speyer, Würzburg, Bamberg. Bamberg 1919, p. 98.

pomnika Sforzy wyzyskał niebawem przy innych sposobnościach, a mianowicie malując w latach 1503—1506 bitwę pod Anghiari w Palazzo Vecchio we Florencji i powtórnie, w latach 1506—1512, projektując grobowiec marszałka Gian Giacoma Trivulzia w Medjolanie. Z bitwy pod Anghiari pozostała — oprócz szkiców — jedynie kopja Rubensa, z pomnika Trivulzia — poza dość ogólnikowymi rysunkami — *bozzetto* do posągu konnego, który miał być umieszczony na jego szczycie. Model ten, (wysoki 23·5 cm), odlany w bronzie, znajduje się w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie. Leonardo da Vinci zdawał sobie sprawę z tego, że w posągach należących do pierwszego typu, postać jeźdźca przecina się z korpusem konia twardo, że za plecami jeźdźca tworzy się sztywny, martwy kąt prosty, że jeździec niknie wobec wielkich rozmiarów konia, zwłaszcza gdy na posąg patrzy się z boku, wreszcie, że całość nie tworzy zamkniętej, zwartej grupy. Tego wszystkiego unika rzeźbiarz, zastosowując typ drugi, z koniem galopującym. Posąg nabiera życia, zwłaszcza wtedy, gdy pod przednimi nogami konia znajdzie się powalony nieprzyjaciół, którego atakuje zwycięski jeździec. Leonardo wyprzedził jednak swoją epokę. Typ posągu konnego, stworzony przezeń na przełomie XV i XVI stulecia, przyjął się dopiero w półtora wieku później, w epoce rozwiniętego baroku¹, głównie dzięki Berniniemu. Wiadomo, jak sztuka Berniniego zaciążyła nad XVII i XVIII wiekiem.

Nie dziwnego, że artysta lwowski wybrał typ drugi i dał koniowi tak żywy ruch, bo przecież ruch przenika architekturę cerkwi ś. Jura, jak wogóle architekturę kościelną tej epoki. Koń w galopie nie może w posągu kamiennym obejść się bez podpór. Nie uniknął ich też rzeźbiarz w lwowskim posągu, nie bardzo one jednak tu rażą, bo rzeźba stoi na szczycie wysokiej fasady. Na fotografii, zdjętej z rusztowania, podpory są bardziej widoczne.

¹ S. Meller, Die Reiterdarstellungen Leonardos und die Budapester Bronzestatue. Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, XXXVII. Berlin 1916, pp. 213—250, oraz M. Dvořák, Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance, I. München 1927, pp. 184—188.

Zależność lwowskiego posągu od *bozzetta* bamberskiego zachęca do szukania genezy sztuki mistrza figur dominikańskich w Niemczech. Z prac Dietza jedynie posąg Ateny w parku w Seehof koło Bambergu ¹ pod względem ułożenia fałdów i zmięcia draperyj wykazuje pewne, acz słabe analogje z Madonną przed kościołem franciszkanów w Przemyślu (fig. 17). Zresztą styl znanych mi utworów Dietza jest inny ². Punktu wyjścia trzeba więc szukać gdzieindziej. Zdawałoby się, że mogłyby nim być najprawdopodobniej kraje austriackie. Wszak do Wiednia sięgnięto po wzór, budując we Lwowie kościół dominikanów ³; grupa owalnych kościołów w województwie lubelskiem wywodzi się również z architektury austriackiej ⁴; fasadę tarnopolskiego kościoła dominikanów w projekcie Augusta Moszyńskiego ⁵ można, mojem zdaniem, wyprowadzić z fasady kościoła ś. Piotra w Wiedniu lub kościoła w Gabel w Czechach ⁶. Z Moraw,

¹ M. Sauerlandt, Die deutsche Plastik des achtzehnten Jahrhunderts. Firenze-München 1926, tabl. 84.

² Ibidem, tabl. 85—88. A. E. Brinckmann, Barock-Bozzetti, IV. Deutsche Bildhauer. Frankfurt am Main 1924, tabl. 22—24 i 27. A. Feulner, Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Handbuch der Kunstwissenschaft, begründet von F. Burger, herausgegeben von A. E. Brinckmann. Wildpark-Potsdam 1929, fig. 105—107.

³ Ks. W. Żyła, Kościół i klasztor dominikanów we Lwowie. Lwów 1923, pp. 29—35.

⁴ J. Raczyński, Centralne barokowe kościoły województwa lubelskiego. Studja do dziejów sztuki w Polsce, I. Warszawa 1929, p. 58.

⁵ T. Mańkowski, August Moszyński, architekt polski XVIII stulecia. Prace Komisji Historji Sztuki, IV. Kraków 1930, p. 176, fig. 4.

⁶ Cf. B. Grimschitz, Johann Lucas von Hildebrandts Kirchenbauten. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, VI (XX). Wien-Augsburg 1929, p. 207 fig. 1, p. 213 fig. 4, p. 219 fig. 6, p. 225 fig. 10. Związku kościoła tarnopolskiego z Dreznem, a z twórczością Chiaveri'ego w szczególności — jak chce T. Mańkowski (o. c. pp. 179—180) — nie widzę. Moszyński zarysowuje mi się jako eklektyk, który czerpie swe pomysły to z architektury austriackiej (Tarnopol), to — jak trafnie zauważył T. Mańkowski, (o. c. pp. 188—190) — z Drezna (Mikulińce), to wreszcie z Rzymu. Cf. projekt fasady teatru (T. Mańkowski, o. c. p. 223 fig. 33) z fasadą kościoła ś. Jana na Lateranie (A. E. Brinckmann, Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern. Handbuch der Kunstwissenschaft, begründet von F. Burger, herausgegeben von A. E. Brinckmann. Berlin-Neubabelsberg 1919,

tak silnie z Wiedniem na polu sztuki związanych, przybywa do Polski długi szereg artystów, jak np. do Krakowa, na schyłku XVII wieku, stiukator Baltazar Fontana z całą grupą pomocników i malarzy¹, później zaś Józef Piltz z Kromieryża, celem przyozdobienia malowidłami kościoła trynitarzy (dziś bonifratrów) na Kazimierzu²; do Warszawy w roku 1778, a stąd w trzy lata później do Krakowa, przyjechał malarz Dominik Estreicher z Iglawy wraz ze swym siostrzeńcem, również malarzem, Janem Kopffem³, do Lwowa zaś — zapewne przed rokiem 1740 — Franciszek Eckstein z Berna, dekorator kościoła jezuitów⁴. Jednakże z Wiedniem i zależniami od niego pod względem sztuki krajami habsburskimi, nie można — przynajmniej w dzisiejszym stanie wiedzy — wiązać omówionej grupy rzeźb. Plastyka tamtejsza idzie po linii sklasycyzowanego naturalizmu, opartego o antyk i późny renesans. Kierunku tego wyrazem są wytworne rzeźby Jerzego Rafała Donnera (1693—1741)⁵. Zwartość sylwety i miękkość modelunku, to cechy znamienne wiedeńskich utworów rzeźby po Donnerze. Wpływ Francji rośnie tam około połowy XVIII wieku, a miejscowy kierunek, reprezentowany przez Akademię, dąży do tych samych celów, co międzynarodowy wczesny klasycyzm⁶, tak obcy utworom lwowskiego mistrza. W rzeźbie protestanckich Niemiec północnych, którą cechują racjonalizm i klasycyzujący spokój —

fig. 148). Z kościołem ś. Piotra w Wiedniu i kościołem w Gabel wiązałbym też Moszyńskiego projekt fasady kościoła bazylianów w Warszawie (cf. T. Mańkowski, August Moszyński, architekt polski XVIII stulecia. Prace Komisji Historji Sztuki, IV. Kraków 1930, p. 209 fig. 21).

¹ J. Pagaczewski, Baltazar Fontana w Krakowie. Rocznik Krakowski, XI. Kraków 1909, p. 10.

² F. Klein, Barokowe kościoły Krakowa. Rocznik Krakowski, XV. Kraków 1913, p. 188.

³ J. Mycielski, Sto lat dziejów malarstwa w Polsce. Kraków 1897, pp. 73—74.

⁴ J. Bołoz-Antoniewicz, Odkryte freski w gmachu pojezuickim. Odbitka z Gazety Lwowskiej (Lwów 1906), p. 17.

⁵ A. Feulner, Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Handbuch der Kunstwissenschaft, begründet von F. Burger, herausgegeben von A. E. Brinckmann. Wildpark-Potsdam 1929, pp. 20—33, fig. 10—16, tabl. III.

⁶ Ibidem, pp. 45, 47.

posągi tamtejsze trzymają się ściśle bloków, z których zostały wyrzeźbione — nie znajdzie się genezy uczuciowej, tak odległej od naturalizmu sztuki naszego artysty. Jego irracjonalne, bardzo ruchliwe i nastrzępione, a tem samem dalekie od klasycyzmu posągi, są zaprzeczeniem tego, do czego dążyli rzeźbiarze północno-niemieccy. O Berlinie, jako o punkcie wyjścia, nie może być mowy. Andrzej Schlüter (1662—1714) i jego pośredni uczeń, Fryderyk Chrystjan Glume (1714—1752), twórca rzeźb na ujeżdżalni (Marstall) w Poczdamie oraz trzydziestu sześciu herm, zdobiących ogrodową fasadę pałacu Sanssouci, to jeszcze artyści barokowi. Za Fryderyka II i głównie dzięki jego poparciu, w Berlinie bierze górę francuzczyzna (tworzą tu rzeźbiarze, François Gaspard Adam w latach 1747—1759 oraz Sigisbert François Michel w latach 1759—1769)¹, której ani śladu niema w dziełach mistrza figur dominikańskich. Z Dreznem, gdzie obok Włocha Matielli'ego (1682/88—1748) pracuje Gotfryd Knöffler (1713—1779), przedewszystkiem twórca kamiennych rzeźb dekoracyjnych, zastosowanych do architektury², również lwowskich posągów wiązać nie można. Pozostają więc katolickie Niemcy południowe z Bawarją na czele.

Pod względem wartości artystycznej rzeźby bawarskie zupełnie nie ustępują austriackim, górują natomiast nad nimi oryginalnością. Bawarja to kraj najbardziej odrębnego, rdzennie niemieckiego rokoka, w przeciwieństwie do Austrii, która na polu rzeźby jest w tym czasie mniej więcej międzynarodowa. Obok kierunku modnego, dworskiego, który rozwija się na podłożu tradycji antyku, idących od renesansu poprzez barok, płynie w rzeźbie bawarskiej prąd drugi, swoisty, oparty o tradycje gotyku. Na obszarze Bawarii te dwa, tak biegunowo różne prądy zlewają się w jedną całość. U jednych artystów przeważa element dworski, u innych lokalny, gotycyzujący. Silnym czynnikiem w roz-

¹ A. Feulner, *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland*. Handbuch der Kunstwissenschaft, begründet von E. Burger, herausgegeben von A. E. Brinckmann. Wildpark-Potsdam 1929, pp. 111—114.

² Ibidem, p. 111.

woju bawarskiej plastyki rokokowej było gorące uczucie religijne, widoczne zwłaszcza w utworach bliższych kierunku lokalnego. Wartość tych dzieł polega nie tyle na wykończeniu formalnym, ile na swobodnym wyrażaniu uczuć, bez troski o skończoną poprawność formy. Forma nie góruje nad zawartością wewnętrzną dzieła. Nie dbając o zasady tektoniki, rzeźba bawarska wyczerpała wszystkie ostateczne możliwości stylu malowniczo-dekoracyjnego. Rzeźby Idziego Kwiryna Asama (1692—1750) dochodzą do tych granic, gdzie dla Włocha kończą się zagadnienia artystyczne, ale gdzie dla Niemca istnieją rozumiejące się same przez się sposoby wyrażania się, bo Niemcy przywykli do tego od czasów późnego gotyku. W rzeźbie bawarskiej w epoce rokoka odzywa się jeszcze — jak wspomniałem — duch gotyku. Tłumaczy się to tem, że bawarscy rzeźbiarze, nawet jeszcze w XVIII wieku, to nie artyści w dzisiejszem tego słowa znaczeniu, pracujący swobodnie i niezależnie, lecz właściciele warsztatów, czy przedsiębiorstw rzeźbiarskich, dziedziczonych z ojca na syna nieraz przez kilka pokoleń. Rokokowa plastyka bawarska nie mniej się różni od rzeźby tych czasów w innych stronach Niemiec, jak różniła się tamtejsza rzeźba późnogotycka swoim silnym patosem i swoistością formy. Włączanie późnogotyckich figur, nawet nie mających sławy cudownych, w ołtarze nowoprojektowane, jest częste w Bawarii w epoce rokoka. Np. Franciszek Schwanthaler tylko trochę zmodernizował gotyckie posągi, które ustawił w roku 1752 w kościele w Waldzell, a Ignacy Günther w ołtarzu głównym w Talkirchen koło Monachjum umieścił późnogotyckie figury bez żadnych poprawek. Uczynił to nie z oszczędności, ale przez poczucie duchowego, a nawet formalnego powinowactwa tych utworów z ówczesną sztuką. Późnogotycki barok tworzy tu jednolite połączenie z późnym barokiem w ścisłym tego słowa znaczeniu. Jak strumień podziemny, który od czasu do czasu wydobywa się na powierzchnię, tak w Bawarii tradycje gotyckie przewijają się to silniej, to słabiej w rzeźbie rokokowej¹.

¹ A. Feulner, Ignaz Günther, kurfürstlich bayrischer Hofbildhauer (1725—1775). Wien 1920, p. 3. A. Feulner, Bayerisches Rokoko.

Lwowski rzeźbiarz ma dosyć odrębną indywidualność, a to właśnie utrudnia wyjaśnienie genezy jego sztuki. Nigdzie, nawet w Bawarji, nie znalazłem artysty, z którego utworami dałyby się lwowskie rzeźby związać bez zastrzeżeń. Bądź co bądź jednak sztuka naszego snycerza jest najbliższą duchowi rzeźby bawarskiej. I w niej wyczuwa się technienie gotyku. Wysmukłość figur i w wielu wypadkach ostre, kątowne załamanie ich osi, ostre fałdy obfitych i niespokojnych draperyj, najczęściej tylko luźnie z budową ciała związanych, szczególniejsze zamiłowanie do ascetycznych typów twarzy, wreszcie patos i dążność do oderwania się od doczesnego świata, wszystko to, w dalekiej od racjonalizmu sztuce lwowskiego rzeźbiarza, jest refleksem późnego średniowiecza, wszystko to schodzi się z gotycyzującym prądem w rzeźbie bawarskiej. Przy tem wszystkim jest on jednak dzieckiem swojego czasu, jak to widać po pełnych gracji kobiecych figurach, w których znów odzwierciedla się dworski kierunek bawarskiej plastyki. I jak w Bawarji, nigdzie zaś poza nią¹, te dwa sprzeczne kierunki dziwnie zgodnie występują w utworach tych samych artystów, tak też u naszego snycerza mamy współzycie tradycyj gotyckich z dworską sztuką XVIII wieku. Powiedziałbym, że u niego przeważa kierunek gotycyzujący.

Z bawarskiej szkoły, z Wessobrunn, wyszedł Józef Antoni Feuchtmayer (1696—1770), który jednak pracował poza Bawarją, w okolicach nad jeziorem Bodeńskim. Słusznie jest on uważany za jednego z najbardziej oryginalnych rzeźbiarzy niemieckich XVIII wieku. Przy całej różnicy w ujęciu formy, jest w jego dziełach ten ekspresjonizm, ten niepokój, patos i dramat, co w utworach lwowskiego arty-

München 1923, p. 111. A. Feulner, *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Handbuch der Kunstwissenschaft*, begründet von F. Burger, herausgegeben von A. E. Brinckmann. Wildpark-Potsdam 1929, pp. 9—11, 14—16, 55, 69.

¹ „Es sind Polaritäten, die nur einmal verschmolzen wurden, in der bayerischen Skulptur des späten 18. Jahrhunderts, die sonst als gegensätzliche Strömungen nebeneinander laufen“. A. Feulner, *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Handbuch der Kunstwissenschaft*, begründet von F. Burger, herausgegeben von A. E. Brinckmann. Wildpark-Potsdam 1929, p. 14.

sty. O jakiegokolwiek prawidłowości anatomicznej nie może być mowy w jego w posągach, graniczących z karykaturą. Z klasycyzmem Donnera nie ma Feuchtmayer nie wspólnego, zbliża się on raczej do rzeźbiarzy z epoki późnego gotyku. Obok Günthera i Egella najbardziej to niemiecki z pośród rokokowych rzeźbiarzy¹. W samej Bawarii działał wytworniejszy od Feuchtmayera, znacznie odeń młodszy, Ignacy Günther, najbardziej może typowy rzeźbiarz bawarski późnego okresu rokoka². Urodził się w roku 1725 w Altmannstein koło Ingolstadt, zmarł w roku 1775 w Monachjum. Kształcił się on w latach 1743—1750 w monachijskim warsztacie Jana Chrzyciela Strauba, potem w roku 1751 u Pawła Egella w Mannheim, wreszcie w roku 1753 w Akademii wiedeńskiej. Około roku 1753 pracuje już samodzielnie³. Naszym rzeźbom i pewnej grupie utworów Günthera wspólny jest żar religijny i wewnętrzne podniecenie, wyrażające się nie tylko na twarzach, ale i w pozach i w ruchach figur, wspólną jest szczupłość i wysmukłość postaci⁴. Sylwety posągów Günthera są spokojniejsze, draperje bądź co bądź płynniejsze, naogół jest on bliższy rzeczywistości, bardziej prawidłowy, jakkolwiek i on pozwala sobie czasem na dalekie odchylenia od natury, nawet do tego stopnia, że figura staje się niemal ornamentem rokokowym⁵. Kobiące figury snycerza lwowskiego nie mają w tym stopniu elegancji linii i wyrafinowanej wytworności, jak

¹ A. Feulner, *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland*. Handbuch der Kunstwissenschaft, begründet von F. Burger, herausgegeben von A. E. Brinckmann. Wildpark-Potsdam 1929, pp. 82—83 i fig. 74, 75 oraz tabl. VI.

² *Ibidem*, p. 63.

³ A. Feulner, *Münchener Barockskulptur*. München 1922, p. 6.

⁴ Cf. n. p. posąg ś. Jana Nepomucena w berlińskim Muzeum im. ces. Fryderyka (A. Feulner, *Bayerisches Rokoko*. München 1923, fig. 177), ś. Korbinjana w Bogenhausen (*ibidem*, fig. 194), ś. Leonarda (*ibidem*, fig. 197) i ś. Piotra Damiani (A. Feulner *Münchener Barockskulptur*. München 1922, fig. 50) w Rott am Inn.

⁵ Cf. figurę ś. Marji Magdaleny w Starnberg, wykonaną podług *bozzetta* w monachijskim Muzeum Narodowym (A. Feulner, *Bayerisches Rokoko*. München 1923, fig. 209 i 210 oraz A. E. Brinckmann, *Barock-Bozzetti*, IV. *Deutsche Bildhauer*. Frankfurt am Main 1924, tabl. 37 i fig. 24).

odnośnie rzeźby Günthera¹. Na punkcie formy lwowski snycerz jest mniej wykwintny, rzecz można surowszy. Jeżeli o mistrzu figur dominikańskich można powiedzieć, że u niego przeważa kierunek gotycyzujący nad dworskim, to u Günthera oba te prądy się równoważą. I jeszcze jedna uwaga. Ostro łamane i na płaszczyznach lekko marszczone fałdy, nieznanne poza południowemi Niemcami, uważa Feulner za jedną ze specyficznych właściwości drewnianych rzeźb Günthera². Wiemy już, jak charakterystyczne są te fałdy dla utworów lwowskiego snycerza. W związku z tem wspomnieć muszę o stylistycznym powinowactwie statuy ś. Katarzyny Sieneńskiej na fasadzie lwowskiego kościoła dominikanów (fig. 15), z posągami jakiejś świętej zakonnicy, wyrzeźbionym przez Józefa Götscha (Monachjum, kolekcja J. Drey'a) podług modelu Günthera w berlińskim Muzeum im. cesarza Fryderyka³. Takich bliższych kontaktów między naszymi rzeźbami a poszczególnymi utworami plastyki bawarskiej możnaby wykazać więcej. Dla przykładu przytoczę jeszcze wazony, przechodzące w popiersia, które Jan Michał Feuchtmayer (1709—1772) przyozdobił wspaniałe stalle w kościele w Ottobeuren⁴, a które przywodzą na myśl popiersia na jednej z bramek u ś. Jura we Lwowie (fig. 32), oraz posąg ś. Augustyna, dłota Józefa Götza (1696—1760), w kościele parafjalnym w Vilshofen⁵, który pozą i sposobem ułożenia draperyj przypomina posązek Apostoła w kościele ś. Marcina we Lwowie (fig. 38).

Za ucznia Günthera, przynajmniej w ścisłym tego słowa znaczeniu, nie można uważać mistrza figur dominikańskich,

¹ Cf. posągi Madonn: w Attel (A. Feulner, Bayerisches Rokoko. München 1923, fig. 193), w Muzeum im. ces. Fryderyka w Berlinie (M. Sauerlandt, Die deutsche Plastik des achtzehnten Jahrhunderts. Firenze-München 1926, tabl. 78) i w zbiorze Radspielera w Monachjum (A. Feulner, Münchener Barockskulptur. München 1922, fig. 56).

² A. Feulner, Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Handbuch der Kunstwissenschaft, begründet von F. Burger, herausgegeben von A. E. Brinckmann. Wildpark-Potsdam 1929, p. 123.

³ A. Feulner, Bayerisches Rokoko. München 1923, fig. 207, 208.

⁴ Ibidem, tabl. po p. 168.

⁵ Ibidem, fig. 248.

albowiem obydwaj ci rzeźbiarze pracują równocześnie; w każdym jednak razie artysta nasz miał czucie ze świetnym w epoce rokoka i wysoce oryginalnym środowiskiem bawarskim. Czy mógł być może kolegą Günthera w czasie studjów? Jeżeli nim był, to stanowczo nie w Wiedniu, skąd zresztą sam Günther niewiele wywiózł¹, nie u Strauba, który różni się i od Günthera i od mistrza lwowskiego, ale chyba u Egella w niezbyt od granic Bawarii odległym Mannheim nad Renem. Egell, to przeciwny biegun Donnera: w przeciwieństwie do znakomitego Wiedeńczyka, nie kładzie on nacisku na tektonikę i na prawidłowość formy, lecz na wyraz². Oplakiwanie Chrystusa, w zbiorach książęcych w Sigmaringen, płaskorzeźba o bardzo silnym napięciu dramatycznym, cięta w drzewie szkicowo i bardzo śmiało, uważana jest za punkt wyjścia wczesnych dzieł Günthera³. Ta płaskorzeźba Egella i jego dłóta posągi śś. Anny i Joachima z Niepokalanem Poczęciem Najśw. Marji Panny pośrodku, w ołtarzu z roku 1733 w jednej z kaplic hildesheimskiej katedry⁴, mogłyby ostatecznie być brane pod uwagę, gdy mowa o genezie sztuki mistrza figur dominikańskich. Jakkolwiek wreszcie było, jedno jest pewnem, że związek z Bawarją i z Güntherem jest wyraźny. Wiemy już, że nasz artysta znał nie posąg ś. Jerzego na moście bamberskim, o lat prawie dziesięć późniejszy od lwowskiego, ale model doń. Musiał więc mieć bliższe stosunki z Dietzem. Jeżeli zaś był w Bambergu⁵, to chyba zawadził i o Bawarię, na której pograniczu leży Bamberg. Wszystko więc

¹ A. Feulner, *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland*. Handbuch der Kunstwissenschaft, begründet von F. Burger, herausgegeben von A. E. Brinckmann. Wildpark-Potsdam 1929, p. 63.

² Ibidem, pp. 95—96.

³ Ibidem, p. 99. Fotografia w Państwowej Bibliotece Historji Sztuki (Staatliche Kunstbibliothek) w Berlinie, Bildermappen MF. 692, Oberrhein: Paul Egell.

⁴ O. Beyse, *Hildesheim*. Berlin 1926, tabl. 15 i p. 26.

⁵ Nadmienić tu należy, że mistrz figur dominikańskich musiał już po przesiedleniu się do Polski jeździć do Bambergu. Wskazuje na to zestawienie dat. Z lat 1750 i 1751 pochodzą posągi ś. Jana Nepomucena i Najśw. Marji Panny w Buczaczu. *Bozzetto* bamberskie, które posłużyło

prowadzi do Bawarii, choćby nawet lwowski snycerz pochodził, względnie przybył do nas z innych stron Niemiec¹.

za wzór do posągu ś. Jerzego we Lwowie, nie może być wcześniejsze, jak z roku 1753. Lwowski artysta musiał zatem około roku 1753 odbyć podróż do Bambergu.

¹ J. Piotrowski, Lemberg und Umgebung. Lemberg-Leipzig-Wien, p. 67, uważa — w ślad za Antoniewiczem — posągi dominikańskie i konny posąg ś. Jerzego za utwory jednego i tego samego rzeźbiarza, dodając od siebie, że był to prawdopodobnie Francuz („wahrscheinlich ein französischer und nach dem besten französischen Geschmack arbeitender Bildhauer“), nie określa jednak, w czym widzi tę rzekomą francuzczyznę. Ks. W. Żyła (Kościół i klasztor dominikanów we Lwowie. Lwów 1923, pp. 40–41) wysuwa kilka alternatyw. Jego zdaniem może tu wchodzić w rachubę Maciej Polejowski, który rzeźbił posągi do głównego ołtarza katedry lwowskiej, albo jakiś Niemiec z Drezna, „który w Dreźnie z kierunkiem francuskim się zapoznał“. Ks. Żyła nie odrzuca też *a limine* przytoczonej powyżej hipotezy Piotrowskiego. Nadmienia wreszcie, że „podobne rzeźby mają być w kościelnej dekoracji południowo-niemieckich kościołów np. w Steyr“. Jeżeli te rzeźby w Steyr są podobne do znanego mi jedynie ś. Sebastjana w tamtejszym kościele poddominikańskim (cf. P. M. Riesenhuber, O. S. B., Die kirchliche Barockkunst in Österreich. Linz a. D. 1924, tabl. 185), to nie mają nic wspólnego z naszą grupą. Wszystkie inne powyżej przytoczone hipotezy, z wyjątkiem bardzo zresztą ogólnikowej wzmianki u ks. Żyły o południowych Niemczech, uważam za nietrafne. Francuzczyzny nie widzę tu ani śladu, podobnie jak związku z plastyką drezdeńską, autorstwo zaś Macieja Polejowskiego wykluczam, albowiem jego rzeźby (cf. poniżej, w rozdziale V) zasadniczo różnią się od figur pod kopułą dominikańską. Trafnie natomiast zauważył ks. W. Żyła (o. c. p. 39) pewien związek posągów dominikańskich z zabytkami rzeźby ze schyłku gotyku.

IV

KWESTJA AUTORSTWA

W związku z olbrzymim ruchem budowlanym w krajach katolickich w epoce baroku i rokoka, rozwinęła się na wielką skalę rzeźba dekoracyjna, której zadaniem było współdziałać w ogólnym wrażeniu z architekturą. Ówczesna wytwórczość artystyczna, tak w architekturze, jak i w dziełach sztuki, służących do jej uzupełnienia, ma charakter zbiorowej. Najczęściej wielki kościół czy pałac jest wypadkową pracy kilku po sobie następujących architektów, z których każdy wprowadza zmiany w pierwotnym pomysle; inny projektuje, inny buduje, licząc się z gustem fundatora, który nadto sam często bywa artystą-dyletantem, wpływającym na powstawanie dzieła. Niejednokrotnie przy wznoszeniu tej samej budowli zajętych jest równocześnie kilku architektów. Architekci bądź sami projektują w ogólnych zarysach dekorację i całe urządzenie wnętrza, a wykonanie powierzają specjalistom, nie krępując ich zbyt w szczegółach, bądź później sprowadzony dekorator przyozdabia kościół bez wskazówek architekta, który już przeniósł się do innej miejscowości, słowem występują różne kombinacje. Szło przedewszystkiem o zespół. Rzeźby nie są projektowane dla bytu indywidualnego, ich istnienie zależne jest od całości. Wobec gorączkowej, masowej i zbiorowej produkcji, indywidualność poszczególnych artystów, zatrudnionych przy zdobieniu budynku, schodzi na dalszy plan. To jakby chór, w którym poszczególne głosy się nie wybijają. Z powyższych powodów bardzo często nie oplaci się wdrażać daleko idących poszukiwań za autorami, wskazanem jest to tylko wtedy, gdy idzie o jakąś silniejszą indywidualność. Trudna to sprawa, bo i w dotyczących archiwaljach

panuje chaos. Z rachunków budowy, w których natrafia się na imienne wypłaty za wykonanie jakiegoś dzieła, trzeba korzystać bardzo krytycznie i ostrożnie, mogą bowiem łatwo w błąd wprowadzić, gdyż wymieniony w nich artysta nie zawsze jest twórcą dotyczącego dzieła; może on być tylko wykonawcą cudzego projektu¹.

Mistrz figur dominikańskich, cokolwiekby mu można zarzucić, jest jednak wybitniejszą indywidualnością, która nie znikłaby nawet w samej Bawarii, to też odnalezienie jego nazwiska nie byłoby rzeczą zupełnie obojętną. Mogłoby posłużyć za nie przewodnią do dalszych badań. Pewne wskazówki pod tym względem zawiera księga wydatków na budowę kościoła franciszkanów w Przemyślu². Z zapiski z marca 1761 roku dowiadujemy się, że kontrakt na budowę wielkiego ołtarza w tej świątyni (fig. 58) zawarł Piotr Polejowski ze Lwowa³. O autorze posągów w wielkim ołtarzu niczego bezpośrednio się nie dowiadujemy; w każdym razie z milczenia zapisek o wypłacie pieniędzy za ich wykonanie nie trzeba koniecznie wysnuwać wniosku, że są one dziełem samego Polejowskiego. Wszak artysta, który zobowiązał się do wykonania bądź co bądź dużego ołtarza, mógł mieć współnika, względnie zaprojektowanie i wykonanie posągów powierzyć — jak się to zresztą często trafiało — komu innemu. Brak wzmianek o takim współpracowniku może się tem tłumaczyć, że ten pobierał zapłatę nie wprost od konwentu franciszkanów, ale za pośrednictwem Piotra Polejowskiego, który zawarł kontrakt i który w następstwie tego odpowiedzialny był za całość dzieła. Styl posągów w wielkim ołtarzu (fig. 20—25) schodzi się, jak widzieliśmy, do tego stopnia ze stylem kamiennych fi-

¹ Cf. D. Frey, Beiträge zur Geschichte der römischen Barockarchitektur. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, III (XVII) 1924. Wien 1925, pp. 5—7.

² Cf. przypisy nr 2.

³ Cf. przypisy nr 2 i 3. Jeżeli się przyjmie autorstwo Piotra Polejowskiego odnośnie do części architektonicznych głównego ołtarza w Przemyślu, to trzeba je konsekwentnie przyjąć w tej samej mierze odnośnie do ołtarzy głównych w farze buczackiej i w farze dukielskiej. (Cf. wyżej, p. 64 niniejszej pracy).

gur przed kościołem (fig. 17—19), że jedne i drugie musi się uznać za dzieła jednego i tego samego rzeźbiarza. Wykrycie twórcy posągów stojących przed kościołem, ustaliłoby tem samem autorstwo figur w wielkim ołtarzu, a zarazem całej, w tej pracy omówionej grupy rzeźb. Wspomniana księga wydatków zawiera w dwóch miejscach wiadomości o wypłatach za kamienne posągi. Dnia 14 maja 1773 roku zapłacono „Za latarni sześć kamiennych, Wazów sześć kamiennych, Statui trzy kamiennych na nowy kościół; latarnie i wazy po Czerwonych złotych 5, statuy zaś po czerwonych złotych 6, efficit zło: 1404“. Nadto wypłacono w maju 1758 roku „IMCi Panu Fenzyngierowi Snycerzowi in vim statui I. C. B. Virginis Mariae zło: 54“, dnia 21 października 1758 roku „IMCi Panu Fenzyngierowi reszty do statuy kamienny Niepokalanego Poczęcia N. M. Panny zło: 90“, dalej 13 stycznia 1759 roku „Panu Fenzyngierowi za statuę S. Antoniego 8 [czerwonych złotych] facit zło: 144“, wkońcu w styczniu 1760 roku „Za statuę kamienną V. Egidij Czerwonych złotych czternaście“, przy czém zanotowano, że „V. Ioannis Du[n]s Scoti statua kamienna tyłasz dla pewny racyi się nie wywodzi“.



72. Lwów. Cerkiew ś. Jura.
Posąg ś. Leona na fasadzie.
Fot. A. Bochnak.



73. Lwów. Katedra. Posąg ś. Augustyna w głównym ołtarzu.
Fot. A. Bochnak.



74. Lwów. Katedra. Posąg ś. Grzegorza w głównym oltarzu.
Fot. A. Bochnak.

Temat posągów, które stoją przed fasadą przemyskiej świątyni franciszkanów (fig. 17—19) schodzi się z tematem tych posągów, za które konwent zapłacił Fenzyngierowi



75. Lwów. Katedra. Posąg w bocznym ołtarzu. — Fot. A. Bochnak.

w latach 1758—1760, zgadza się też ich ilość; bo posąg Duns Scota „się nie wywodzi“. Najprostszą rzeczą byłoby uznać posągi przed fasadą za dzieła Fenzyngiera. Cóż jednak zrobić z temi trzema posągami „na nowy kościół“, za które

zapłacono dnia 14 maja 1773 roku, a o których nie zanotowano, kogo przedstawiają. I ich ilość odpowiada ilości figur przed fasadą. Sądzę, że te statuy z roku 1773 należy ziden-



76. Lwów. Katedra. Posąg w bocznym oltarzu. — Fot. A. Bochnak.

tyfikować z owymi aniołami „y z Opatrznością“, które ślusarz Bugowski osadził w roku 1780 na fasadzie¹, a które

¹ Cf. przypis nr 2.

wraz z wazonami i latarniami przypadły. W takim razie figury Madonny i franciszkanów wyszłyby w latach 1758—1760 z pod dłóta Fenzyngiera. Figury franciszkanów wyo-



77. Lwów. Katedra. Posąg w bocznym ołtarzu. — Fot. A. Bochnak.

brażałyby więc ś. Antoniego i brata Idziego, znanego z *Fiorretti* towarzysza ś. Franciszka.

Powyżej przytoczone wytłumaczenie wzmianek w rachunkach przemyskich o kamiennych posągach jest zdaniem

mojem lepsze, niż jakiegokolwiek inne, albowiem rozwiązuje wszystko. Gdyby przypuścić, że posągi stojące przed fasadą są identyczne z temi, bliżej nieokreślonymi, za które kon-



78. Lwów. Katedra. Posąg w bocznym oltarzu. — Fot. A. Bochnak.

went zapłacił niewymienionemu rzeźbiarzowi dnia 14 maja 1773 roku, musiałyby się przyjąć, że dla tego samego konwentu wykonano dwa razy w ciągu piętnastu lat kamienne posągi Niepokalanego Poczęcia Najśw. Marji Panny i fran-

ciszkanów oraz, że pierwsze, z lat 1758–1760, przepadły. Nie mielibyśmy nadto w rachunkach, prowadzonych dokładnie, pozycji za wykonanie aniołów „y z Opatrznością“,



79. Włodawa. Kościół popauliński. Posąg ś. Augustyna. — Fot. dr Józef Dutkiewicz.

a przecież musiano za nie zapłacić, skoro je w roku 1780 na fasadzie osadzono. Zapłatę w roku 1780 pobrał tylko ślusarz za osadzenie rzeźb na szybach.

Jeżeli moja interpretacja nie jest mylna i Fenzyngier jest istotnie twórcą tych posągów, to w takim razie on jest twórcą całej grupy, którą przypisałem mistrzowi figur dominikańskich.

Nazwisko Fenzyngier jest niewątpliwie przekręcone. Jakież mogło być rzeczywiste jego brzmienie? Z podobnym nazwiskiem spotykamy się współcześnie we Lwowie. Jakiś Sebastjan Fessinger wykonał w roku 1765 „*structuram organi*“, a więc pudło organowe w kościele dominikanów¹. Nic o tym dziele powiedzieć nie można, albowiem dzisiejsze obramienie or-

¹ Ks. W. Żyła, Kościół i klasztor dominikanów we Lwowie. Lwów 1923, p. 4 oraz p. 70, nota 17.

² Ibidem, p. 17.

Fessinger)¹. Dnia 15 maja 1782 roku Claud. Xav. Fessinger otaksował dworek na Wólce Kampianowskiej². Sądzę, że Fenzyngier i Fessinger (Feisinger), to różnie zapisane to samo nazwisko, ale naturalnie nie we wszystkich wypadkach ta sama osoba. Brzmienie Fessinger uważam za poprawne, albowiem tak podpisał się architekt na wspomnianem otaksowaniu dworku.

W ostatnich czasach zostało ogłoszone drukiem narazie tylko streszczenie pracy dra Tadeusza Mańkowskiego o cerkwi ś. Jura, zawierające wiadomość, że „rzeźbiarzem rokokowych posągów dekoracyjnych, zdobiących fasadę katedry i jej szczyt, jest Pinzel“³. Na moją prośbę p. dr Mańkowski był łaskaw zakomunikować mi listownie, że wiadomość o Pinzlu zaczerpnął z rękopisu nr 126, 2 w archiwum Ukraińskiego Muzeum Narodowego we Lwowie. Rejestr to wydatków na budowę cerkwi ś. Jura, „w którym jest mowa — jak mi pisze p. Mańkowski — iż



80. Włodawa. Kościół popauliński. Posąg ś. Grzegorza. — Fot. dr Józef Dutkiewicz.

¹ T. Mańkowski, Katedra ś. Jura we Lwowie. Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie. Rocznik VIII — 1928, zeszyt 2. Lwów 1929, p. 77.

² Cf. przypis nr 4.

³ T. Mańkowski, o. c. p. 77. Już ks. W. Żyła, Kościół i klasztor

w roku 1759 poniesiono ekspens na statwę kamienną ś. Jerzego na facjacie katedry, oraz na dwie statuy ś. Leona Papieża i ś. Atanazego z ornamentami. Rękopis ten wymienia Pinzla jako „majstra“ w odniesieniu do wszystkich trzech posągów¹. Ponieważ na fasadzie cerkwi ś. Jura są tylko te trzy posągi, więc nieporozumienie jest wykluczone. Byłżeby więc Pinzel, a nie Fessinger (Fenzyngier) mistrzem figur dominikańskich, t. j. całej tej grupy? Taki wniosek musiałby się nasunąć wobec faktu, że konny posąg ś. Jerzego wykazuje wszystkie stylistyczne właściwości, jakie mają rzeźby dominikańskie, z wyjątkiem posągów w głównym ołtarzu. Idźmy dalej. Nie Fessinger (Fenzyngier), ale Pinzel musiałby w takim razie być twórcą rzeźb u franciszkanów przemyskich, które się tak silnie wiążą z rzeźbami u dominikanów we Lwowie i konnym posągiem ś. Jerzego na fasadzie cerkwi świętojurskiej, oraz z drewnianym posążkiem w Ukraińskim Muzeum Narodowym. Jest to koło zamknięte, które, jak sędzę, niełatwo dałoby się rozerwać. Mimo archiwaljów przemyskich nie miałbym żadnych wątpliwości co do autorstwa Pinzla, gdyby ten rzeźbiarz był wyraźnie wymieniony jako twórca posągów na fasadzie cerkwi ś. Jura, nie zaś jako majster, który to termin może równie dobrze oznaczać tylko wykonawcę, oraz gdyby trzy posągi, wymienione w rejestrze wydatków na budowę cerkwi ś. Jura, nie różniły się pod względem stylu pomiędzy sobą. W mojem poczuciu różnice te istnieją. Posągi śś. Leona (fig. 72) i Atanazego² to dzieła słabsze. Trudno mi się pogodzić z myślą, by mógł je stworzyć artysta, obdarzony tak żywym temperamentem, taką werwą i taką twórczą wyobraźnią, jak ten, który stworzył posąg ś. Jerzego (fig. 29, 30, 70). Figury są krępe, przysadkowate, ciężkie. Modelunek

dominikanów we Lwowie. Lwów 1923, p. 72, nota 67, podaje, że „prof. Antoniewicz ponoś wynalazł w aktach katedry ś. Jura nazwisko rzeźbiarza, który wykonał rzeźby Jura we Lwowie. Ma nim być niejaki Pinsel z Wiednia“. Na czem polega ów dodatek „z Wiednia“, nie wiem.

¹ Panu drowi Tadeuszowi Mańkowskiemu najuprzejmiej za powyższe informacje dziękuję.

² J. Piotrowski, Lemberg und Umgebung. Lemberg-Leipzig-Wien, fig. 66.

draperyj jest inny. Niema tu licznych, ostrych fałdów, tak charakterystycznych dla przepysnie zarysowanego i z taką brawurą traktowanego płaszcza ś. Jerzego. Nerwowy niepokój przenika posąg patrona rycerstwa, brak zaś tempera-



81. Lwów. Cerkiew ś. Jura. Posąg Melchizedecha w głównym oltarzu.
Fot. A. Bochnak.

mentu i jakiś flegmatyczny spokój cechują posągi śś. Leona i Atanazego. Ś. Jerzego musi się bezsprzecznie zaliczyć do jednej rodziny ze szczupłymi, wysmukłymi, nerwowymi, rzecz można niesamowitymi zakonnikami u dominikanów we Lwo-

wie, ale tych dwóch grubych, ociążałych i tak dalekich od ascetyzmu świętych nad portalem niełatwo przysłoby dopuścić do tamtej familji. Różnice stylistyczne nasuwają mi przypuszczenie, że Pinzel tylko wykuł w kamieniu posąg ś. Jerzego podług *bozzetta* innego rzeźbiarza. Tem *bozzettem* był najprawdopodobniej znany nam już, z drzewa rzeźbiony ś. Jerzy w Ukraińskim Muzeum Narodowym, domniemany utwór Fessingera (fig. 71). Pewne zmiany mogły być uskutecznione nawet pod kierunkiem samego Fessingera podczas odkuwania posągu w wielkiej skali przez Pinzla, o ile nie istniało stadjum pośrednie między wspomnianem *bozzettem*, a gotowym posągiem kamiennym, n. p. w drugiej redakcji *bozzetta*, w modelu gipsowym naturalnej wielkości, lub w rysunkach. Wiadomo jak liczne stadja przechodzą w tym czasie dzieła sztuki, zanim wyjdą ze sfery projektów i doczekają się ostatecznego wykonania. Szczególna rzecz, że budową cerkwi ś. Jura właśnie od roku 1759 kieruje architekt C. Fessinger¹, najprawdopodobniej identyczny z owym Klaudjuszem Ksawerym Fessingerem, który w roku 1782 taksuje dworek na Wólce Kampianowskiej. Może jego krewnym był przemyski, nieznany z imienia Fenzyn gier (Fessinger). Rachunki przemyskie milczą o Pinzlu, natomiast — rzecz zastanawiająca — u dominikanów we Lwowie znów jakiś Sebastjan Fessinger wykonywa w roku 1765 *structuram organi*². Fessinger musiałby odpaść dopiero wtedy, gdyby ponad wszelką wątpliwość stwierdzonym zostało archiwalnie autorstwo Pinzla odnośnie do większej ilości rzeźb, schodzących się z posągiem ś. Jerzego, a przynajmniej rzeźb dominikańskich³, najwięcej wymow-

¹ T. Mańkowski, Katedra ś. Jura we Lwowie. Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie. Rocznik VIII—1928, zeszyt 2. Lwów 1929, p. 77.

² Ks. W. Żyła, Kościół i klasztor dominikanów we Lwowie. Lwów 1923, p. 4, oraz p. 70, nota 17.

³ Archiwalja w klasztorze dominikanów nie zostały jeszcze należycie wyzyskane, jak wynika ze słów ks. W. Żyły (o. c. p. 41): „Możliwe jest, że kwestję genezy rzeźb dominikańskich rozświetlą ostatecznie poszukiwania archiwalne w archiwum np. dominikańskiego klasztoru“. W spisie źródeł wymienia ten autor (o. c. p. 75) tylko dwa rę-

nych. Miejmy nadzieję, że lwowskim historykom sztuki, mającym te zabytki ciągle przed oczyma, oraz łatwiejszy dostęp do miejscowych archiwów, uda się tę bądź co bądź interesującą sprawę ostatecznie rozstrzygnąć. Ponad nazwisko autora będzie jednak zawsze ważniejszą interpretacja i charakterystyka samych dzieł sztuki oraz tej sztuki geneza.

kopisy z tego archiwum, a mianowicie Summarium archivi anno 1764 confectum, oraz Liber consiliorum.

POSĄGI MACIEJA POLEJOWSKIEGO W KATEDRZE
OBRZĄDKU ŁACIŃSKIEGO WE LWOWIE I RZEŻBY
POKREWNE

W szeregu zmian, jakich w ciągu wieków dokonano w lwowskiej katedrze łacińskiej, żadna może nie była tak radykalną, jak odnowienie jej w latach 1765–1780, za arcybiskupa Wacława Hieronima Sierakowskiego. Ogłoszone przez Bostla rachunki, dotyczące tych robót¹, zawierają szereg nazwisk rzeźbiarzy, jak Maciej Polejowski, Obrocki, Olędzki, Jan Kruszanowski, Starzewski, Szczurowski, Kalityński, Miller, Secelli. Właściwie tylko notatka, przytoczona pod datą 3 stycznia 1770 roku²: „Panu Maciejowi Polejowskiemu za robotę osób do wielkiego ołtarza 540 zł.“, ma większą wartość, da się ją bowiem związać z zachowanymi rzeźbami, inne natomiast zapiski są tak ogólnikowe, że wątpliwym jest, czy będzie można dojść, jakie roboty wykonali poszczególni rzeźbiarze. Z dochowanego kontraktu kapituły lwowskiej z Maciejem Polejowskim³ wynika, że figury w głównym ołtarzu katedry powstały między 30 lipca 1766, a 13 października 1770 roku.

Posągi św. Augustyna (fig. 73), Grzegorza (fig. 74), Ambrożego i Hieronima w głównym ołtarzu katedry lwowskiej,

¹ F. Bostel, Przyczynki do dziejów restauracji katedry lwowskiej w XVIII wieku. Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VII. Kraków 1906, pp. 597–614.

² Datę tę należy sprostować na „3 czerwca 1770“ na podstawie umowy o wykonanie głównego ołtarza katedry (cf. przypis nr 5). Omyłka powstała niewątpliwie wskutek odczytania „3 Jan.“ zamiast „3 Jun“.

³ Cf. przypis nr 5.

to dzieła poważnego talentu. Lekkie ożywienie póż nie narusza powagi i spokoju dostojnych świętych. W porównaniu z utworami przypisanymi przypuszczalnie Fessingerowi posągi Macieja Polejowskiego mają sylwety spokojniejsze i stosunkowo zwarte, układ wielkich fałdów przeprowadzony jasno i konsekwentnie. W tych posągach szło twórcy wyraźnie o monumentalność, a zarazem o elegancję pozy i linii. Maciej Polejowski jest artystą bardziej zrównoważonym, refleksyjnym i w dziełach swoich bliższym natury, aniżeli mistrz figur dominikańskich. To samo dłóto, jak to widać po stylu, cięło cztery posągi świętych w ołtarzach na końcach naw bocznych katedry lwowskiej (fig. 75, 76, 77, 78).

Rzeźbiarz tej miary niewątpliwie dostawał zamówienia także i z poza Lwowa. Dużo stylistycznych danych przemawia za tem, że posągi świętych w niegdyś paulińskim kościele we Włodawie nad Bugiem¹ rzeźbił nie kto inny, tylko Maciej Polejowski. Z daty ukończenia ołtarza głównego we Włodawie, którą jest rok 1776², można wnosić, że posągi tamtejsze, zarówno w głównym ołtarzu, jak i pod filarami nawy głównej (fig. 79, 80), powstały mniej więcej w tym czasie, a więc po lwowskich w katedrze. Paulinów włodawskich łączyły pewne stosunki ze Lwowem; wiadomo, że zakonnik tamtejszy, Antoni Marcei Dobrzeniewski, który pokrył malowidłami sklepienie tego kościoła, sposobił się w roku 1766 do zawodu malarskiego we Lwowie u jednego ze Stroińskich³.

Do rzeźb Macieja Polejowskiego zbliżają się też figury arcykapłanów żydowskich w głównym ołtarzu cerkwi ś. Jura we Lwowie, które poprzednio wyłączyłem z pośród dzieł mistrza dominikańskiego⁴. Rzut draperyj Melchizedecha (fig. 81) schodzi się naogół z układem fałdów figur w katedrze łacińskiej.

¹ Fotografij tych posągów udzielił mi najuprzejmiej p. dr Józef Dutkiewicz, za co mu na tem miejscu serdecznie dziękuję. Oryginałów nie widziałem.

² Ks. M. Nowodworski, Encyklopedia kościelna, XVIII. Warszawa 1892, p. 515.

³ Ibidem, pp. 507 i 515.

⁴ Cf. wyżej, pp. 32—33 niniejszej pracy.

Również i wielkie posągi śś. Jana Chrzciciela, Piotra (fig. 82), Pawła i Łukasza (fig. 83) w głównym ołtarzu lwowskiego kościoła dominikanów wykluczyłem poprzednio z szeregu utworów artysty, który wykonał tak uderzająco róż-



82. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posągi śś. Jana Chrzciciela i Piotra w głównym ołtarzu. — Fot. A. Bochnak.

niące się od nich figury przedstawicieli zakonów pod kopułą tejże świątyni¹. Rzeźby w wielkim ołtarzu nie mieszczą się również wśród utworów Macieja Polejowskiego, są od nich

¹ Cf. wyżej, pp. 12—13 niniejszej pracy.

cięższe i surowsze, bądź co bądź jednak raczej na tem miejscu niż gdzieindziej należy o nich wspomnieć, albowiem swemi umiarkowanie ożywionemi pozami i pewną monumentalnością przypominają posągi Polejowskiego. Należą one do spokojniejszego, bliższego natury kierunku w rzeźbie lwowskiej drugiej połowy XVIII wieku.

Trudno ściślej wskazać środowisko, w którym kształcił



83. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posągi śś. Pawła i Łukasza w głównym ołtarzu. — Fot. A. Bochnak.

się Maciej Polejowski, względnie z którego sztuką może tylko pośrednio się zetknął. Ostatecznym podłożem jest niewątpliwie Bernini, który przez swoich uczniów i epigonów wywarł silny wpływ na plastykę w różnych stronach Niemiec. Oprócz krajów habsburskich możnaby brać w rachubę

południową Bawarię, sąsiadującą z Tyrolem, dzieła takie, jak np. Joachima Dietricha posągi Ojców Kościoła w Dies-sen¹ lub Jana Üblherra z Wessobrunn statuy Ojców Kościoła w Wilhering i Engelszell w Austrii Górnej². Do jakiego stopnia trudnym jest nieraz rozróżnienie osiemnastowiecznych rzeźb południowo-niemieckich od austriackich, świadczy fakt oznaczenia dwóch metalowych, w całości pozłoczonych figurek, biskupa i zakonnic, znajdujących się w berlińskim Muzeum im. ces. Fryderyka (nr. inw. J. 8311 i 8312) jako „*süddeutsch (Österreich?)*“. Zwłaszcza figurka biskupa zbliża się do rzeźb Macieja Polejowskiego. Z wysnuwaniem ostatecznych wniosków co do punktu wyjścia sztuki Polejowskiego należy się wstrzymać aż do czasu, gdy z jednej strony ujawni się większa ilość rzeźb lwowskiego artysty, z drugiej zaś aż do dokładniejszego jeszcze opublikowania zabytków plastyki niemieckiej, a zwłaszcza z krajów habsburskich.

¹ A. Feulner, Bayerisches Rokoko. München 1923, fig. 175, 176.

² R. Guby, Die Stiftskirchen zu Wilhering und Engelszell. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes, XII. Wien 1918, fig. 90, 92.

ZAKOŃCZENIE

Jak widać z niniejszej rozprawy, która zresztą nie objęła wszystkich dzieł rzeźby¹ wiążących się z lwowskim środowiskiem, ruch artystyczny na tem polu w dawnym województwie ruskiem był w trzeciej ćwierci XVIII wieku bardzo żywy. Wśród rzeźbiarzy, jak wynika z ujawnionych dotychczas archiwaljów, przeważają Polacy, z pośród których tylko jednego, Macieja Polejowskiego utwory da się z archiwaljami związać. Z wyjątkiem Polejowskiego są to jednak najprawdopodobniej snycerze drugorzędni, wykonawcy ornamentów i t. p. Cech rodzimych w całej tej produkcji nie widać. Owiana jest ona duchem niemieckim. Duch ten występuje najczyściej w tej grupie rzeźb, które przypuszczalnie wyszły z pod dłota Fessingera. Niemieckość rzeźb Macieja Polejowskiego jest zabarwiona dalekiem oddziaływaniem sztuki Berniniego. Architektura w dawnym województwie ruskiem w swych najlepszych tworach, jak owalne kościoły dominikanów we Lwowie i Tarnopolu, grawituje do krajów austriackich. Inwazja artystyczna niemieczyny poprzedziła polityczny zabór kraju przez Austrię.

W różnych miejscowościach dawnej Galicji Wschodniej natrafia się na rzeźby z drugiej połowy XVIII wieku, których punktem wyjścia był Lwów. Zachodnią granicą zasięgu

¹ Nie uwzględniłem np. licznych a różnorodnych zarówno pod względem stylu, jak i wartości artystycznej posągów w kościele ormiańskim w Stanisławowie. Znam je z fotografii, udzielonych mi uprzejmie przez dyrekcję Muzeum Pokuckiego w Stanisławowie za pośrednictwem ś. p. konserwatora B. Janusza. Trzy z pośród nich opublikował C. Chowaniec, *Ormianie w Stanisławowie w XVII i XVIII wieku*. Stanisławów 1928.

sztuki lwowskiej tego czasu jest mniej więcej linja Sanu, południową Karpaty; na północy — przynajmniej co do rzeźby i malowideł ściennych — należy w każdym razie do środowiska lwowskiego Włodawa. W jakim stopniu poza tem sięgnął wpływ Lwowa na Wołyń z tamtej strony dawnej granicy rosyjskiej, nie wiem, nie umiem też powiedzieć, jak daleko można wykazać oddziaływanie Lwowa na wschód od Zbrucza. Lwów jest więc w drugiej połowie XVIII wieku środowiskiem bardzo silnem; sztuka promieniuje zeń daleko. Obok Warszawy jest on w tym czasie stanowczo najsilniejszym środowiskiem artystycznym w całej Polsce. Ten artystyczny rozkwit Lwowa wiąże się niewątpliwie z potęgą możnowładców, których olbrzymie dobra leżały właśnie na południowo-wschodnich kresach Rzeczypospolitej. Najwspanialsze zabytki, jak oba kościoły dominikańskie, jak ratusz buczacki, wiążą się z Potockimi. W porównaniu ze Lwowem — Kraków, Poznań i Wilno, gdy idzie o drugą połowę XVIII wieku, schodzą na plan dalszy. Kraków, który po długim zastoju, spowodowanym najazdem szwedzkim w połowie XVII wieku, ożywił się u schyłku stulecia i wydał tak znakomite dzieło, jak akademicki kościół ś. Anny i który jeszcze w pierwszej połowie stulecia XVIII był żywotny (kościół misjonarzy, pijarów, paulinów, hełm wieży zegarowej na Wawelu), po roku 1750 zamarł pod względem artystycznym prawie zupełnie. Poznań i wogóle Wielkopolska nie mogą w epoce baroku i rokoka mierzyć się ze Lwowem. W ostatniej ćwierci XVII i pierwszej połowie XVIII wieku Wilno przechodzi swój złoty okres na polu architektury, w drugiej jednak połowie tego stulecia słabnie żywotność również i tego uroczego miasta. „W tym wieku i w tej sztuce — jak powiada Antoniewicz — Kraków wobec Lwowa przegrał“. Dodajmy, nie tylko Kraków, ale wszystkie miasta polskie, z wyjątkiem chyba Warszawy, w której jednak, w przeciwieństwie do Lwowa, zakwitła w pierwszym rzędzie świecka sztuka dworska, idąca już po linii pseudoklasycyzmu.

PRZYPISY

1. O ZGROMADZENIACH ZAKONNYCH, KTÓRYCH PRZEDSTAWICIELI WYOBRAŻONO W KOŚCIELE OO. DOMINIKANÓW WE LWOWIE¹

I. CANONICUS S. IACOBI DE SPATHA. Zakon ten miał założyć Ramiro, król Leonu, w roku 830. Papież Aleksander III (1159—1181) nadał im regułę ś. Augustyna². Napis pod posągami brzmi: CANONICUS S. IACOBI KLA. SPATR. ANNO 830.

II. CANONICUS REGULARIS S. ANTONII. Joachim, pan zamku ś. Dezyderego koło Vienne, w czasie srożącej się we Francji zarazy sprowadził z Konstantynopola relikwie ś. Antoniego i wybudował w obrębie zamku kościół pod jego wezwaniem. Odtąd zamek ten nazwano zamkiem ś. Antoniego. Do nowego kościoła przychodziło wielu chorych; wśród nich przybył niejaki Gaston i syn jego Girondus, którzy po wyzdrowieniu oddali cały majątek na ratowanie chorych, a nawet sami poświęcili się ich pielęgnowaniu. Około roku 1121 przyłączyło się do nich jeszcze ośmiu

¹ Szczegóły zawarte w przypisie nr 1 oparte są na dwóch następujących dziełach: *Ordinum religiosorum in Ecclesia Militanti catalogus, eorumque indumenta in iconibus expressa, & oblata Clementi XI. Pont. Max. a P. Philippo Bonanni Societatis Iesu. Pars prima complectens virorum ordines. Romae MDCCVI. Typis Antonii de Rubeis, in Platea Cerensi. Superiorum facultate* (cytuje w skróceniu Bonanni I), oraz *Ordinum equestrium et militarium catalogus in iconibus expositus et cum brevi narratione oblati Clementi XI. Pont. Max. a P. Philippo Bonanni Societatis Iesu. Superiorum permissu. Sumptibus viduae Christophori Weigeli civis Norimbergensis A. C. MDCCXXII* (cytuje Bonanni II).

² Bonanni I, tabl. 14.

pobożnych i w ten sposób powstało zgromadzenie kanoników regularnych ś. Antoniego. Bonanni w niezbyt jasnym tekście podaje też rok 1095, jako datę założenia tego zgromadzenia, nadmieniając, że aż do roku 1297 byli to laicy zajmujący się szpitalnictwem i że dopiero w roku 1297 papież Bonifacy VIII oddał im zarząd opactwa ś. Antoniego, organizując ich zarazem jako kanoników reguły ś. Augustyna¹. Napis pod posągiem brzmi: CANONICUS REGUL. S. AITONIS ANNO 1121.

III. EQUES S. MARIAE ROSARII. Rycerski ten zakon założył w roku 1209 ś. Dominik w czasie walk z Albigenami. Po wojnie został on przekształcony w bractwo różańcowe². Napis pod posągiem brzmi: EQUES S. MARIAE ROSAR. ANNO 1209.

IV. EQUES IESU CHRISTI ET S. DOMINICI. Geneza tego zakonu jest taka sama, jak uycerzy różańcowych³. Napis pod posągiem brzmi: EQUES IESU CHRISTI ET S. DOMINICI ANNO 1206.

V. CRUCIFER IN BELGIO. Jest to jedna z odmian kanoników regularnych, żyjących według reguły ś. Augustyna. Zgromadzenie to powstało w Huy około roku 1248⁴. Napis pod posągiem brzmi: CRUCITE IN RETGIO ANNO 1247.

VI. ALEXIANUS SIVE CELLITA. Zgromadzenie to, założone przez niejakiego Tibiasa, istniało już około roku 1300. Regułę ś. Augustyna otrzymało dopiero w roku 1472 od papieża Sykstusa IV. Członkowie tego zakonu zajmowali się pielęgnowaniem obłąkanych i chorych zakaźnie, oraz grzebaniem zmarłych. Patronem ich jest ś. Aleksy, który natychmiast po zawarciu małżeństwa uciekł z domu i przez długi czas był sługą szpitalnym⁵. Napis pod posągiem brzmi: ALLEXIANUS ECKEKOLITA ANNO 1300.

VII. ABBAS PRAEMONSTRATENSIS. Premonstratów założył ś. Norbert w roku 1120. Nazwa pochodzi od

¹ Bonanni I, tabl. 1.

² Bonanni II, pp. 58–59, tabl. 74.

³ Bonanni II, pp. 43–44, tabl. 55.

⁴ Bonanni I, tabl. 72.

⁵ Bonanni I, tabl. 58.

Prémontré, pierwotnej ich siedziby. Data 1247 odnosi się niewątpliwie do bulli Inocentego IV, dotyczącej ubioru tych zakonników. Bonanni nie przytacza wprawdzie daty rocznej tej bulli, lecz tylko podaje, że ją wydał Inocenty IV, wiadomo zaś, że papież ten zasiadał na Stolicy Apostolskiej w latach 1243—1254. Premonstranci, zwani też od imienia swego założyciela norbertanami, żyją według reguły ś. Augustyna¹. Napis pod posągiem brzmi: ABBAS PRACIMIO-STER. BATENSIS ANNO 1247.

VIII. CANONICUS REGULARIS VINDESIMENSIS.

Było to zgromadzenie księży świeckich, założone przez Gerarda Groota w Deventer, w diecezji utrechckiej. Ci duchowni zarabiali na życie przepisywaniem ksiąg. Za namową owego Gerarda przyjęli regułę ś. Augustyna, a otrzymawszy zezwolenie Wilhelma, księcia Geldrji, oraz arcybiskupa Utrechtu, wybudowali klasztor w Vindeseim. W roku 1386 wysłali sześciu z pośród siebie do kanoników regularnych, aby się nauczyli życia zakonnego, w roku zaś następnym ostatecznie przywdziali habitę kanoników regularnych². Napis pod posągiem brzmi: CANONICUS REGUL. VENDESIMENEIS ANNO 1386.

IX. CANONICUS REGULARIS VALLIS VIRIDIS.

Nazwa tego zgromadzenia pochodzi od doliny w okolicy Brukseli, w której był główny klasztor. Data założenia tego zakonu, zachowującego regułę ś. Augustyna, przypada zdaje się na rok 1349³. Napis pod posągiem brzmi: CANON. REGUL. VALLIS VIRIDIS ANNO 1190.

X. HIERONYMIANUS IN HISPANIA. Zakon ten założył około roku 1366 Hiszpan, Piotr Fernandez. W roku 1373 Grzegorz XI nadał im regułę ś. Augustyna⁴. Napis pod posągiem brzmi: HIERONIMIANUS IN. HISPANIA ANNO 1166.

XI. CANONICUS REGULARIS S. SALVATORIS IN SILVA LACUS. Początek temu zgromadzeniu dał w roku 1408 Sieneńczyk, nazwiskiem Piotr Ciogni, przy pomocy

¹ Bonanni I, tabl. 24. Cf. też objaśnienia do tabl. 22 i 23.

² Bonanni I, tabl. 38.

³ Bonanni I, tabl. 35.

⁴ Bonanni I, tabl. 118.

eremity augustjańskiego Jakóba Andrzeja, który za zezwoleniem papieskim przeszedł do kanoników regularnych. Miejscowość, w której stanął klasztor tych mnichów, położona niedaleko Sieny, nazywała się — od lasu i jeziora w pobliżu — *Silva Lacus*. Zakonnicy ci żyją według reguły ś. Augustyna¹. Napis pod posągiem brzmi: *CANON. REG. SS. SALVATORIS IN SILUA ANNO 1136*.

XII. *CANONICUS REGULARIS VALLIS SCHOLARIUM*. Założycielami tych kanoników, żyjących również podług reguły ś. Augustyna, byli czterej paryscy profesowie teologii, Wilhelm, Ryszard, Ewerard i Manasses. Trzej ostatni mieli pewnego dnia widzenie: ujrzeli drzewo, które gałęziami ogarnęło cały świat. W następstwie tego widzenia i za namową Wilhelma porzucili w roku 1201 dobra doczesne, udali się do Szampanji, a otrzymawszy od biskupa diecezji Langres dolinę, wybudowali w niej dom, który był pierwszym klasztorem. Później przenieśli się do Chaumont². Napis pod posągiem brzmi: *CANONICUS REGULARIS SCHOLARUM ANNO 1201*.

XIII. *SACERDOS S. SPIRITUS IN SAXIA*. Zadaniem duchaków było wychowywanie podrzutek. Powodem założenia tego zakonu były często powtarzające się w Rzymie wypadki topienia dzieci nieślubnych. Chcąc temu zapobiec, papież Inocenty III odprawił uroczyste nabożeństwo, w czasie którego prosił Boga o radę. Spełniając rozkaz anioła, który mu się niebawem ukazał, papież ufundował w dawnej szkole saskiej przytułek dla podrzutek, pod wezwaniem Ducha ś. i w roku 1204 oddał jego prowadzenie zgromadzeniu zakonnemu, żyjącemu według reguły ś. Augustyna³. Napis pod posągiem brzmi: *SACERDOS S. RIERIT U SIN SAXIA ANNO 1204*.

XIV. *SERVUS B. MARIAE*. Obywatele florency Bonfilio Monaldi, Bonajunta Manetti, Manetto Antelli, Ugoccione Ugoccioni, Alessio Falconieri, Sostenio Sosteni i Amideo Amidei, członkowie kongregacji marjańskiej waldensów, ze-

¹ Bonanni I, tabl. 29.

² Bonanni I, tabl. 34.

³ Bonanni I, tabl. 54.

brawszy się w roku 1233 na wspólną modlitwę z powodu święta Wniebowzięcia Najśw. Marji Panny, postanowili w zupełności poświęcić się służbie Matki Boskiej i usunąć się od świata. Za radą biskupa ubrali się w liche szaty i w święto Narodzenia Najśw. Marji Panny wyszli parami na miasto. Zrobiło się zbiegowisko, a ulicznicy, szydząc z pobożnych mężów, przezywali ich sługami Marji. Tę też nazwę zatwierdził biskup, gdy się ostatecznie zorganizowali w zakon. Regulę ś. Augustyna otrzymali od papieża Benedykta XI w roku 1304¹. Napis pod posągiem brzmi: SERVUS B. MARIÆ ANNO 1233.

XV. CANONICUS REGULARIS PAMPELONENSIS.

To zgromadzenie zakonne, żyjące według reguły ś. Augustyna, założył przy swej katedrze około roku 1106 Piotr, biskup Pamplony w królestwie Nawarry². Napis pod posągiem brzmi: CANONICUS REGUL. PAMPALANUS ANNO 1106.

XVI. CANONICUS REGUL. S. SALUATORIS IN SALUC. ANNO 1136.

Tak brzmiący podpis znalazł się pod posągiem zdaje się w następstwie jakiegoś nieporozumienia; wśród kanoników regularnych, których wizerunki zamieścił o. Bonanni w swem dziele, niema takiego, który mógłby być identyczny z tym, którego wyobraża omawiany tu posąg. Natomiast szczegóły habitu, poza i gest zakonnika, pod którego wizerunkiem w dziele o. Bonanniego widnieje napis: Eremita S. Hieronimi a B. Petro Gambacurta³, zgadzają się w tym stopniu z posągiem kanonika regularnego „S. Salvatoris in Saluc“, że można przyjąć, iż tę a nie inną rycinę miał artysta przed sobą, gdy rzeźbił wspomniany posąg. Kongregacja eremitów ś. Hieronima, założona przez bł. Piotra Gambacurta, należy do wielkiej rodziny zgromadzeń zakonnych, żyjących podług reguły ś. Augustyna. O. Bonanni podaje, że ci zakonnicy mają klasztor przy kościele ś. Onufrego w Rzymie. Sądzę, że w razie odnawiania napisów pod posągami dominikańskimi, możnaby śmiało za-

¹ Bonanni I, tabl. 87.

² Bonanni I, tabl. 20.

³ Bonanni I, tabl. 122.

miast „*Canonicus Regul. S. Salvatoris in Saluc. Anno 1136*“, napisać „*Eremita S. Hieronymi a B. Petro Gambacurta. Anno 1421*“. Data 1421 oznaczałyby rok zatwierdzenia tego zgromadzenia przez papieża Marcina V, podobnie jak daty pod innymi posągami odnoszą się przeważnie do założenia, względnie ostatecznego zorganizowania odnośnych zgromadzeń.

2. RACHUNKI BUDOWY KOŚCIOŁA OO. FRANCISZKANÓW W PRZEMYŚLU

W archiwum klasztoru oo. franciszkanów w Przemyślu znajduje się rękopis, formatu mniej więcej arkusza papieru kancelaryjnego, oprawiony w skórę. Książka ta, oznaczona numerem XVI¹, zawiera na początku szereg mów łacińskich, przeważnie żałobnych, następnie „*Notitia de Conventu & Ecclesia Premisliensi*“, od przybycia franciszkanów na Ruś w roku 1235, aż do rozpoczęcia budowy nowego kościoła franciszkanów w Przemyślu w roku 1754, spisana w wieku XVIII, wreszcie „*In Nomine Domini Amen. Incipiunt Registra Expensarum In Quibus Connotatur omnes expensae ex collectis Eleemosinis ab Illustrissimis Reverendissimis ac Magnificis Dnis Dominis Benefactoribus ac Fundatoribus Nostris Collectae sub gubernio A. R. P. Gregorii Ostrowski Guardiani Conventus Custodialis Premisliensis Ordns Minorum S. P. N. Francisci Conventualium ac Patris Conventus Corecensis Provinciam vero Gubernante Eximio Adm Rdo Patre M. Joanne Kędzierzyński A. A. L. L. & Scrae Theologiae Doctore Ministro Provinciali ac Comisario Generali A 1753 ad 1783*“. Drukowanie wszystkich zapisek uważam za zupełnie zbyteczne, to też podaję tylko te, które przynoszą nazwiska artystów i rzemieślników, oraz daty poszczególnych części kościoła i znajdujących się w nim zażytków, a więc pozwalają śledzić postęp robót. Zachowuję pisownię oryginału, jak wogóle we wszystkich cytatach tekstów osiemnastowiecznych.

¹ O książce tej wspomina J. Ptaśnik w Sprawozdaniach Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, IX. Kraków 1915, p. CL, nie wyzyskując jednak jej treści.

Dzień
mies. tyg. zł gr

1754

Aprilis.

- 5 F. 2^{da} Magistrowi za dni cztery zło. Inni Mularze zadatki wzięli 4
15 Magistrowi murorum za dzień ieden Zło 1

Maius.

- 31 IMCi Panu Architektowi in vim iego pracy zło 54

1756

Ianuarius.

- 31 Magistrowi Murorum Jozefowi Lamberdoniemu zadatku Zło 36

Maius.

- Mularzom 4 y z dwama Magistrami z których ieden mury podcinał drugi murował Zło Dwadzieścia osim gro dwadzieścia dwa 28²²
22 Sabba Mularzom 5 a die 4 Mai ad diem 7 eiusdem y Dwieima Magistrum murorum Złoty 48⁹
Magistrom murorum dwiema, łamiącemu mury iednemu, drugimemu muruiącemu y Mularzom pięci przez tydzień robiącym Zło czterdzieści cztery gro 25 44²⁵

1757

Maius.

- 4 F. 4. Mularzom y maistrowi Zarębie co rozwalali kamienię Wyslockich reszty zło 19
7 Sab. Mularzom siedmiom y Maistrowi murorum 48²⁵

1758

Maius.

- IMCi Panu Fenzyngierowi Snycyrzowi in vim statui I. C. B. Virginis Mariae Zło 54

September.

- 30 Sabba IMCi Panu Architektowi in vim fatygi Iego y abrysu na przyszły rok zło 108

Dzień		zł	gr
mies. tyg.			
21 Sabba	IMCi Panu Fenzygierowi reszty do statuy kamienny Niepokalanego Poczęcia N. M. Panny zło		90

1759

Ianuarius.

13 Sab.	Panu Stroińskiemu Malarzowi Lwowskiemu za portret Illustrissimi ¹ propter memoriam zło		36
	Panu Fenzyngierowi za statuę S. Antoniego 8 [czerw. zł.] facit Zło		144

1760

[Na boku, przy wydatkach z tego roku, dopisek: Tu się zaczęło na odsadzie wielkiego ołtarza.]

Ianuarius.

Za statuę kamienną V. Egidij Czerwonych złotych cztyrnaście. V. Joannis Du[n]s Scoti statua kamienna tyłasz dla pewny racyi się nie wywodzi efficit zło

252

Iunius.

21 Sab.	Panu Poleiowskiemu do kościoła nowego na statuy S. Bonawentury, S. Ludwika, S. Andrzeia de Comitibus, B. Iozefa de Cupertino ² , ktore będą na kratkach przed wielkim ołtarzem drewniane dało się za datku # ³ 15 uczyni wszystkiego zło		270
---------	--	--	-----

November.

Panu Poleiowskiemu Snycyrczowi Lwowskiemu dodało się reszty do czterech sta-

¹ Mowa o portrecie Wacława Hieronima Sierakowskiego, który do dziś dnia znajduje się w kościele.

² Tych posągów nie znalazłem.

³ # oznacza czerwone złote.

Dzień
mies. tyg.

tui drewnianych y lawatyrza drewnianego¹
czerwonych złotych 20 uczyni zło 378

1761

Martius.

Konwisarzowi za statwę Cynową S. O. Franciszka² z iego cyny do Lawatyrza y spod Cynowy z postumentem z iego cyny fontow 123; konwencki dołożyło się cyny fontow 50, iednakowo płacąc tak cynę iego y z robotom, iako y od roboty z konwencki funt po tynfow 4 bez szostaka uczyni zło siedmset ośmdziesiąt osm y groszy dziesięć 788¹⁰

Panu Piotrowi Poleiowskiemu Snyeczrowi Lwowskiemu, który się zkontraktował na Ołtarz Wielki, w którym powinno być Ołtarzow trzy za Złotych Polskich 7000, a przy wystawieniu Ołtarza wymowił sobie insuper na kontusz y żupan Złotych 400, dało się zadatku Złotych Polskich tysiąc 1000

Maius.

2 Sabba Panu Poleiowskiemu, który wziął in Martio złotych tysiąc, teraz dało się Tynfów 1000 eficit złotych 1206 groszy 20 uczyni co wziął zło 226 gro 20 ieszcze należyć się mu będzie Zło 4793 gr 10 1206²⁰

October.

17 Sabba Snyeczrowi Panu Poleiowskiemu in vim roboty wielkiego Ołtarza dało się zło 400

1762

Iulius.

31 Sabba Za kraty do skarbcu y zakrystyi żelazne

¹ Mowa niewątpliwie o obramieniu lavabo, którego styl schodzi się ze stylem wielkiego ołtarza, dzieła Piotra Polejowskiego.

² Cf. fig. 26 w niniejszej pracy.

Dzień
mies. tyg.

zł gr

w Piorkowie¹ na Hucie w Sandomirskim, których przywieziono sześć dwie się zostało, złotych pięćset czterdzieści y cztery B. Kandyt przywiośl. 544

1763

Ianuarius.

IMCi Panu Ierygenskiemu Malarzowi od malowania Obrazow 27 na koronacyą N. M. Panny cudow. Złotych Cztyrysta Siedmnaście 417

Aprilis.

Dało się Panu Poleiowskiemu na Wielki Ołtarz Złotych Tysiąc sześćset, więc iusz uczyni pięć tysięcy co wybrał, restat mu ieszcze dwa tysiące poniewasz kontrakt stanął na siedm tysięcy 1600

1764

Iunius.

30 Sabba IMCi Panu Poleiowskiemu na wielki Ołtarz, na ktory iusz wziął Złotych 5000, ut supra patet, teraz dało się temusz Zło 1000

September.

15 Sabba Mularzom 5 y Magistrowi szustemu za tydzień Zło 31²²

1765

Martius.

Magistrowi murorum Woiciechowi Szostakiewiczowi zadatku zło 16

1766

IMCi Panu Architektowi kolędy Zło 54

¹ Piórków, wieś w powiecie opatowskim. Cf. Słownik geograficzny królestwa polskiego i innych krajów słowiańskich, VIII. Warszawa 1887, pp. 183—184.

Dzień
mies. tyg.

zł gr

1767

Iulius.

- 24 Fr. 6 IMCi Panu Architektowi chonorarium od
doglądania murów zło 30
Za gałki miedziane do krzyża na tył no-
wego kościoła złotych 24

Augustus.

- 8 Sabba Kotlarzowi za zrobienie 4 gałek miedzianych
po rogach do krzyża na kościół w tyle Zło 28

September.

- 12 Sabba Kotlarzowi od zrobieni po obu stronach
gałek do krzyża, których uczyni ośm y mar-
larzowi od wyzłocenia tegosz krzyża suto
Ingultem zło 46

1768

Ianuarius.

- IMCi Panu Architektowi Honorarium Zło 36

1770

Martius.

- IMCi Panu Architektowi co dozira Fabriki
dało się Honorarium secundum posse Zło 18

1772

September.

- Panu Getnerowi Malarzowi od zmalowa-
nia Biblioteki y Zakrystyi przy wikcie
konwenckim Zło 800

1773

Aprilis.

- Szklarzowi na zadatek robienia okien do
choru nowego kościoła na okna, ktorych
jest 10 — zło 50
Brat Kandyt dał na zadatek IMCi Panu

Dzień			zł	gr
mies. tyg.				
		Rosnowskiemu na tafle w Hucie Lubaczowski Zło		254
Maius.				
14	Sabba	Za latarni sześć kamiennych, Wazów sześć kamiennych, Statui trzy kamiennych na nowy kościół; latarnie y wazy po Czerwonych Złoty 5, statuy zaś po czerwonych złotych 6, efficit Zło		1404
		Na zadatek blachy miedziany Cetnarów 17 dało się ad interim Zło		2200
Iunius.				
19	Sabba	Za sześć tysięcy gwoździ do pobicia blachą białą Biblioteki y dokończenia blachy Miedziany nad kaplicą S. Oica Zło		66
Augustus.				
14	Sbato	Cieślom co wiązanie dawali na Kaplicy Pana Iezusa y od pobicia teiże kaplicy, która w tym roku zasklepila się, zapłaciło się złotych		120
28	Sabba	Za blachy białe beczulek dwie w Iarosławiu na dokonczenie pobicia biblioteki Czerwonych złotych 32 efficit Zło		566
		Kłosowskiemu Malarzowi od wysrybrzenia i zmalowania sześci szaw w bibliotece nowy, szafa po zło 40, uczyni zło		240
September.				
18	Sabba	Malarzowi Rybkiewiczowi od zmalowania kaplicy Świętego Oica Franciszka zło		730
		Szklarzowi od zrobienia okien dwóch do nowy zakrystyi y trzech okien wielkich półcyrklastych do kaplicy S. Oica Franciszka, z ołowiu swojego a tafli konwenckich złotych		70
		Ta kaplica tego roku wymalowana y Okna wstawione.		

Dzień
mies. tyg.

zł gr

1774

Maius.

- 7 Sabba Snycyrzowi na Ołtarz Świętego Iwona dało się zło 400, tylko mu się iuż należyć będzie złotych 200 przy dokończeniu. Zło 400

September.

- 24 Sabb Kłosowskiemu Malarzowi od Pięciu szaf y Galeryi malowania w Bibliotece Złt 23

1775

Poniewasz zkontraktowali Cieślę IP. Małyszko z Panem Architektem to iest na Dach kościoła Nowego z kopuło szrzednio za Tysiąc Trzysta Pięcdziesiąt Złotych Polskich, a na miesiąc według kontraktu wypłacać temuż Maystrowi po Złotych 200, więc die 6 Aprilis wziął Złotych Dwieście Dico 200, die 8 Maj na Drugi Miesiąc biorze Złotych 200, A to y z kopułą w Srodku kosciola y ze wszystkim porządkiem pod blachę Białą y osadzeniem krzyża, więc wybrał 400

Iunius.

- 14 F 4^{ta} Malarzowi od Malowania kaplicy w Nowym kościele sześćset to iest Winiarskiemu Lwowskiemu Malarzowi 600
Malarzowi P^u Rebkiewiczowi, który zkontraktowany za Tysiąc Złotych Pol., ażeby pierwszy chur wymalował, więc daie mu się na zadatek pieniędzy Złt. Pol. pięćset dno noso Brzostowskiemu 500

Iulius.

A tak na kościół opocz Presbiteryium, ktore od 6 Lat pobite było, więc prócz Presby, wyszło Gontów kop 486, ale to Dach Dubelt pobity opocz Gwoździ, ktore się potym opiszą.

Dzień
mies. tyg.

September.

zł gr

30 Sab Snecerzowi Dunczewskiemu na zadatek kapitelów Rzniętych Drewnianych do pierwszego Churu Lustrow do ...¹ na poświęcenie kościoła iakoteż rznienia koło Ram Henryka Mory y JW^o Arcy Biskupa złotych 116

1776

Iunius.

3 Magistrowi Cieśli in vim dokonczenia roboty kopuły dało się Złt 200
Kotlarzowi za banię na kopułę średnią srodek kościoła 72

September.

12 Ze wszystkim nowa kopuła zkończona, krzyż y Bania wyprowadzona na wierzchu faszgultem wyzłocona, w ktorey Bani Puszka Ołowiana z Relikwiami wyiętymi ze Starego kościoła z Ołtarza S. Barbary konsekrowanego 1600 przez IW. Zamoyskiego, Biskupa Bakońskiego, Dominikana, to iest S. Rozalij, S. Innocentego, S. Maryana Męczennika. Ta kopuła w środku kościoła zaczęta blachą białą pobita In Nomine Domini. Podobna do katedralney na znak Filadelfij z Prześwietną Kapitułą s licznemi prałatami, którą kopułę zkończywszy, ut supra scripto, ze wszystkim doskonale y sygnaturką osadziwszy, dopłaca się temuż Cieśli Magistrowi reszty Złt 130
Y za konsolacją na Czapkę Temuż daie się 12
Za zakonczony Dach na kościele nowym y z kopułą zapłaciło się Złt 1362

Die 23 Item tenże (t.j. Sidorowicz) wziął za dwa Tyście Cegły na Mensę do Ołtarza Wielkiego 40

¹ Wyraz nieczytelny.

Dzień mies. tyg.		zł gr
	Mularzom y Pomocnikom od Mensow około Wielkiego Ołtarza robiącym zł	20
	Cieśli pomagaiącemu Snycirzom Około wielkiego Ołtarza, przez ktorego się Snicirz obeyść nie mógł ani chciał robic A tak teraz Ołtarz wielki stanął.	16

1777

Ianuarius.

Malarzowi Rybkiewiczowi, ktoren z łaski WIMC Pana Winiawskiego dokończył pierwszego churu, dało się reszty do Tysiąca Złt., złotych	500
Panu Architektowi honorarium Złt. (bez daty miesięcznej)	68
Malarzowi od złocenia sześć kapitelow do Nowego kościoła a Złt. 100 — Złt	600

Aprilis.

D. 27	Dało się Jozefowi snycerzowi na Lipi Złt	40
Ead. Die	Dunczewskiemu dało się Złt. na Lustrzyki za zgodzone kapitele każdy po Złt. 30 ... ze stolarzem	50

Maius.

Die 3 Mai	Slusarzowi Bukoskiemu na zadatek Drzwi Żelaznych do nowego kościoła y zadatek ganków zelaznych na faciatę	500
	Malarzowi od zmalowania kilka obrazow N. M. Panny, B. Bonawentury de Potencya	50

Iunius.

Die 2 Iunij	X. Terlińskiemu Malarzowi na zadatek do malowania Bram na Koronacyą Złt. Piędziesiąt Dico Zł. 50	50
-------------	--	----

Augustus.

3 Aug.	Bokowskiemu Slusarzowi zgodzonemu za Robotę Ganku zelaznego, wielkiego y wspa-	
--------	--	--

Dzień
mies. tyg.

zl gr

niałego do Faciaty Nowego Kościoła, iako też y za Drzwi zelazne z Stygmatami, Imie Iezusa, Imie Marya do tegoż kościoła, który jest zgodzony za Złotyeh Pol. Dwa Ty-siące dało się ... przod kamienię starą we Złt. Pol. 500, potym wził Pieniędzmi Złt. Pol. 500, Item teraz wził Złt. Polskich 200, co wszystko skomputowawszy uczyni Złt. Pol., Nb. kamienicy nie rachuiąc, którą O. Gwardyan nabył u P. Ostrowskiey, więc tylko pieniędzmi zapłaciło się Złt. Pol. 700
Malarzom zadatku od malowania kościoła Nowego dało się wielkiego chóru 300

September.

Na proch y kąsolacie dla żołnierzy pod-czas koronacyi Złt 51
Za Tace z Nalewką Cynową do Skarbeu 21
X. Terli[ń]skiemu od Malowania dwóch Bram Tryumfalnych na koronacyą N. Ma-ryi Panny zapłaciło się Złt. Pol. 232

1778

Iulius.

Snycerzowi od Lustrów robienia 12, 1 a Zł. 8 96
Snycerzowi od zrobienia Ambony 1000
Malarzowi in vim malowania wielkiego churu 1040
Snycerzowi in vim zrobienia Oltarza S^{go} Rocha dało się 400
Snycerzowi za dorobienie kratek y kapi-telów tymczasem dało się Złt. sto 100
(Następują rachunki za dzwonki do ołta-rza i t. p.)
Od wymalowania obrazów dwoch WW. Morskich 68

Dzień
mies. tyg.

zł gr.

	Od wymalowania Portretów dwóch JJWW Biskupów Towiańskiego y Osolińskiego oraz Męczenników	84
	Od malowania obrazów dwóch B. Bonawentury de Potencia y S. Jędrzeja de Comitibus	36
	Od malowania obrazów BB. Stefana, Jakuba Strzemię, Rafała Chilińskiego, Jana Lebedan	24
	Malarzowi od wyzłocenia Ramy do Antependyum	100

Augustus.

Malarzowi za Obrazy, Baldachim, Lichtarze, Winia[r]jskiemu y Rybkiewiczowi („Rybkiewiczowi“ współcześnie przekreślono).

1779

Iunius.

26	Maistrowi Murorum z Mularzami koło zwierzchołku faciaty robiącym za tydzień	35 ²⁰
----	---	------------------

Iulius.

3	Od osadzenia Gałki na Faciacie	10
---	--------------------------------	----

1780

Martius.

IMCi Panu Szmytowi, kupcowi Jarosławskiemu za 2 y puł baryłek blachy na pokrycie Faciaty kościoła nowego sub Gubernio A. R. P. M.

510

Fridrikowi Blacharzowi od pokrycia Faciaty iego Cyną, ołowiem y gwoździami dało się Złt. sto szesnaście gr. 10

116¹⁰

Roku Tysięcznego siedmsetnego ośmdziesiątego zaczyna się brać fundamenta na klasztor w Imię Boga Naywyższego zaczyna się Expensa.

Dzień mies. tyg.		zł gr
	Iulius.	
	Snyeyrzom co gwiazdy y palce przypra- wiali statuom	20
	Za bleywas y oley do Malowania 3 Sta- tui na G	19
	Semptember.	
	Ponieważ sławetny Pan Stanisław Bugow- ski, Mayster kunsztu slusarskiego w roku terazniejszym 1780 skonczył na faciacie ganki ... dopłaciło się złt. Pol. ośmset, 800	800
	Temuż za anioły na sztybrach do faciaty zrobione y z Opatrznością Złt. trzysta pię- dziesiąt dziewięć	359
	1781	
	Ianuarius.	
	Dało się zadatku snyeyrzom in vim kon- traktu na strukturę organu Złt. Pol.	400
	Organmistrzowi in vim kontraktu dla próby pozytywku dało się	130
	A ponieważ IW. Pan Winiawski, Funda- tor Ołtarza, zgodził Malarza za Złt. Pol. tysiąc sto pięćdziesiąt, O. Gwardyan da- wał wikt swoy dla tych malarzów, a że IW. Pan Winiawski nie chciał dać tylko Złt. p. 100, więc JW. X. Poddziekani z ła- skawości swoiey dał Złt. pol. pięćdziesiąt, a O. Gwardyan dodał Złt. Pol. sto	100

3. SZCZEGÓŁY ODNOŚĄCE SIĘ DO STOSUNKÓW MAJĄTKO- WYCH PIOTRA POLEJOWSKIEGO

O Piotrze Polejowskim wiadomem było dotychczas tylko to, że go w roku 1765 Stanisław August zamianował architektem królewskim¹ i że za czasów arcybiskupa Wa-

¹ F. Bostel ogłosił odnośny dokument w Sprawozdaniach Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, V. Kraków 1896, p. LXV.

ława Hieronima Sierakowskiego kierował przebudową katedry lwowskiej¹. Oprócz wiadomości, przytoczonej w przypisie nr 2, a odnoszącej się do jego udziału w urządzaniu wnętrza przemyskiego kościoła franciszkanów, mogę dorzucić kilka, niestety ze sztuką nic wspólnego nie mających wiadomości, na które natrafiłem w Archiwum Miejskim we Lwowie.

Dnia 12 lutego 1773 roku Piotr Polejowski, sekretarz i architekt królewski i jego małżonka Marjanna z Pełczyńskich nabyli od miasta Lwowa „dwie pustek zroynowanych kamienic, po większej części samemi śmieciami y gnojami zawalone, zdawna Cefutowska czyli Seferowiczowska y Muradowiczowska nazwaue, tu w mieście Lwowie na ulicy Ormieńskiej, między sąsiedzką kamienią Stefanowiczowska nazwaną z iedney, a uliczką popod Rezydencyą JW^o Arcybiskupa Ormieńskiego ciągnącą się z drugiej strony leżące, y do kamieniczki Ubalowskiej ad praesens Zembalowska zwaney, tyłem przypierające“².

Dnia 8 lipca 1780 roku Marjanna Polejowska, już jako wdowa, sprzedała za 45000 złotych polskich „Józefowi hr. Mierowi, Stanów w królestwach Gallicyi y Lodomeryi Iego Cesarskiej Mości Aktualnemu Konsyliarzowi“ dwie kamienice, a mianowicie jedną „nową o trzech kondygnacyach z dołem, bez pokrycia, o samych gołych ścianach przez ogień zdezelowaną“, a która została wzniesiona na miejscu wyżej wspomnianych pustek, drugą zaś „na Placu Gedzińskich zwanym, między kamienicami Rawiczowska a teraz Batsamowska z iedney y Anugiewiczowska czyli Olejowska mianujące się z drugiej strony obok kościoła Ormieńskiego, a w tyle wyrażoney na dwóch placach wymurowaney kamienicy zostaiącym, od Włźnego Imć Pana Marcina Szawłowskiego, Regenta Grodzkiego Trembowelskiego Attestante donatione in actis civilibus Magdeburgensibus Sabbato ante

¹ F. Bostel, Przyczynki do dziejów restauracji katedry lwowskiej w XVIII wieku. Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VII. Kraków 1906, p. 601, cf. M. Dzieduszycki, Kościół katedralny lwowski obrządku łacińskiego. Lwów 1872, p. 56.

² Kontrakty sprzedaży ruderum przez IMC Deputatów ab A^o 1765^o ad annum 1776, pp. 10—11. Archiwum miasta Lwowa, Oddział III A 186.

Festum S. Petri in vinculis Die scilicet 30^{ma} mensis Iulij anno 1774 kupionym, podobnie przez siebie obojga Małżonków na dwa piętra z dołem wymurowaną y w takimże stanie iak pierwsza zostaiąca¹.

Dnia 30 stycznia 1784 roku Marjanna Polejowska imieniem własnem i małoletnich dzieci stwierdza, że od hr. Miera otrzymała resztę kwoty za sprzedane w roku 1780 kamienice².

Oprócz tych wiadomości, z których wynika, że Piotr Polejowski zmarł przed 8 lipca 1780 roku i to w wieku zapewne niezbyt podeszłym, skoro w roku 1784 dzieci jego były jeszcze małoletnie, a które przynoszą nadto pewne szczegóły dotyczące jego majątku, natrafiłem w archiwum lwowskiem na jedną jeszcze wiadomość o tym artyście, a mianowicie, że w roku 1773 dokonał on „visionem Lapidæ Rorayaska dictæ“, będącej własnością Honoraty Teresy Durbasowej, wdowy po konsulu lwowskim³.

W Album Civium C. R. Urbis Metropolis Leopoldis ab anno 1750 usque ad annum 1781 (Archiwum Miasta Lwowa, Oddział III A 171) jedynem jakie się zachowało, Piotr Polejowski nie jest wymieniony ani wśród przyjmujących prawo miejskie, ani wśród świadków. Z artystów występuje w tej księdze pod rokiem 1750 Ferszer Thomas Sculptor.

Warto jeszcze dodać, że zachował się rysunek Piotra Polejowskiego, będący projektem ambony do katedry obrządku łacińskiego we Lwowie. Projekt ten zatwierdził wprawdzie ks. Andrzej Filipecki w roku 1797, a więc w lat kilkanaście po zgonie artysty, ale do wykonania nie przyszło⁴.

¹ Consularia Leopold., tom 142 z lat 1780—1781, pp. 352—358, nr 288.

² Consularia Leopold., tom 145 z lat 1784—1787, pp. 33—34, nr 24.

³ Consularia Leopold., tom 137 z lat 1774—1775, pp. 1725—1726, nr. 557.

⁴ Wiadomość o tym projekcie podał B. Janusz w artykule p. t. Palladium senatu i ludu lwowskiego, ogłoszonym w Słowie Polskiem z dnia 26 listopada 1925 roku, nr. 324. Ś. p. Bohdanowi Januszowi zawdzięczam wiadomość, że wspomniany rysunek znajduje się w Archiwum Kapituły Łacińskiej we Lwowie, i że jest opatrzony sygnaturą 457/LXV. Mimo usilnych starań nie zdołał ś. p. Janusz uzyskać fotografii tego niewątpliwie interesującego projektu.

4. OTAKSOWANIE DWORKU NA WÓLCE KAMPIANOWSKIEJ¹

Na Affektacyą Szlachetnego Imć Pana Pawła Skrzyszowskiego Ławnika Lwowskiego w przytomności Szlachetney Ekonomij Miasta I° C. Królewskiej Mei Stołecznego Lwowa zszedłem do Dworku na Wolce Kampianowskiej pod Nrem 366. będącego na Taxę Tegoz Dworku y innych Budowli tamże z naydujących się Die 15^{ta} Mensis Maij Ao Dni 1782^{do}.

Wszedłszy na Podworze na przeciwko Wrot od drogi będących iest Dworek do ktorego w środku Sionka w tey Sionce Kuchenka lepiona z gliny Czeluscia dwoie do Pieców palenia z ktorych wychodzi dym kominem Strychulcowym na Dach wyprowadzonym idąc z Sieni po lewey ręce Izba Szerokości y długości Łokci 6 $\frac{3}{4}$ w tey Izbie Okien dwoie Powąła nad balkami Posacka z Tarcie, Piec zielony kaflowy Drzwi dwoie iedne do Izby drugie do Alkierza w Alkierz Okno iedne Powąła Posacka podobnaz iak y w Izbie Alkierz tey długości iak Izba a szerokości Łokci 3 y $\frac{3}{4}$ Ta cała Strona po lewey ręce y Sien Scian nie ma drewnianych oprócz w Strychulec walcami gliną lepionych ktore Sciany spodem wygniły y podziurawione Na przeciwko po prawey ręce Izba Gospodarska, w ktorey Kominiek y Piec Stary mało do czego zdatny z tey Izby Komorka Izba y Komorka tey wielkości iak y po lewey ręce Okien starych wszystkich 3. Drzwi starych 2. Sciany drewniane popruchniałe tamze posacki nie masz Ten cały Dworek przykryty dachem gontowym starym zdezolowanym. Po lewey ręce Staienka na tymże Podworzu pod Słomą z Chrustu ma Sciany grodzone y wylepione Stara a na przeciwko Stodoła Stara z takichże Materyałów iak y Staienka pod Słomą. Ktorych tu specyfikowanych Budowli Taxa ze wszystkim generalna wynosi Summę Złotyeh Polskich Czteryysta Pięć dico N^{ro} floren 405 Polon Takową Taxę

¹ Oryginał na dwóch stronicach karty folio, z pieczętą odcisniętą w czerwonym laku: pod koroną trójzębną splecione litery CXF w owalnym otoku z girlandy kwiatowej, znajduje się w Archiwum Miasta Lwowa, fascykuł 191, nr 4. Powyższy dokument przepisał z oryginału na moja prośbę ś. p. konserwator Bohdan Janusz.

dla lepszej wiary wagi y waloru ręką własną podpisuję
wraz z Cechmistrzami tuteyszemi Przysięgliemi Datum ut
supra w Lwowie.

(L. S.)

Claud Xav. Fessinger
Archit. Iur. Leop.
Iosephus Laskoski
Eliasz Jacuszyński

5. KONTRAKT Z IP. MACIEIEM POLEJOWSKIM NA SNYCERSKĄ
ROBOTĘ DO OLTARZA ARCHIKATEDRALNEGO LWOWSKIEGO. CZY-
NIONY R: P. 1766 D. 30 IUNIJ¹

Między Wielmożnemi Imcia. XX Kanonikami a Prefektami Fabryki Archikatedralney Lwow. przy prezęcy Wgo. Imci Xa Officiala Lwows. Pa. y Dobr: z iedney a Imcią P. Macieiem Poleiowskim Statuariuszem z drugiey strony stanął takowy we wszystkich kondycyach niżej opisany sposób iż podeymuie się do Ołtarza Wielkiego w Archikatedrze Lwowskiey denowiter muruiącego się robic Osoby, Anioły, Dzieciuki, Serafiny, Kroksztyny, Ornamęta, Obłoki, Festony &c. Co wszystko ma bydz z drzewa Lipowego, a poczęści według potrzeby iako to Kroksztyny z Kamienia Polańskiego ktory kamień skarb ma przystawic. 1mo Osob 4.

¹ Kontrakt ten był do niedawna własnością p. Franciszka Biesiadeckiego we Lwowie. Dowiedziawszy się o tym dokumencie od ś. p. Bohdana Janusza, zwróciłem się do p. Biesiadeckiego z prośbą o udzielenie mi odpisu. P. Biesiadecki — za co mu najserdeczniej dziękuję — nadesłał mi nietylko odpis, ale i oryginał, wraz z narysowanym ołówkiem projektem tabernakulum do głównego ołtarza katedry lwowskiej i piórkowym rysunkiem, wyobrażającym Madonnę, objawiającą się ś. Bernardowi. Projekt tabernakulum, nie podpisany przez artystę, opatrzony jest własnoręczną adnotacją arcybiskupa Sierakowskiego: „Odstępując od pierwszej approbacyi abryssu wydanej 1771 d. 23 9^{bris} terazniejszy obiera się y approbuie. d. 3. mart. 1776. X. W. H. Sierakowski Arcyb. Lw.“ Na stronie odwrotnej napis: „Tarbernaculum“. Autorem tego projektu mógłby być Polejowski. Co do rysunku przedstawiającego Madonnę ze ś. Bernardem, zupełnie niewiadomo, kto jest jego twórcą i czy wogóle wiąże się z odnowieniem katedry lwowskiej. Zarówno kontrakt, jak i oba rysunki złożyłem w Bibliotece Jagiellońskiej, zgodnie z życzeniem p. Biesiadeckiego, jako jego dar. Cf. Katalog akcesyj 1930, b 19.

Stoiących to iest Doktorow SS. Augustyna Grzegorza Ambrozego y Hieronyma ktore to Osoby w przyzwoitym stroiu wysokosci ich bydz ma Łokci 4 y Puł procz Platy pod Stopami. 2do Aniołów dwu klęczących na Fardachonach akomodujących się akcyą ku Obrazowi, miary przyzwoitey na ktore osoby y Aniołów modele w przod zrobione bydz mają 3tio Dzieciukow 14. ktorzy wysokosci bydz mają Łokci dwa z zwyczajną attencją w Akcyach przętuiających się Item Dzieciukow 5. kazdy wielkosci po Czwierei 5. y Cali 4. Ci pięciu Dzieciukowie z Roszczek Aaronowych Cyfrę Panny Maryi składać mają kto[ra] z miedzi robiona bydz ma. 4to Serafinow 24 w akcyach swoich w Obłokach przętuiających się, Obłokow zaś co tylko do Ozdoby potrzeba wyciągać będzie. 5to Kroksztynów 6. kamiennych z ktorych 4 pod Osoby Doktorów a dwie pod Gierydony przy Perspektywie. 6to Kapitele do Kolumn y Pilastry Compositi nową modą robione bydz mają z Festonami od Sztaba wraz ze Stolarską robotą. 7mo Paludamęt w Muszli w Zakonczeniu Ołtarza pod Cyfrą Imienia Maryi P. wielkości iak w Abrysie pokazuie miara. 8vo. Gierydonow dwa z ktorych kazdy po 3 Swiece utrzymywać będzie w ktorych Srzodku ma bydz pręt Zelazny dla mocy. Tych Gierydonow wysokość po Łokci 3. 9no Kroksztyny dwa pod haub Gzymsem w Zakonczeniu Fardachona pod osobami. Jtem dwa Kroksztyny od Gornych Pilastrów wspieraiących się na Kolumnach. 10mo Bazy pod Kolumny y Pilastry iako tez y Plata na Cały Tąbie stolarską robotą zrobic należy. 11mo Sztuka nad Ramą Perspektywy szerokosci Łokci 3. wysokosci Łokci 2. y puł, w ktorey Koperdymęt na Jnskrybnią bydz ma. 12mo Rama koło gorney Perspektywy Rznięta iako y w Samym Zakończeniu Ołtarza Kroksztynów dwa rzniętych wspieraiących się na Pilastrach. 13mo Na Postumencie w Muszli Wezglowie na którym Korona Berło y Liliia zrobiona bydz powinna. Zgoła wszystkie ornamenta iako to Ceraty Festony po Postumętach Tąbach Pilastrach w Muszli y Tabulatach tudziez Obłoki y Promienie tego wszystkiego według potrzeby przyzwoitey Imc. P. Maciey Poleiowski Zrobic się obiecuie podług abrysu podanego sobie a Ręką własną I. O. Imci Xięcia Arcybiskupa Lwowskiego Pa.

y Dobrodzieia, Approbowanego y podpisanego. Iesli Zas co nad Abrys additametu służącego temuż Ołtarzowi przez Uwagę Imci Pa. Architekta pokazało by się tedy według słusznosci skarb Bonifikować obiecuie się.

Za którą to robotę wyzey wyrażoną skarb wyznacza Złł: Pol: Pięc Tysięcy sześć set Dico No. 5600. Złotem y moneta według kurrencyi która to suma Ratami Szescioma wypłacać się będzie pierwszą ratę przy odebraniu kontraktu to iest Złotem Obrączkowym a 20 Tysiąc sześć set Dico 1600 a małemi Główkami Złł. Pol: 200. Drugą ratę mediis 8bris w Roku ninieyszym Złł 800. Trzecią Ratę to iest Złł. 800 mediis Februar. w Roku 1767. Czwartą ratę Złł 800. w Roku tymze 1767 in Iunio. Piątą ratę Złł. 800. in 8bri Roku tegoz. Szostą ratę to iest resztę Złł Pol: 600 przy dokonczeniu Roboty wypłacie się ma w Roku P. 1768. którą to robotę wzwyż pomienioną Imc. P. Maciey Poleiowski bez zadnego Zawodu na Czas skonczyć determinowany to iest w Roku 1768. Ultimi Februarji pilnie y Czysto robiąc y pod rękę Malarzowi do Złocenia od gory Zacząwszy poprzedzać Obowiazuie się na co dla lepszey wiary y Waloru obie strony Rękami własnemi Podpisują się. M: Poleiowski mp. Datt w Lwowie d 30 Iunij Ao Dni 1766^{to}.

Anno Dni 1766. Die 8 Iulij wzięłem od Xdza Vicekustusza Kassyjera pierwszą ratę przy odebraniu tego kontraktu, wyzey w nim wyrażoną to iest Złotem obrączkowym rachuiąc # ¹ kazdy a fl. 20. Złott. pols. 1600. resztę to iest Złott. pols. 200 wzięłem małemi główkami, na co się własną ręką podpisuię M. Poleiowski mp.

Anno 1767. Die 20 Februarij wzięłem od IMCi Xdza Kwapińskiego kassyjera Fabryki kated. dwie raty to iest iedną Octobrową w roku przeszłym według kontraktu mnie należącą Złott. 800. Drugą ratę w Roku y miesiącu teraznieyszym przypadaiącą Złott. także 800. co razem czyni Złott. pol. tysiąc szescset na co własną ręką podpisuię się Datt w Lwowie Dnia Miesiąca y Roku wyżey wspomnionych Maciei Polejowski mp.

Anno 1770 d 3. Iun. wzięłem od IX Kwapińskiego na

¹ # oznacza czerwone złote.

też robotę ## 30 dico # 30. Co wynosi Zł Poll. 540. Na co podpisuję się Maciej Polejowski mp.

Item iak iest w Rejestrze koscielnym wziął IP. Polejowski Zł 660.

Anno 1770 d 13 8bris Stanął zupełny obrachunek z IP Maciejem Polejowskim tak względem Ornamentu do Ołtarza, iakotez pretensyi za robotę kamienną, ktoremu przypadła kwota Zł. Poll. Tysiąc do wyliczenia, na ktorey kwoty odebranie daiemy assygnacją wspomnionemu IPu. Polejowskiemu do IMCi X. Kwapińskiego a IPan Polejowski iako żadney pretensyi do skarbu koscielnego miec nie będzie praesentibus kwituie i na to się podpisuie Maciei Polejowski mp.

* * *

W Archiwum Miejskiem we Lwowie znalazłem jedną tylko wzmiankę o Macieju Polejowskim; przytaczam ją tu w całości: „Na wniesioną Illacyę z Strony Imc Pana Macieja Polejowskiego, aby onemu miód warzyć y tegoż Szynku pozwolić, szlachetny Magistrat Miasta Lwowa przychyłając się do praw Miastu temu służących, iż nie kto inny, tylko Mieszczanie y Possesionaci handlować y propinacją trzymać powinni. Przeto nie innym końcem temuż Imc Panu Maciejowi Polejowskiemu mającemu Possesye aby ieszcze Prawo mieyskie przyiąć starał się, od czego że nie odbiega, tylko aby mu dana była delacya do Ćwierci Roku, warzenia miodu y propinacyi wolney pozwala mocą ninieyszey deklaracyi. Actum Leopoli Sabbatho intra Octavam Festi Immaculatae Conceptionis B. V. M. Die scilicet 10 Men. X^{bris}, A. D. 1774“¹.

W Album Civium C. R. Urbis Metropolis Leopoli ab anno 1750 usque ad annum 1781 w Archiwum Miejskiem we Lwowie, Oddział III A 171, Maciej Polejowski nie jest wymieniony.

¹ Consularia Leop., tom 138 z lat 1774–1775, pp. 582–583, nr 272.

STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER LEMBERGER
ROKOKO-PLASTIK
(ZUSAMMENFASSUNG)

Die polnische Rokoko-Plastik ist ein so gut wie gar nicht untersuchtes Gebiet der Kunstgeschichte. Die wertvollsten Skulpturen aus dieser Zeit befinden sich in Lwów¹ sowie in den südöstlichen Wojwodschaften Polens. Die vorliegende Abhandlung entstand bei Gelegenheit einiger, allerdings zu anderen Studien unternommener Reisen nach Lwów und dessen weitere Umgebung, u. zw. in jenes Gebiet der heutigen Republik Polen, welches zur Zeit der österreichischen Okkupation (1772—1918) Ostgalizien genannt wurde. Die Arbeit kann keinen Anspruch auf Erschöpfung des ganzen Materials erheben. Dazu wären noch spezielle Reisen, wie auch ausreichende archivalische Studien notwendig. Vorläufig möchte ich das fast gänzlich unbekanntes Thema berühren, die gemachten Beobachtungen angeben, welche demjenigen Forscher zugute kommen können, der eine synthetische Arbeit über die polnische Plastik in jener Epoche liefern wollte.

I

Am bemerkenswertesten sind vor allem die Statuen (Holz) in der Dominikanerkirche in Lwów, die zwischen den Emporen des zweiten Stockwerks stehen (Abb. 1—8). Die Erklärung dessen, was sie vorstellen, fand ich im Ordensverzeichnis des Jesuitenpaters Philipp Bonanni². Es sind

¹ Lemberg.

² Polnischer Text, Seite 131, Anmerkung 1.

die Vertreter zweier, vom hl. Dominik gegründeter Ritterorden, sowie von Mönchsvereinigungen, welche gleich den Dominikanern die Regel des hl. Augustin befolgten. Den Zyklus vervollständigen die Standbilder des hl. Dominik (Abb. 10), Gründer des Prädikanten-Ordens und des hl. Augustin (Abb. 9), Gründer der Regel. In den Dominikaner-Statuen haben wir also die Verherrlichung des Klosterlebens, welches an die Heiligen Dominik und Augustin anknüpft. Der Bildhauer hat sich zur besseren Veranschaulichung der Ordenskleider mit Kupferstichen aus Bonannis Werk geholfen und sogar hie und da in den Statuen die Haltung der in den Kupferstichen abgebildeten Mönche nachgeahmt. (Vgl. Abb. 2 und 11, 12, wie auch 6 und 13, 14).

Auf Grund des Stiles schreibe ich dieser Werkstätte zu: die Standbilder (Sandstein) an der Fassade der Dominikanerkirche in Lwów¹ (Abb. 15, 16), die Figuren (Abb. 17-19) vor der Fassade (Sandstein) und am Hauptaltar (Holz, Abb. 20-25) der Minoritenkirche in Przemyśl, sowie die aus Zinn gegossene Statuette des hl. Franziskus (Abb. 26), welche einen originellen Wasserbehälter in der Sakristei dieser Kirche bildet; weiters eine Madonna (Sandstein) vor der Antoniuskirche in Lwów (Abb. 27, 28), ein ausgezeichnetes Reiterstandbild (Sandstein) des hl. Georg am Gipfel der Fassade der griechisch-katholischen Georgs-Domkirche in Lwów (Abb. 29, 30, 70), sowie Gottvater und Engel (Holz) am Hauptaltar dieser Kirche (Abb. 33, 34) und eine Reihe von Plastiken (Sandstein) an den Eingangspforten zum Vorhof vor der Kirche (Abb. 31, 32), Bildsäulen (Holz) in der Martinskirche in Lwów (Abb. 35-39), in den Pfarrkirchen von Nawarja (Abb. 40-48) und Hodowice bei Lwów (Abb. 49-52), eine Madonnenfigur vor der Kirche Maria Schnee in Lwów (Sandstein, Abb. 53), Strassenfiguren (Sandstein, Abb. 54, 55), Bildsäulen (Holz) am Hauptaltar der Pfarrkirche (Abb. 56) und am Rathaus (Sandstein) in Buczacz, das Grabmal der Maria Amalia Mniszech, geb. Brühl (gelblicher, marmorartiger Kalkstein) in Dukla (Abb. 60, 61)

¹ Lemberg.

und endlich eine prächtige Kanzel (Holz) in der griechisch-katholischen Kathedrale in Przemyśl (Abb. 62, 63). Gewisse Unterschiede zwischen den genannten Werken lassen sich durch die Mitarbeit vieler Gehilfen des Meisters erklären. Die Kanzel (Stukkatur) in der Universitätskirche des hl. Nikolaus in Lwów ¹ (Abb. 64, 65), die Statue des hl. Thaddäus (Holz) im Kunst-Museum der Jagellonischen Universität in Kraków ² (Abb. 66, 67) und die Madonnenstatue (Holz) in der Dominikanerkirche in Tarnopol (Abb. 68) blieben gewiss nicht ohne Einfluss der Werke des Meisters der Dominikaner-Figuren. Alle oben erwähnten Werke stammen ungefähr aus den Jahren 1750—1780.

II

Der Lemberger Künstler war in erster Linie Bildschnitzer, wie der deutliche Einfluss der Schnitzerei-Technik auf seine Steinstatuen beweist. Das Darstellungsgebiet unseres Künstlers, welchen ich den Meister der Dominikaner-Figuren nenne, ist ziemlich gross. Ausser Einzelstatuen sind Gruppen vorhanden, wie der hl. Georg im Kampf mit dem Drachen in Lwów (Abb. 29, 30, 70), Samson, den Löwen zerreisend (Abb. 51) und das Opfer Abrahams in Hodowice, sowie mehrere Plastiken am Rathaus in Buczacz. Das in diesen Gruppenstandbildern hervortretende dramatische Element, das mit dem regen künstlerischen Temperament des Bildhauers im Einklang steht, tritt besonders stark in den Statuen der asketischen und ekstatischen Mönche hervor. An dem Prozessionskreuz in Hodowice (Abb. 52) liess sich der Schnitzer — mit Erfolg — zu einer ganz tragischen Auffassung der Darstellung verleiten. Er beschränkte sich jedoch nicht auf dieses eine Gebiet; in den weiblichen Figuren entwickelte sein Talent einen eigenen Liebreiz und gewinnende Anmut.

Der Bildner zollt den anatomischen Gesetzen wenig Beachtung, wechselt die Proportionen der Gestalten sowie deren einzelner Körperteile zu einander und verändert ganz

¹ Lemberg.

² Krakau.

bewusst die natürlichen Formen, kurz er stilisiert den menschlichen Körper. Die Anordnung des Faltenwurfs ist ganz willkürlich, unnatürlich, in losem Zusammenhang mit dem Körper. Unter der reich drapierten Kleidung ist der Körperbau nur ganz leise angedeutet, ähnlich wie es bei den spätgotischen Plastiken zu beobachten ist. Derselbe eckige Faltenwurf scheint mit der Stilisierung der Falten am Ausgange des Mittelalters in Zusammenhang zu stehen. Und so wie den mittelalterlichen Künstlern wenig daran gelegen war, dass die körperliche Schönheit der Figuren zum Ausdrucke kam — welche erst die italienische Renaissance nach dem Beispiel der klassischen griechischen Kunst hervorhob — sie dagegen in erster Linie den geistigen Ausdruck betonten und sich an die Gefühlsseite richteten, so hat auch der Meister der Dominikaner-Figuren wenig Wert auf die äussere Gestaltung gelegt und oft ganz abschreckende Körper geschaffen, wie den Christus am Prozessionskreuz in Hadowice (Abb. 52).

Der Künstler faltete die Gewandung mit sichtlichem Interesse, in ganz eigener Art und dabei äusserst kühn und grosszügig. Indem er breite, ganz helle Flächen mit vollständig dunkel gehaltenen, tiefen Furchen zusammenstellt, erhält er das Malerische, welches durch die Zerfahrenheit der Silhouette noch mehr hervorgehoben wird.

Zu den merkwürdigsten, eigenartigsten Schöpfungen des Meisters der Dominikaner-Figuren gehören die Standbilder der asketischen Mönche. Er zielt hier auf die Darstellung des fanatischen, feurigen Religionsgefühls, welches schon an physisches Leiden grenzt, hin. Diese Mönche, deren abgekehrte, früh gealterte Gesichter von strengen religiösen Übungen und Kasteiungen zeugen, durchleben Verzückungen. Ihr Geist ist nicht mehr von dieser Welt, sie beherrschen nicht mehr ihren Körper, der dem Willen bereits versagt und sich in schmerzhaften Krämpfen windet.

In Einklang mit dem geistigen Zustand der Personen, welcher in deren Gesicht, Haltung und Gesten zum Ausdruck kommt, bringt der Künstler die Gewandung. Unruhige, flatternde Draperien entsprechen dem inneren Kampfe, den glühenden Gefühlen, welche die Asketen verzehren. Die

gesucht eckige, herbe Stilisierung des Ordenskleides passt zu dem knochigen, strengen Antlitz der Mönche. Dagegen ist der Faltenwurf der anmutigen weiblichen Figuren weicher, schmiegsamer und zarter; und deutlicher sind unter der Kleidung die Konturen des Körpers ersichtlich.

Die bewusst durchgeführte Deformierung der natürlichen menschlichen Gestalten, die verzerrten Haltungen und Gesten, die absolut nicht der physischen Wirklichkeit entsprechen, das Wechselspiel von Licht und Schatten und endlich das, auf den Gesichtern zum Ausdruck gebrachte, gesteigerte Gefühl, das sich selbst im Faltenwurf äussert, rechtfertigen es, unseren Bildhauer einen Expressionisten zu nennen.

III

Der Stil der oben besprochenen Statuen lässt sich nicht durch die lokalen Verhältnisse erklären; daher muss man den Ausgangspunkt ausserhalb suchen. Schon auf den ersten Blick erkennt man den kompositionellen Zusammenhang zwischen dem Reiterstandbild des hl. Georg am Giebel der griechisch-katholischen Kathedrale in Lwów¹ (Abb. 29, 30, 70) und der holzgeschnitzten, polychromierten Statuette desselben Heiligen in der städtischen Galerie in Bamberg (Abb. 69), welche das Modell (*bozzetto*) zu einer grossen, nicht mehr erhaltenen Statue aus Stein bildete, die zu Bamberg auf der Seesbrücke über die Regnitz stand. Das Bamberger *bozzetto* ist das Werk des Ferdinand Dietz (Tietz). Neben der allgemeinen grossen Ähnlichkeit sind in den Einzelheiten doch auch gewisse Unterschiede zwischen der Lemberger Statue und dem Bamberger *bozzetto* zu bemerken. Erstere stammt, archivalisch nachgewiesen, aus dem Jahre 1759. Da die Statue auf der Seesbrücke zu Bamberg erst 1768 aufgestellt wurde, konnte der Lemberger Bildhauer nur deren Modell kennen. Ich vermutete, dass das Bamberger *bozzetto* in den Jahren 1753—1754 entstand; im Jahre 1753 wurde Dietz mit der Ausschmückung der Brücke beauftragt und 1754 verreiste der Künstler auf sechs Jahre nach

¹ Lemberg.

Trier. Als er 1760 nach Bamberg zurückkehrte, war die Lemberger Statue schon seit einem Jahre fertig. Hinzufügen möchte ich noch, dass ausser der grossen Georgs-Statue an der Fassadenspitze der Kathedrale (Abb. 29, 30, 70), in Lwów¹ im Ukraïnischen National-Museum eine kleine Holzstatuette (Abb. 71) erhalten ist, welche ich als Modell zu der grossen Steinstatue betrachte. Die Holzstatuette unterscheidet sich teilweise von der Steinstatue, welche letztere, dank dem im Winde gleich einer Schleife wehenden Mantel, günstigere und vollkommeneren Umrisse hat. Der Faltenwurf des Mantels der Statuette im Ukraïnischen National-Museum ist dem Bamberger *bozzetto* ähnlicher als der grossen Statue am Gipfel der Georgs-Kathedrale. In der letzten Auffassung erscheint das Werk bedeutend verbessert. Andere mir bekannte Werke von Dietz unterscheiden sich wesentlich von denjenigen des Künstlers der Dominikaner-Figuren.

In Bayern gibt es zwei Richtungen in der Rokoko-Plastik; neben der höfischen, internationalen Richtung gibt es eine volkstümliche, welche mehr wie einmal noch den Einschlag der gotischen Plastik zeigt. Mit dieser Richtung der bayrischen Plastik, die von Adolf Feulner² vortrefflich dargestellt wurde, bringe ich den Künstler der Dominikaner-Figuren in Zusammenhang, in dem Sinne, dass bei ihm der Einfluss der gotischen Plastik, zumindest in manchen Werken, noch deutlicher hervortritt, als bei den bayrischen Künstlern und dass er in allem und jedem ganz individuell bleibt; daher ist keine Rede davon, dass er irgendwelche sklavische Abhängigkeit von einem der bayrischen Plastiker zeigt. Ich möchte an dieser Stelle erwähnen, dass die scharf gekanteten und an den Flächen leicht gekrausten Falten, charakteristisch für die Werke von Ignaz Günther³, dem bayrischen Bildhauer, der gleichzeitig mit

¹ Lemberg.

² A. Feulner, Ignaz Günther, kurfürstlich bayrischer Hofbildhauer (1725—1775). Wien 1920, p. 3. A. Feulner, Skulptur und Malerei des 18. Jahrh. in Deutschland. Handbuch der Kunstwissenschaft, begründet von F. Burger, herausgegeben von A. E. Brinckmann. Wildpark-Potsdam 1929, pp. 9—11, 14—16, 55.

³ Ibidem, p. 123.

unserem Künstler wirkte, auch bei dem Lemberger Meister unzweifelhaft zu finden sind. Ich schweife deshalb nach Bayern hinüber, weil ich bei der Durchforschung eines grossen Vergleichsmaterials nichts gefunden habe, das grössere Ähnlichkeit aufweist.

IV

Aus den, im Minoritenkloster in Przemyśl aufgefundenen Rechnungen scheint hervorzugehen, dass der Schöpfer der drei Bildsäulen, welche vor der dortigen Kirche stehen (Abb. 17—19), ein gewisser Fenzyngier ist. Der Name ist jedoch nicht richtig wiedergegeben und soll Fessinger heissen. Diesen Fessinger muss man wohl als den Bildner aller oben genannten Statuen betrachten. Dazu ist zu erwähnen, dass die Georgs-Kathedrale in Lwów¹, welche mit Figuren aus derselben Werkstätte wie die von Przemyśl geschmückt ist, unter der Leitung von C. Fessinger fertig gebaut wurde. In den Akten des Dominikanerklosters in Lwów ist wieder ein Sebastian Fessinger als Schöpfer *structurae organii* (nicht mehr erhalten), genannt. Das ganze Dominikaner-Archiv konnte bisher noch nicht erforscht werden. Vielleicht sind dort noch irgendwelche Nachrichten über den Künstler der erwähnten Plastiken verborgen. In den Akten, welche den Bau der Georgs-Kathedrale in Lwów betreffen, ist auch ein gewisser Pinzel als Bildner der Steinfiguren der Heiligen Leo (Abb. 72) und Athanasius an der Fassade, sowie des Reiterstandbildes des hl. Georg (Abb. 29, 30, 70) am Giebel erwähnt. Meiner Meinung nach können die erstgenannten Statuen der beiden Heiligen einerseits, die des hl. Georgs andererseits nicht die Schöpfungen ein- und desselben Bildhauers sein. Die ersteren sind schwächer in der Ausführung als die letztere und weisen einen ganz anderen Stil auf. Vielleicht war jener Pinzel nur der Ausführer der ihm vorgelegten Modelle in dem Sinne, dass er die Reiterstatue nach dem *bozzetto* Fessingers ausmeisselte, während die beiden anderen, plumpen und weniger

¹ Lemberg.

edlen Statuen im Modell von einem anderen Bildhauer, vielleicht sogar von ihm selbst stammen. Diese Frage wird erst entschieden werden können, wenn man noch mehr archivalisches Material zur Verfügung haben wird.

Der Hauptaltar in der Minoritenkirche in Przemyśl (Abb. 58) ist nach aufgefundenen Rechnungen von Peter Polejowski aus Lwów¹ geschaffen worden. Jedoch scheint von seiner Hand nur der architektonische Teil zu stammen, da die Bildsäulen (Abb. 20—25) dieses Altars, dem Stile nach, zu den Arbeiten des vermeintlichen Fessingers gehören. Wenn man die grosse Ähnlichkeit der Architektur dieses Altars mit derjenigen der Hauptaltäre von Buczacz (Abb. 57) und Dukla (Abb. 59) erkennt, muss man die beiden letzteren auch dem Peter Polejowski zuschreiben.

V

Eine ganz andere Richtung zeigt der zeitgenössische Lemberger Bildhauer, der Pole Mathias Polejowski. Nach den Akten ist er der Schöpfer der Statuen am Hauptaltar der römisch-katholischen Kathedrale in Lwów (Abb. 73, 74) in den Jahren 1766—1770. Dem Stile nach können ihm die Standbilder der zwei Seitenaltäre dieser Kathedrale (Abb. 75—78), sowie die Statuen in Włodawa am Bug (Abb. 79, 80) zugeschrieben werden. Unter dem Einflusse der Werkstätte des Mathias Polejowski sind vielleicht auch die Statuen am Hauptaltar der griechisch-katholischen Kathedrale in Lwów (Abb. 81), entstanden. Polejowski ist ein mehr ausgeglichener, verstandesmässig arbeitender Künstler, der sich viel mehr an die Natur hält als der Schöpfer der Dominikaner-Figuren. Die Bildsäulen am Hauptaltar der Lemberger Dominikanerkirche (Abb. 82, 83), welche sich von denjenigen des vermeintlichen Fessinger einerseits und von denjenigen des Mathias Polejowski andererseits unterscheiden, gehören der ruhigeren, mehr naturalistischen Richtung der Lemberger Rokoko-Skulptur an.

In welchem Milieu Mathias Polejowski seine Ausbil-

¹ Lemberg.

dung erhielt, oder mit welcher Kunstrichtung er — wenn auch vielleicht nicht unmittelbar — in Berührung kam, ist schwer festzustellen. Es kann wohl nicht in Frage kommen, dass auch bei ihm schliesslich der Einfluss Berninis erkennbar ist, der sich durch seine Schüler und Nachfolger in verschiedenen Teilen Deutschlands verbreitet hat. Ausser den Habsburger-Ländern könnte das an Tirol angrenzende südliche Bayern in Betracht kommen. Die entsprechenden Werke sind z. B. die Statuen der Kirchenväter in Diessen von Joachim Dietrich ¹, ebensolche in Wilhering und Engelszell in Oberösterreich von Üblherr aus Wessobrunn ².

Endgültige Schlüsse über die Herkunft der Kunst des Mathias Polejowski werden erst dann gezogen werden können, wenn einerseits eine grössere Anzahl Plastiken des Lemberger Künstlers genau bekannt und andererseits wenn die deutschen Plastiken, vor allem der Habsburger-Länder, der allgemeinen Kenntnis ausführlicher zugeführt sein werden.

Die Lemberger Archiv-Akten erwähnen ausserdem noch eine Reihe von Namen von Bildhauern aus der zweiten Hälfte des XVIII. Jh. wie: Obrocki, Olędzki, Jan Kruszanowski, Starzewski, Szczurowski, Kalityński, Miller und Seccelli. Bisher liessen sich jedoch keine bestimmten Werke mit diesen Namen in Verbindung bringen.

* * *

Lwów ³ war, wie aus obigen Ausführungen hervorgeht, in der zweiten Hälfte des XVIII. Jh. der Mittelpunkt intensiven künstlerischen Schaffens; weithin strahlte diese Kunst aus, im Süden bis an die Karpathen, im Westen bis an den San. Nach Norden reichte diese Ausstrahlung der künstlerischen Tätigkeit jedenfalls bis nach Volhynien (Włodawa am Bug), jedoch lässt sich eine genaue Grenze noch nicht feststellen. Ebenso ist auch die Ausbreitung der Lemberger Kunst nach Osten über den Zbrucz noch unklar, d. h.

¹ A. Feulner, Bayerisches Rokoko. München 1923, Abb. 175, 176.

² R. Guby, Die Stiftskirchen zu Wilhering und Engelszell. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes, XII. Wien 1918, Abb. 90, 92.

³ Lemberg.

in jene Territorien, welche im XVIII. Jh. noch zu Polen gehörten und nach dem Friedensschluss von Riga 1921 an Russland fielen. Neben Warszawa ¹, wo aber vor allem die weltliche, klassizistische Hofkunst gepflegt wurde, war Lwów ² in jener Zeit unbedingt der mächtigste Mittelpunkt künstlerischen Schaffens in ganz Polen. Im Vergleich dazu traten Kraków ³, Poznań ⁴ und sogar Wilno ⁵ (auf dem Gebiete der Architektur bis vor kurzem noch hervorragend) in den Hintergrund.

¹ Warschau. ² Lemberg. ³ Krakau.
⁴ Posen. ⁵ Wilna.

INDEKS

Ważniejsze skróty: c. = cerkiew, gł. = główny, k. = kościół, olt. = oltarz, p. = posąg, posążek. Nazwisko w nawiasie oznacza twórcę wymienionego obok dzieła sztuki. Indeks nie obejmuje streszczenia niemieckiego.

- Abrahama ofiara, rzeźba w k. paraf. w Hodowicach 52–54, 85.
Adam François Gaspard, rzeźbiarz w Berlinie 102.
Aleksander III, papież 131.
Aleksy ś. 132.
Altmannstein koło Ingolstadt 105.
Ambroży ś., p. w gł. olt. katedry łac. we Lwowie (M. Polejowski) 124, 153.
Amidei Amideo 134.
Andrzej de Comitibus ś., obraz w k. franciszkanów w Przemyślu 147.
— p. (nieistniejący) w k. franciszkanów w Przemyślu (Polejowski) 138.
Anghiari, Bitwa pod —, pendzla L. da Vinci i kopia Rubensa 99.
Anna ś., p. w katedrze w Hildesheimie (P. Egell) 107.
Antelli Manetto 134.
Antoniego opata ś. relikwie 131.
— — zamek koło Vienne 131.
Antoni Padewski ś., p. przed k. ś. Ant. we Lwowie 22, 24–26, 86.
— — p. w gł. olt. k. franciszk. w Przemyślu 19, 41, 86; *fig. 20*.
— — p. przed fasadą tegoż k. 111, 116, 138; *fig. 18*.
Antoniewicz Jan Bóroz, hist. sztuki 23, 58, 59, 78, 84, 108, 120, 130.
Apostoł, p. w gł. olt. k. ś. Marcina we Lwowie 42, 49, 106; *fig. 38*.
Apostołowie, obrazy w k. paraf. w Symbarku 82.
— rybacy, p. na ambonie c. katedr. w Przemyślu i k. ś. Mikołaja we Lwowie 74; *fig. 62, 63, 64, 65*.
Asam Idzi Kwiryn, rzeźbiarz 88, 103.
Atanazy ś., p. na fasadzie c. ś. Jura we Lwowie 120–122.
Atena, p. w Seehof koło Bambergu (F. Dietz) 100.
Attel, k., p. N. P. Marji (I. Günther) 106.
Augustyn ś., p. w gł. olt. katedry łac. we Lwowie (M. Polejowski) 124, 153; *fig. 73*.
— p. w k. dominikanów we Lwowie 8, 9, 32; *fig. 9*.
— p. w k. paraf. w Vilshofen (J. Götz) 106.
— p. w k. we Włodawie *fig. 79*.

- Augustyna ś. reguła 7—9, 131—135.
 Austryja 1, 82, 102, 128, 129 (patrz też Habsburskie kraje).
- Bamberg, p. ś. Jerzego w Galerji Miejskiej (F. Dietz) 92, 93, 96, 98, 100, 107; *fig. 69*.
 — p. ś. Jerzego (nieistniejący już) na Seesbrücke (F. Dietz) 92, 93, 96.
 Barbara ś., p. w gł. ołt. k. ś. Marcina we Lwowie 42; *fig. 37*.
 — ołtarz w dawnym k. franciszk. w Przemyślu 144.
 Bawarja 102—108, 110, 128.
 Benedykt XI, papież 135.
 Berlin 102.
 — Biblioteka Państwowa Historji Sztuki 3.
 — Muzeum im. ces. Fryderyka 3.
 — — p. biskupa i zakonniczy (nr inw. I. 8311—8312) 128.
 — — p. ś. Jana Nepom. (I. Günther) 105.
 — — p. N. P. Marji (I. Günther) 106.
 — — p. zakonniczy (I. Günther) 106.
 Bernini Lorenzo 64, 99, 127, 129.
 Berno na Morawach 101.
 Biała koło Bielska, k., ambona w kszt. łodzi 81.
 Biesiadecki Franciszek 152.
 Błotnica, k., ambona w kszt. łodzi 81.
 Bodeńskie jezioro 104.
 Bóg-Ojciec, p. na szczycie gł. ołt. c. ś. Jura we Lwowie 32; *fig. 33*.
 Bogenhausen, k., p. ś. Korbinjana (I. Günther) 105.
 Bokowski patrz Bugowski.
 Bonanni Filip, jezuita, autor katalogu zakonów 5, 9, 131—135; *fig. 11, 12, 13, 14*.
 Bonawentura »de Potencya« bł., obraz w k. franciszkanów w Przemyślu 145, 147.
 — ś., p. (nieistniejący) w k. franciszkanów w Przemyślu (Polejowski) 138.
 Bonifacy VIII, papież 132.
 Bonn, Muzeum Prowinc., Pietà z XIV w. 87.
 Borromini Francesco 48.
 Bostel Ferdynand, wydawca źródeł archiw. 124.
 Brinckmann A. E., historyk sztuki 90, 93, 96.
 Bruksela 133.
 Brzostowski 143.
 Buczacz, k. paraf., gł. ołt. (archit.) 63, 64, 110; *fig. 57*.
 — — p. w gł. ołt. i w ołt. ś. Antoniego 61, 62; *fig. 56*.
 — p. przydrożne ś. Jana Nep. i N. P. Marji 57, 58, 107; *fig. 54, 55*.
 — ratusz 1—3, 61, 130.
 — rzeźby na ratuszu 2, 3, 58—60, 85.
 Budapeszt, Muzeum Szt. P., p. konny (L. da Vinci) 99.
 Bugowski Stanisław, ślusarz przemyski 90, 115, 145, 148.
 Bukoski patrz Bugowski.
 Buonarrotti Michał Anioł 48.

- Chaumont 134.
 Chiaveri Gaetano 100.
 Chrystus, jako dobry pasterz, na ambonie k. paraf. w Nawarji 50.
 — na krzyżu w gł. ołt. k. paraf. w Hodowicach 51, 54, 85, 86.
 — — w gł. ołt. k. ś. Marcina we Lwowie 2, 38—41, 45, 51, 54, 86; *fig. 35*.
 — — w gł. ołt. w Nawarji 45, 46, 51, 54, 86.
 — — procesyjnym w k. paraf. w Hodowicach 54, 85, 87; *fig. 52*.
 — w koronie cierniowej, p. w k. dominikanów we Lwowie 12, 40.
 Chrystusa oplakiwanie, płaskorzeźba (P. Egell) w Sigmaringen 107.
 Chyliński Rafał bł., obraz w k. franciszkanów w Przemyślu 147.
 Ciogni Piotr 133.
 Colleoni, p. konny w Wenecji (Verrocchio) 98.
- Dawid zwyciężający Goljata, rzeźba na ratuszu w Buczaczu 60.
 Deventer 133.
 Dezyderego ś. zamek koło Vienne 131.
 Diessen, p. Ojców Kościoła w gł. ołt. k. (J. Dietrich) 128.
 Dietrich Joachim patrz Diessen.
 Dietz Ferdynand, rzeźbiarz 92, 93, 96, 98, 100, 107. Patrz też Bamberg i Seehof.
 Dobrzeniewski Antoni Marcełi, paulin, malarz we Włodawie 125.
 Dominik ś. 7, 8, 132.
 — p. w k. dominikanów we Lwowie 8, 9; *fig. 10*.
 — p. na fasadzie k. ś. Marji Magdaleny we Lwowie 16.
 Donatello, p. konny Gattamelaty w Padwie 98.
 Donner Jerzy Rafał 101, 105, 107.
 Drey'a kolekcja w Monachjum, p. zakonnicy (J. Götsch) pg. modelu I. Günthera w Muz. im. ces. Fryderyka w Berlinie 106.
 Drezno 72, 100, 102, 108.
 Dukla, k. bernardynów, p. N. P. Marji przed fasadą 72.
 — k. paraf., nagrobek M. A. Mnischowej 64, 65, 68—72; *fig. 60, 61*.
 — — ołt. gł. (archit.) 64, 110; *fig. 59*.
 — — p. w ołt. gł. 64.
 Dunczewski, snycerz w Przemyślu 144, 145.
 Duns Scotus Jan 17.
 — p. u franciszkanów w Przemyślu 111, 114, 138.
 Durbasowa Honorata Tekla, wdowa po konsulu lwowskim 150.
 Dutkiewicz Józef, hist. szt. 125.
- Eckstein Franciszek 1, 101.
 Eckstein Jan 1.
 Egell Paweł, rzeźbiarz 105, 107.
 — płaskorzeźba Oplakiwanie Chrystusa, w Sigmaringen 107.
 — p. w ołt. katedry w Hildesheimie 107.
 Egidius, patrz Idzi.
 Engelszell, p. Ojców Kościoła (J. Üblherr) 128.
 Estreicher Dominik, malarz 101.
 Ewerard, prof. teologii paryski 134.

- Falconieri Alessio 134.
 Feisinger C. patrz Fessinger C.
 Fenzyngier (Fenzygier) 111, 114, 116, 118—120, 122, 125, 129, 137, 138.
 Fernandez Piotr 133.
 Ferszer Tomasz, rzeźbiarz lwowski 150.
 Fessinger (bez imienia), patrz Fenzyngier.
 — C., architekt c. ś. Jura we Lwowie 118, 119, 122.
 — Claud. Xav., architekt (1782) 119, 122, 152.
 — Sebastjan 118, 122.
 Feuchtmayer Jan Michał, stalle w k. w Ottobeuren 106.
 — Józef Antoni 104, 105.
 Feulner Adolf, hist. sztuki 88, 106.
 Filipecki Andrzej ks. 150.
 Fischer von Erlach Jan Bernard, k. ś. Karola Borrom. w Wiedniu 90.
 Fischlham, k., ambona w kształcie łodzi 81.
 Florencja 98.
 — Palazzo Vecchio, Bitwa pod Anghiari (L. da Vinci) 99.
 — k. S. Lorenzo, grobowce Medyceuszów (Michał Anioł) 48.
 Fontana Baltazar 101.
 Franciszek ś. 116.
 — p. na ambonie w k. franciszk. w Przemyślu 20.
 — p. w ołt. gł. k. franc. w Przemyślu 19, 30, 41, 86; *fig. 21*.
 — p. cynowy w zakrystji k. franc. w Przemyślu 19, 20, 85, 139; *fig. 26*.
 Francja 101.
 Fryderyk, blacharz w Przemyślu 147.
 — II, król pruski 102.
- Gabel (Czechy), kościół 100, 101.
 Galicja Wschodnia 1, 129.
 Gaspoltshofen, k., ambona w kształcie łodzi 81.
 Gaston 131.
 Gattamelata, p. konny (Donatello) w Padwie 98.
 Geldrja 133.
 Getner, malarz u franciszk. w Przemyślu 141.
 Girondus 131.
 Glume Fryderyk Chrystjan, rzeźbiarz berliński 102.
 Goljat pokonany przez Dawida, rzeźba na ratuszu w Buczaczu 60.
 Götsch Józef, p. zakonniczy w kol. Drey'a w Monachjum, rzeźbiony pg. modelu I. Günthera w Muzeum im. ces. Fryderyka w Berlinie 106.
 Götz Józef, p. ś. Augustyna w k. w Vilshofen 106.
 Greco El 88.
 Groot Gerard 133.
 Grzegorz ś., p. w gł. ołt. katedry łac. we Lwowie (M. Polejowski) 124, 153; *fig. 74*.
 — p. w gł. ołt. k. paraf. w Nawarji 46, 47.
 — p. w k. we Włodawie *fig. 80*.
 Grzegorz XI, papież 133.

Günther Ignacy, rzeźbiarz 103, 105—107.

- p. ś. Jana Nepom. w Muz. im. ces. Fryderyka w Berlinie 105.
- p. ś. Korbinjana w Bogenhausen 105.
- p. ś. Leonarda w Rott am Inn 105.
- p. N. P. Marji w Attel, w Muz. im. ces. Fryderyka w Berlinie i w kol. Radspielera w Monachjum 106.
- p. ś. Marji Magdaleny w Muz. Narod. w Monachjum 105.
- — w Starnberg 105.
- p. ś. Piotra Damiani w Rott am Inn 105.
- p. zakonniczy w Muz. im. ces. Fryderyka w Berlinie, model do p. wykonanego przez J. Götscha w kol. Drey'a w Monachjum 106.

Habsburskie kraje 101, 127, 128.

Herkules z hydrą i H. (lub Samson) z lwem, rzeźby na ratuszu w Buczaczu 60.

Hickiewicz Władysław ks., prob. k. ś. Antoniego we Lwowie 24.

Hieronim ś., p. w gł. ołt. katedry łac. we Lwowie (M. Polejowski) 124, 153. Hildesheim, katedra, ołtarz P. Egella 107.

Hodowice, k. paraf. 91.

- — krucyfiks procesyjny 54, 85, 87; *fig. 52*.
 - — oł. gł. 51.
 - — Chrystus na krzyżu oraz p. N. P. Marji, ś. Jana i aniołów w ołt. gł. 51, 52, 54, 85, 86; *fig. 49*.
 - — Ofiara Abrahama i Samson z lwem, grupy koło gł. ołt. 2, 52—54, 85; *fig. 51*.
 - — wsporniki pod p. koło gł. ołt. 52, 54; *fig. 50*.
- Huy 132.

Idzi, brat franciszkanin (V. Egidius), p. przed fasadą k. franciszkanów w Przemyślu 30, 110, 116, 138; *fig. 19*.

Ierygeński (?), malarz w Przemyślu 140.

Igława na Morawach 101.

Inocenty III, papież 134.

— IV, papież 133.

Inocentego ś. relikwie w k. franciszkanów w Przemyślu 144.

Izaak ofiarowany przez Abrahama, rzeźba w k. paraf. w Hodowicach 2, 52.

Jacek ś., p. na fasadzie k. ś. Marji Magdaleny we Lwowie 16.

Jacuzynski Eljasz, cechmistrz lwowski 152.

Jakób Andrzej, eremita augustjański 134.

Jan Chrzyciel ś., p. w gł. ołt. k. domin. we Lwowie 126; *fig. 82*.

- Ewangelista ś., p. na ambonie w k. paraf. w Nawarji 50, 74, 85; *fig. 45*.
- — p. pod krzyżem w gł. ołt. tamże 46.
- — — w Hodowicach 52, 85.
- Nepomucen ś., p. w Muz. im. ces. Fryderyka w Berlinie (I. Günther) 105.
- — p. przydrożny w Buczaczu 57, 107; *fig. 54*
- — p. w gł. ołt. k. ś. Marcina we Lwowie 42; *fig. 39*.

- Janusz Bohdan, konserwator 129, 150—152.
 Jarosław 142, 147.
 Jerzy ś., p. konny F. Dietza w Gal. Miejsk. w Bambergu 92, 93, 96, 98, 100, 107; *fig. 69*.
 — — — na Seesbrücke w Bambergu (nieistniejący już) 92, 93, 96.
 — — na szczycie fasady c. ś. Jura we Lwowie 27—33, 44, 49, 54, 74, 85, 89, 92, 93, 96—100, 107, 108, 120—122; *fig. 29, 30, 70*.
 — — w Ukr. Muz. Narod. we Lwowie 96—98, 120, 122; *fig. 71*.
 Joachim, pan zamku ś, Dezyderego koło Vienne 131.
 — ś., p. w ołt. katedry w Hildesheimie (P. Egell) 107.
 Józef de Cupertino bł., p. (nieistniejący) w k. franciszkanów w Przemyślu (Polejowski) 138.
 Józef, snycerz u franciszkanów w Przemyślu 145.
- Kandyt, brat franciszkanin w Przemyślu 140, 141.
 Kalityński, rzeźbiarz lwowski 124.
 Karpaty 130.
 Katarzyna Sieneńska ś., p. na fasadzie k. dominikanów we Lwowie 14, 16, 58, 106; *fig. 15*.
 Kędzierzyński Jan, prowincjał franciszkanów 136.
 Kłobucko, k., ambona w kształcie łodzi 81.
 Kłosowski, malarz u franciszkanów w Przemyślu 142, 143.
 Knöffler Gotfryd, rzeźbiarz drezdeński 102.
 Kolonja 96.
 Konstantynopol 131.
 Kopff Jan, malarz 101.
 Korbinjan ś., p. w k. w Bogenhausen (I. Günther) 105.
 Kraków 2, 101, 130.
 — Biblioteka Jagiellońska, kontrakt kapituły lwow. z M. Polejowskim 152.
 — katedra, wieża zegarowa 130.
 — k. ś. Andrzeja, ambona w kształcie łodzi 80.
 — k. ś. Anny 130.
 — k. Bożego Ciała, ambona w kształcie łodzi 80.
 — k. misjonarzy 130.
 — k. paulinów 130.
 — k. pijarów 130.
 — k. trynitarzy (bonifratrów) na Kazimierzu 101.
 — Muzeum Sztuki U. J., p. ś. Tadeusza (z Leska) 82; *fig. 66, 67*.
 Kromieryż 101.
 Kruszanowski Jan, rzeźbiarz lwowski 124.
 Kwapiński ks., wicekustosz kapituły lwowskiej 154, 155.
- Lamberdoni Józef, magister murorum w Przemyślu 137.
 Langres 134.
 Laskoski Józef, cechmistrz lwowski 152.
 Lebedan Jan bł., obraz w k. franciszkanów w Przemyślu 147.
 Leon, królestwo 131.

- Leon ś., p. na fasadzie c. ś. Jura we Lwowie 120—122; *fig. 72.*
Leonard ś., p. w k. w Rott am Inn (I. Günther) 105.
Leonardo da Vinci, Bitwa pod Anghiari, mal. w Pal. Vecchio we Florencji 99.
— p. konny Franciszka Sforzy w Medjolanie 98, 99.
— — marsz. Trivulzia w Medjolanie 99.
— — w Muzeum Szt. P. w Budapeszcie (model do p. Trivulzia) 99.
Lesko 82.
Lubaczów, huta szklana 142.
Ludwik ś., p. (nieistniejący) w k. franciszkanów w Przemysłu (Polejowski) 138.
Lwów 2, 21, 129, 130.
— Archiwum Miejskie 149—151, 155.
— c. ś. Jura 1—3.
— — budowa 118, 119, 122.
— — popiersia na bramce 32, 106; *fig. 32.*
— — p. alegoryj na bramkach 31, 32, 42, 48; *fig. 31.*
— — p. aniołów i Boga Ojca na szczycie gł. ołt. 32; *fig. 33, 34.*
— — p. arcykapłanów w gł. ołt. 32, 125; *fig. 81.*
— — p. konny ś. Jerzego na szczycie fasady 27—33, 44, 49, 54, 74, 85, 89, 92, 93, 96—100, 107, 108, 120—122; *fig. 29, 30, 70.*
— — p. śś. Leona i Atanazego na fasadzie 32, 119—122; *fig. 72.*
— c. ś. Piotra przy ul. Łyczakowskiej, ambona 2, 84.
— c. Wniebowstąpienia na Zniesieniu 96.
— c. Wołoska, gł. ołt. 2, 84.
— kamienica Anugiewiczowska czyli Olejowska 149.
— — Cefutowska czyli Seferowiczowska 149.
— — Muradowiczowska 149.
— — Rawiczowska czyli Batsamowska 149.
— — Rorayaska 150.
— — Stefanowiczowska 149.
— — Ubalowska czyli Zembalowska 149.
— katedra łac., ambona, projekt P. Polejowskiego w archiwum kapitul-
nem 150.
— — p. w gł. ołt. (M. Polejowski) 124—125, 152—155; *fig. 73, 74.*
— — p. w ołtarzach na końcu naw bocz. 125; *fig. 75, 76, 77, 78.*
— — przebudowa za czasów arcybp. W. H. Sierakowskiego 124.
— k. ś. Antoniego, p. ś. Ant. przed k. 24—27, 86.
— — p. Niepokalanego Poczęcia N. M. P. przed k. 22, 27; *fig. 27, 28.*
— k. dominikanów 1, 4, 14, 15, 91, 129, 130.
— — architektura 100.
— — archiwum 122, 123.
— — organy 15, 118, 122.
— — popiersia nad bocz. wejściami 32.
— — p. Chrystusa w cierniowej koronie 12, 40.
— — p. na fasadzie 4, 13, 14, 19, 27, 58, 106; *fig. 15, 16.*
— — p. pod kopułą 2, 4—11, 17—19, 25, 26, 29—32, 40—42, 50, 54, 70, 72, 90, 108, 118, 120—122, 126, 131—136; *fig. 1—10.*
— — w ołt. gł. 4, 12, 126, 127; *fig. 82, 83.*

- Lwów, k. jezuitów 1, 101.
 — k. ś. Marcina 44, 91.
 — — krucyfiks w bocz. ołt. 2, 38—41, 45, 51, 54, 86; *fig. 35*.
 — — p. małe w gł. ołt. 2, 42, 49, 106; *fig. 38, 39*.
 — — p. wielkie w gł. ołt. 42, 48, 49; *fig. 36, 37*.
 — k. ś. Marji Magdaleny 16, 27.
 — k. Matki Boskiej Śnieżnej, p. Niepok. Pocz. N. M. P. 56—58; *fig. 53*.
 — k. ś. Mikołaja, ambona w kształcie łodzi 2, 74, 78—80; *fig. 64, 65*.
 — Ukraińskie Muzeum Narodowe, archiwum 119.
 — — p. ś. Jerzego 96—98, 120, 122; *fig. 71*.
- Łukasz Ewangelista ś., p. na ambonie w k. paraf. w Nawarji 50, 74, 85;
fig. 46.
 — p. w gł. ołt. k. dominik. we Lwowie 126; *fig. 83*.
- Małyszko 143.
 Manasses, prof. teologii paryski 134.
 Manetti Bonajunta 134.
 Mańkowski Tadeusz, hist. szt. 119.
 Mannheim 105, 107.
 Marcin V, papież 136.
 Marek Aureljusz, p. konny na Kapitolu w Rzymie 98.
 Marek Ewangelista ś., p. na ambonie w k. paraf. w Nawarji 50, 74, 85;
fig. 47.
- Marja Magdalena ś., p. w Starnberg i w Muz. Narod. w Monachjum (I. Günther) 105.
 Marja Najśw. Panna, obrazy u franciszkanów w Przemyślu 145.
 — p. w Attel, w Muz. im. ces. Fryderyka w Berlinie i w kol. Radspielera w Monachjum (I. Günther) 106.
 — p. pod krzyżem w k. paraf. w Hodowicach 52, 85.
 — — w k. paraf. w Nawarji 46.
 — Łaskawa, p. z Podkamienia w k. domin. w Tarnopolu 84; *fig. 68*.
 — p. Niepokal. Pocz. w Buczaczu (przydrożny) 58, 107; *fig. 55*.
 — — przed k. bernardynów w Dukli 72.
 — — w ołt. w katedrze w Hildesheimie (P. Egell) 107.
 — — przed k. ś. Antoniego we Lwowie 22, 27; *fig. 27, 28*.
 — — przed k. Matki Boskiej Śnieżnej we Lwowie 56—58; *fig. 53*.
 — — przed k. franciszkanów w Przemyślu 17—19, 21, 22, 27, 48, 90, 100, 110, 111, 114—117, 137, 138; *fig. 17*.
- Marji N. P. Narodzenia święto 135.
 — Wniebowzięcia święto 135.
 — obrazu koronacja w Przemyślu 140, 145, 146.
 Marjana ś. relikwie w k. franciszk. w Przemyślu 144.
 Mateusz Ewangelista ś., p. na ambonie w k. paraf. w Nawarji 50, 74, 85;
fig. 48.
- Matielli Lorenzo, rzeźbiarz drezdeński 102.
 Medjolan, pomnik Fr. Sforzy (L. da Vinci) 98, 99.

- Medjolan, pomnik marsz. Trivulzia (L. da Vinci) 99.
 Medyceuszów grobowce we Florencji (Michał Aniol) 48.
 Melchizedech, p. w gł. olt. c. ś. Jura we Lwowie 125; *fig. 81*.
 Merettini Bernard, architekt c. ś. Jura we Lwowie 118.
 Męstwo, p. aleg. w olt. bocz. w k. paraf. w Nawarji 48; *fig. 41*.
 Michel Sigisbert François, rzeźbiarz w Berlinie 102.
 Mier Józef hr. 149, 150.
 Mikulińce, k. paraf. 100.
 Mikulski Szczepan ks., kanonik lwowski 54.
 Miller, rzeźbiarz lwowski 124.
 Miłość, p. aleg. w gł. olt. w k. paraf. w Dukli 64.
 Mojżesz, p. w olt. gł. k. paraf. w Nawarji 46–48; *fig. 40*.
 Mniszchowa z Brühlów Marja Amelja, nagrobek w k. paraf. w Dukli 64,
 65, 68–72; *fig. 60, 61*.
 Mniszech Jerzy, Wandalin 64, 72.
 Monachjum, kol. Drey'a, p. zakonnicy (J. Götsch) pg. modelu I. Günthera
 w Muz. im. ces. Fryderyka w Berlinie 106.
 — kol. Radspielera, p. N. M. P. (I. Günther) 106.
 — Muzeum Narodowe, p. ś. Marji Magdaleny (I. Günther) 105.
 Monaldi Bonfilio 134.
 Mora Henryk, biskup przem., portret u franc. w Przemyśle 144.
 Morawy 100, 101.
 Morskich dwóch obrazy (portrety) u franciszkanów w Przemyśle 146.
 Moszyński August, architekt 100, 101.
- Nadrenja 92.
 Nadzieja, p. aleg. w olt. gł. w Dukli 64.
 — p. aleg. w olt. gł. k. franciszk. w Przemyśle 18, 19, 29, 42, 48, 49;
fig. 25.
 Nawarja, k. paraf. 45, 91.
 — — p. aleg. cnót gł. w olt. w pr. nawie bocz. 2, 48–50, 56, 64, 71, 82;
fig. 41–43.
 — — p. (Ewangeliści i Chrystus) na ambonie 50, 74, 85; *fig. 45, 46, 47, 48*.
 — — p. w gł. olt. 2, 45–47, 51, 54, 86; *fig. 40*.
 — — p. w olt. na l. od tarczy i w l. nawie bocz. 50.
 — — p. w olt. na pr. od tarczy 50, *fig. 44*.
- Nawarra 135.
 Neresheim, k. 91.
 Niemcy północne 101, 102.
 — południowe 102, 108, 128.
 Norbert ś. 132.
- Obrocki, rzeźbiarz lwowski 124.
 Olędzki, rzeźbiarz lwowski 124.
 Osma 8.
 Ossoliński biskup, portret u franciszkanów w Przemyśle 147.
 Ostrowski Grzegorz, gwardjan franciszkanów przemyskich 136.

- Ostrowskiej kamienica w Przemyślu 146.
 Ottobeuren, k., stalle (Jan Michał Feuchtmayer) 106.
- Padwa, p. Gattamelaty (Donatello) 98.
 Pamplona w królestwie Nawarry 135.
 Paweł ś., p. w gł. ołt. k. domin. we Lwowie 126; *fig.* 83.
 — — k. ś. Marcina we Lwowie 42, 48; *fig.* 37.
 — — k. franciszcz. w Przemyślu 19, 42, 89; *fig.* 23.
 Pietà, rzeźba z XIV w. w Muz. Prow. w Bonn 87.
 Piltz Józef, malarz z Kromieryża 101.
 Pinzel (Pinsel z Wiednia?), rzeźbiarz we Lwowie 119, 120, 122.
 Piórków, huta żelazna 140.
 Piotr, biskup Pamplony 135.
 — Gambacurta bl. 135, 136.
 — Apostoł ś., p. w gł. ołt. k. domin. we Lwowie 126; *fig.* 82.
 — — p. w gł. ołt. k. ś. Marcina we Lwowie 42; *fig.* 36.
 — — p. w gł. ołt. k. franciszczanów w Przemyślu 19, 42, 89; *fig.* 22.
 — — rybak, w związku z ambonami w kszt. łodzi 72.
 — Damiani ś., p. w k. w Rott am Inn (I. Günther) 105.
 Piotrowski Józef, hist. szt. 3, 108.
 Poczdam, Sanssouci 102.
 — ujeżdżalnia (Marstall) 102.
 Podkamień, k. domin. 84.
 Pokuta, p. aleg. w gł. ołt. k. w Dukli 64.
 Polejowska Marjanna z Pełczyńskich, żona Piotra 149, 150.
 Polejowski Maciej 108, 124—129, 152—155.
 — Piotr 110, 138—140, 148—150.
 — — jego projekt ambony w katedrze lwowskiej (niewyk.) 150.
 Polska 1, 2, 6, 80, 92, 130.
 Potoccy 72, 130.
 Potocki Józef, kasztelan krak. i hetman w. kor. 14, 72.
 — Mikołaj, starosta kaniowski 57, 58, 61, 62.
 Poznań 130.
 Prémontré 133.
 Przemyśl, c. katedralna, ambona 72, 74, 78—80, 82; *fig.* 62, 63.
 — kamienica Wysłockich 137.
 — k. franciszczanów 16, 91.
 — — ambona 19, 20, 146.
 — — anioły »y z Opatrznością« na fasadzie (nieistniejące) 90, 115, 118, 148.
 — — drzwi żel. i ganek na fasadzie (Bugowski) 145, 146.
 — — kaplica ś. Franciszka 142.
 — — — Pana Jezusa 142.
 — — ołt. gł. architektura 63, 64, 89, 110, 138—140, 144, 145; *fig.* 58.
 — — ołt. ś. Iwona 143.
 — — ołt. ś. Rocha 146.
 — — organy 148.
 — — p. cynowy ś. Franciszka (lavabo) w zakrystji 19, 20, 85, 139; *fig.* 26.

- Przemysł, k. franciszkanów, p. »na kratkach« przed gł. olt. (Polejowski), nieistniejące 138.
- — p. »na nowy kościół trzy kamienne«, nieistniejące 111, 142.
- — p. w olt. bocz. i na chórze muz. 20.
- — p. w olt. gł. św. Piotra, Pawła, Franciszka i Antoniego oraz alegoryj Wiary i Nadziei 18—21, 25, 27, 29—32, 41, 42, 48, 49, 71, 86, 89, 110, 111, 120; *fig. 20, 21, 22, 23, 24, 25.*
- — p. przed fasadą (Niepokalane Poczęcie N. P. Marji oraz dwaj franciszkanie: św. Antoni i br. Idzi) 17—19, 21, 22, 27, 30, 31, 48, 50, 90, 100, 110, 111, 114—117, 120, 137, 138; *fig. 17, 18, 19.*
- — rachunki budowy 90, 110, 111, 136—148.
- Pułtusk, kolegjata, ambona w kszt. łodzi 81.
- Radspielera kolekcja w Monachjum, posąg N. M. P. (I. Günther) 106.
- Ramiro, król Leonu 131.
- Rebkiewicz patrz Rybkiewicz.
- Rosnowski 142.
- Rott am Inn, k., p. św. Leonarda i Piotra Damiani (I. Günther) 105.
- Rozalji św. relikwje w k. franc. w Przemysłu 144.
- Roztropność, p. aleg. w olt. bocz. k. paraf. w Nawarji 48, 64; *fig. 41.*
- Róża z Limy św., p. na fasadzie k. domin. we Lwowie 14, 16, 58; *fig. 16.*
- Rubens P. P., kopja części Bitwy pod Anghiari L. da Vinci 99.
- Rybkiewicz (Rebkiewicz), malarz u franciszkanów w Przemysłu 142, 143, 145, 147.
- Ryszard, prof. teologii paryski 134.
- Rzym 134.
- k. św. Jana na Lateranie, fasada 100.
- k. św. Onufrego 135.
- k. św. Piotra na Watykanie, *cathedra Petri* (L. Bernini) 64.
- p. konny Marka Aureljusza na Kapitolu 98.
- Watykan, Sąd Ostateczny Michała Anioła w Sykstyynie 48.
- Samson z lwem, lub Herkules, rzeźba na ratuszu w Buczaczu 60.
- rzeźba w k. paraf. w Hodowicach 52—54, 85; *fig. 51.*
- San 130.
- Schlüter Andrzej 102.
- Schwanthaler Franciszek 103.
- Sebastjan św., p. w k. podominik. w Steyr 108.
- Secelli, rzeźbiarz lwowski 124.
- Seehof koło Bambergu, p. Ateny (F. Dietz) 100.
- Sforza Franciszek, pomnik w Medjolanie (L. da Vinci) 98, 99.
- Ludwik 98.
- Siena 134.
- Sidorowicz, dostawca cegieł do klaszt. franciszk. w Przemysłu 144.
- Sierakowski Wacław Hieronim, arcybp. lwow. 62, 124, 149, 152.
- — portret w k. franciszkanów w Przemysłu (Stroiński) 138.
- — rama doń (Dunczewski) 144.

Sigmaringen, zbiory książęce, Oplakiwanie Chrystusa, płaskorzeźba P. Egel-
la 107.

Silva Lacus 134.

Skrzeszowski Paweł, ławnik lwowski 151.

Słonim, k., ambona w kształcie łodzi 81.

Sosteni Sostenio 134.

Sprawiedliwość, p. aleg. w bocz. ołt. k. paraf. w Nawarji 48; *fig. 42.*

Stanisław August, król polski 148.

Stanisławów, p. w k. ormiańskim 129.

Starnberg, p. ś. Marji Magdaleny (I. Günther) 105.

Starzewski, rzeźbiarz lwowski 124.

Stefan bł., obraz u franciszkanów w Przemyślu 147.

Steyr, k. poddominikański, p. ś. Sebastjana 108.

Stössel E. L. von, hist. szt. 93.

Straub Jan Chrz., rzeźbiarz monachijski 105, 107.

Stroińscy Marcin i Stanisław 1, 125, 138.

Strzebię Jakób bł., obraz u franciszkanów w Przemyślu 147.

Święcicki Harjon, dyrektor Ukr. Muzeum Narod. we Lwowie 96.

Świeykowski Emanuel, hist. szt. 68, 69.

Sykstus IV, papież 132.

Szampanja 134.

Szawłowski Marcin, regent grodzki trembowelski 149.

Szczurowski, rzeźbiarz lwowski 124.

Szmyt, handlarz blachy w Jarosławiu 147.

Szostakiewicz, magister murorum w Przemyślu 140.

Szymbark, k. paraf., obrazy przedstawiające Apostołów 82.

Tadeusz ś., p. w Muzeum Sztuki U. J. (z Leska) 82; *fig. 66, 67.*

— szczegóły ikonograficzne 83—84.

Talkirchen koło Monachjum, k. 103.

Tarnopol, k. dominikanów 1, 129, 130.

— — fasada Aug. Moszyńskiego 100.

— — p. Matki Boskiej Łaskawej z Podkamienia 84; *fig. 68.*

Tautendorf, k., ambona w kształcie łodzi 81.

Terliński ks., malarz u franciszkanów w Przemyślu 145, 146.

Tibias 132.

Tietz patrz Dietz.

Tintoretto 88.

Towiański biskup, portret u franciszkanów w Przemyślu 147.

Traunkirchen, k., ambona w kształcie łodzi 81.

Trewir 96.

Trivulzio Gian Giacomo, marszałek, p. konny w Medjolanie i model w Mu-
zeum Szt. P. w Budapeszcie (L. da Vinci) 99.

Tyniec, k. pobenedykt., ambona w kształcie łodzi 80.

Tyrol 128.

Üblherr Jan, p. Ojców Kośc. w k. w Engelszell i Wilhering 128.

Rzeźba lwowska.

- Ugoccioni Ugoccione 134.
 Utrecht 133.
- Verrocchio, p. konny Colleoni'ego w Wenecji 98.
 Vierzehnheiligen, k. 91.
 Vilshofen, k., p. ś. Augustyna (J. Götz) 106.
 Vinci patrz Leonardo.
 Vindeseim 133.
- Waldzell, k. 103.
 Warszawa 130.
 — k. bazylianów, fasada A. Moszyńskiego 101.
 — k. wizytek, ambona 80, 82.
 Wenecja, p. Colleoni'ego (Verrocchio) 98.
 Wessobrunn 104, 128.
 Wiara, p. aleg. w gł. ołt. k. paraf. w Dukli 64.
 — — w gł. ołt. k. franciszk. w Przemyślu 18, 19, 29, 32, 42, 48, 49, 71;
fig. 24.
- Wiedeń 100, 101, 107.
 — Akademia Szt. P. 101, 105.
 — k. ś. Karola Borromeusza 90.
 — k. ś. Piotra 100, 101.
 Wielkopolska 130.
 Wilhelm, księżę Geldrji 133.
 — prof. teologii paryski 134.
 Wilhering, k., p. Ojców Kościoła (J. Üblherr) 128.
 Wilno 130.
 — k. ś. Jerzego, ambona w kszt. łodzi 80.
 — k. śś. Piotra i Pawła na Antokolu, ambona w kszt. łodzi 80, 81.
 Winiarski, malarz u franciszkanów w Przemyślu 143, 147.
 Winiawski, fundator malowideł i ołtarza w k. franciszkanów w Przemyślu
 145, 148.
 Włodawa, k. popaul., p. w gł. ołt. i pod filarami 125, 130; *fig. 79, 80.*
 Wólka Kampianowska 119, 122, 151.
 Wołyń 130.
 Wstrzemięźliwość, p. aleg. w k. paraf. w Nawarji 48—49, 56, 64, 82; *fig. 43.*
 Würzburg 92.
 Wysłockich kamienica w Przemyślu 137.
- Zamoyski, biskup bakoński 144.
 Zaręba, majster murarski w Przemyślu 137.
 Zbrucz 130.
 Żyła Władysław ks., hist. sztuki 3, 108.

SPIS ILUSTRACYJ

	Str.
1. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posągi pod kopułą: Canonicus S. Iacobi de Spatha i Canonicus Regularis S. Antonii . . .	6
2. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posągi pod kopułą: Eques S. Mariae Rosarii i Eques Iesu Christi et S. Dominici . . .	7
3. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posągi pod kopułą: Crucifer in Belgio i Alexianus sive Cellita	8
4. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posągi pod kopułą: Abbas Praemonstratensis i Canonicus Regularis Vindesimensis . . .	9
5. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posągi pod kopułą: Canonicus Regularis Vallis Viridis i Hieronymianus in Hispania . .	10
6. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posągi pod kopułą: Canonicus Regularis S. Salvatoris in Silva Lacus i Canonicus Regularis Vallis Scholarium	11
7. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posągi pod kopułą: Sacerdos S. Spiritus in Saxia i Servus B. Mariae	12
8. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posągi pod kopułą: Canonicus Regularis Pampelonensis i Canonicus Regularis S. Salvatoris in Saluc.	13
9. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posąg ś. Augustyna pod kopułą	14
10. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posąg ś. Dominika pod kopułą	15
11. Eques S. Mariae Rosarii. Rycina w dziele o. F. Bonanniego . .	16
12. Eques Iesu Christi et S. Dominici. Rycina w dziele o. F. Bonanniego	17
13. Canonicus Regularis S. Salvatoris in Silva Lacus. Rycina w dziele o. F. Bonanniego	18
14. Canonicus Regularis Vallis Scholarium. Rycina w dziele o. F. Bonanniego	19
15. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posąg ś. Katarzyny ze Sieny na fasadzie	20
16. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posąg ś. Róży z Limy na fasadzie	21
17. Przemyśl. Kościół oo. franciszkanów. Posąg Niepokalanego Poczęcia Najśw. Marji Panny przed fasadą	23

	Str.
18. Przemyśl. Kościół oo. franciszkanów. Posąg ś. Antoniego przed fasadą	24
19. Przemyśl. Kościół oo. franciszkanów. Posąg brata Idziego przed fasadą	25
20. Przemyśl. Kościół oo. franciszkanów. Posąg ś. Antoniego w głównym ołtarzu	26
21. Przemyśl. Kościół oo. franciszkanów. Posąg ś. Franciszka w głównym ołtarzu	27
22. Przemyśl. Kościół oo. franciszkanów. Posąg ś. Piotra w głównym ołtarzu	28
23. Przemyśl. Kościół oo. franciszkanów. Posąg ś. Pawła w głównym ołtarzu	29
24. Przemyśl. Kościół oo. franciszkanów. Alegorja Wiary w głównym ołtarzu	30
25. Przemyśl. Kościół oo. franciszkanów. Alegorja Nadziei w głównym ołtarzu	31
26. Przemyśl. Kościół oo. franciszkanów. Posążek cynowy ś. Franciszka w zakrystji	33
27. Lwów. Kościół ś. Antoniego. Posąg Niepokalanego Poczęcia Najśw. Marji Panny przed fasadą	34
28. Lwów. Kościół ś. Antoniego. Posąg Niepokalanego Poczęcia Najśw. Marji Panny przed fasadą	35
29. Lwów. Cerkiew ś. Jura. Posąg konny ś. Jerzego na szczycie fasady	36
30. Lwów. Cerkiew ś. Jura. Posąg konny ś. Jerzego na szczycie fasady	37
31. Lwów. Postać alegoryczna na bramce przed cerkwią ś. Jura	38
32. Lwów. Popiersie świętego na bramce przed cerkwią ś. Jura	39
33. Lwów. Cerkiew ś. Jura. Posąg Boga Ojca w szczytowej części głównego ołtarza	40
34. Lwów. Cerkiew ś. Jura. Anioł na szczycie głównego ołtarza	41
35. Lwów. Kościół ś. Marcina. Chrystus na krzyżu w bocznym ołtarzu	43
36. Lwów. Kościół ś. Marcina. Posągi w głównym ołtarzu	44
37. Lwów. Kościół ś. Marcina. Posągi w głównym ołtarzu	45
38. Lwów. Kościół ś. Marcina. Posążek w głównym ołtarzu	46
39. Lwów. Kościół ś. Marcina. Posążek w głównym ołtarzu	47
40. Nawarja. Kościół parafjalny. Posąg Mojżesza w głównym ołtarzu	49
41. Nawarja. Kościół parafjalny. Posągi czterech cnót głównych w bocznym ołtarzu	51
42. Nawarja. Kościół parafjalny. Alegorja Sprawiedliwości w bocznym ołtarzu	52
43. Nawarja. Kościół parafjalny. Alegorja Wstrzemięźliwości w bocznym ołtarzu	53
44. Nawarja. Kościół parafjalny. Posąg świętej w bocznym ołtarzu	55

	Str.
45. Nawarja. Kościół parafjalny. Posąg ś. Jana Ewangelisty na ambonie	56
46. Nawarja. Kościół parafjalny. Posąg ś. Łukasza Ewangelisty na ambonie	57
47. Nawarja. Kościół parafjalny. Posąg ś. Marka Ewangelisty na ambonie	58
48. Nawarja. Kościół parafjalny. Posąg ś. Mateusza Ewangelisty na ambonie	59
49. Hodowice. Kościół parafjalny. Anioł w głównym oltarzu . . .	60
50. Hodowice. Kościół parafjalny. Wspornik koło głównego oltarza	61
51. Hodowice. Kościół parafjalny. Grupa Samsona z lwem koło głównego oltarza	62
52. Hodowice. Kościół parafjalny. Krucyfiks procesyjny	63
53. Lwów. Kościół Matki Boskiej Śnieżnej. Posąg Niepokalanego Poczęcia Najśw. Marji Panny przed fasadą	65
54. Buczacz. Figura przydrożna ś. Jana Nepomucena	66
55. Buczacz. Figura przydrożna Niepokalanego Poczęcia Najśw. Marji Panny	67
56. Buczacz. Kościół parafjalny. Posągi w głównym oltarzu . . .	68
57. Buczacz. Kościół parafjalny. Główny oltarz	69
58. Przemyśl. Kościół oo. franciszkanów. Główny oltarz	70
59. Dukla. Kościół parafjalny. Główny oltarz	71
60. Dukla. Kościół parafjalny. Nagrobek Marji Amelji z Brühlów Mniszchowej	73
61. Dukla. Kościół parafjalny. Nagrobek Marji Amelji z Brühlów Mniszchowej	75
62. Przemyśl. Cerkiew katedralna. Ambona	76
63. Przemyśl. Cerkiew katedralna. Ambona	77
64. Lwów. Kościół ś. Mikołaja. Ambona	78
65. Lwów. Kościół ś. Mikołaja. Szczegół z ambony	79
66. Kraków. Muzeum Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Posąg ś. Tadeusza	80
67. Kraków. Muzeum Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Głowa ś. Tadeusza	81
68. Tarnopol. Kościół oo. dominikanów. Posąg Matki Boskiej Łaskawej	83
69. Bamberg. Galerja Miejska. Posązek konny ś. Jerzego, dłota Ferdynanda Dietza	94
70. Lwów. Cerkiew ś. Jura. Posąg konny ś. Jerzego na szczycie fasady	95
71. Lwów. Ukraińskie Muzeum Narodowe. Posązek konny ś. Jerzego	97
72. Lwów. Cerkiew ś. Jura. Posąg ś. Leona na fasadzie	111
73. Lwów. Katedra. Posąg ś. Augustyna w głównym oltarzu . . .	112
74. Lwów. Katedra. Posąg ś. Grzegorza w głównym oltarzu . . .	113
75. Lwów. Katedra. Posąg w bocznym oltarzu	114

	Str.
76. Lwów. Katedra. Posąg w bocznym ołtarzu	115
77. Lwów. Katedra. Posąg w bocznym ołtarzu	116
78. Lwów. Katedra. Posąg w bocznym ołtarzu	117
79. Włodawa. Kościół popauliński. Posąg ś. Augustyna	118
80. Włodawa. Kościół popauliński. Posąg ś. Grzegorza	119
81. Lwów. Cerkiew ś. Jura. Posąg Melchizedecha w głównym ołtarzu	121
82. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posągi śś. Jana Chrzciciela i Piotra w głównym ołtarzu	126
83. Lwów. Kościół oo. dominikanów. Posągi śś. Pawła i Łukasza w głównym ołtarzu	127

*
*
*

Zabytki, których reprodukcje podaję w niniejszej pracy, nie były dotychczas nigdzie publikowane, z wyjątkiem — o ile wiem — nagrobka Marji Amelji Mniszchowej i głównego ołtarza w Dukli (E. Świeykowski, Studja do dziejów kultury i sztuki wieku XVIII w Polsce, I. Monografia Dukli. Kraków 1903, tabl. I, III), kilku posągów pod kopułą kościoła dominikanów we Lwowie (ks. W. Żyła, Kościół i klasztor dominikanów we Lwowie. Lwów 1923, fig. 8–10 oraz J. Piotrowski, Lemberg und Umgebung. Lemberg-Leipzig-Wien, fig. 52–56), posągu konnego ś. Jerzego oraz statuy ś. Leona na fasadzie cerkwi ś. Jura we Lwowie (J. Piotrowski, o. c. fig. 64, 65, 67–69), głównego ołtarza fary łacińskiej i figury przydrożnej ś. Jana Nepomucena w Buczaczu (A. Czołowski i B. Janusz, Przeszłość i zabytki Województwa Tarnopolskiego. Tarnopol 1926, tabl. XLV), oraz posągu Matki Boskiej Łaskawej u dominikanów w Tarnopolu (Polska w krajobrazie i zabytkach, II. Warszawa 1930, fig. 1104).

Sprostowanie omyłki.

Na stronie 21, w wierszu 2 i 3 od góry zamiast „Posągi Madonny oraz świętych Franciszka i Antoniego“ powinno być „Posągi Madonny oraz dwóch zakonników franciszkańskich“.

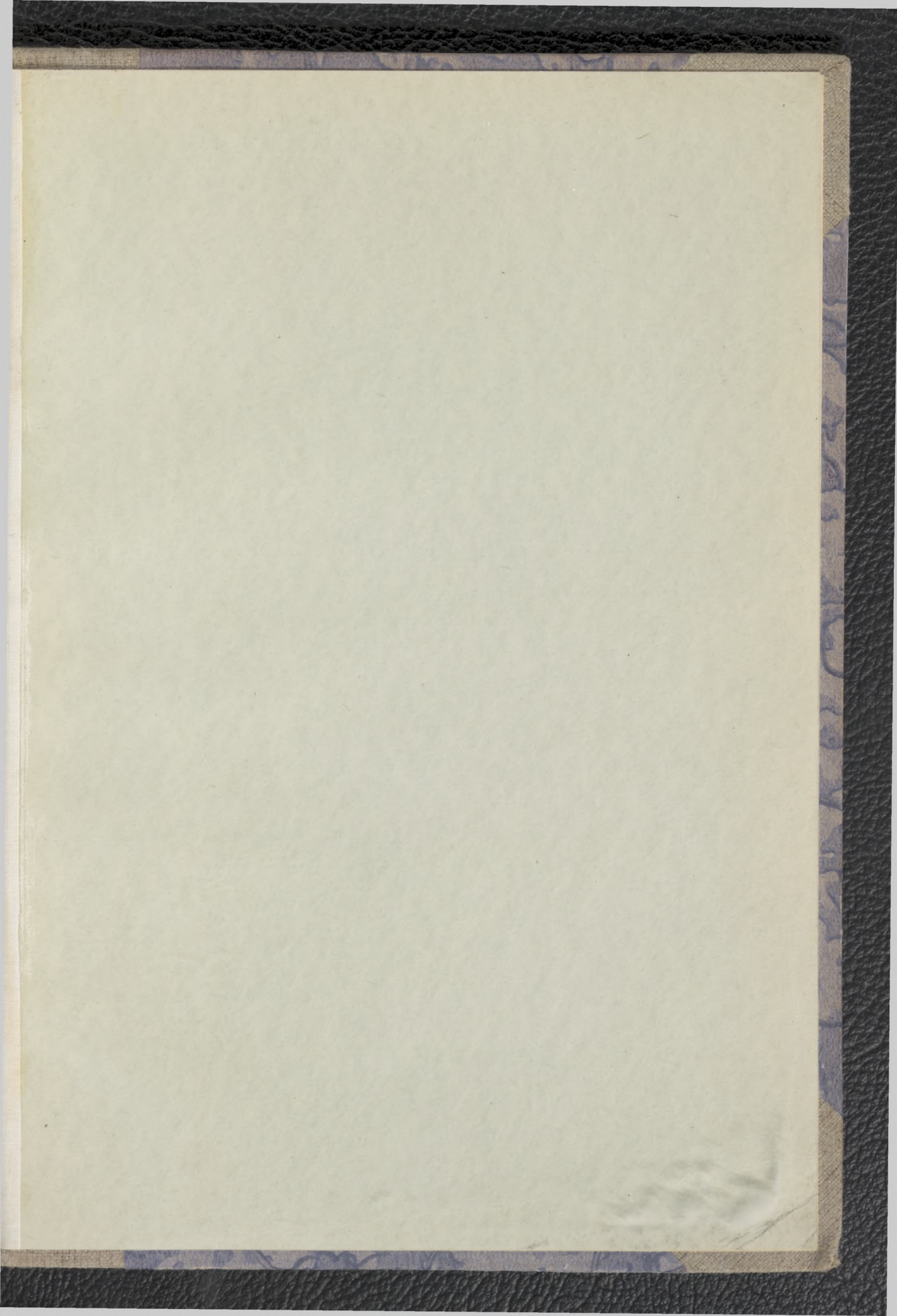
Uwaga.

Streszczenia pracy dra Zbigniewa Hornunga p. t. Ze studjów nad rzeźbą polską XVIII wieku. Figury drewniane w kościele ormiańskim w Stanisławowie, ogłoszonego w Sprawozdaniach Towarzystwa Naukowego we Lwowie. Rocznik X — 1930, zeszyt 2. Lwów 1930, nie mogłem już w niniejszej pracy uwzględnić, albowiem dotyczący zeszyt, rozesłany pod koniec lutego 1931 roku, doszedł mnie bezpośrednio przed odbiciem ostatniego arkusza.

SPIS ROZDZIAŁÓW

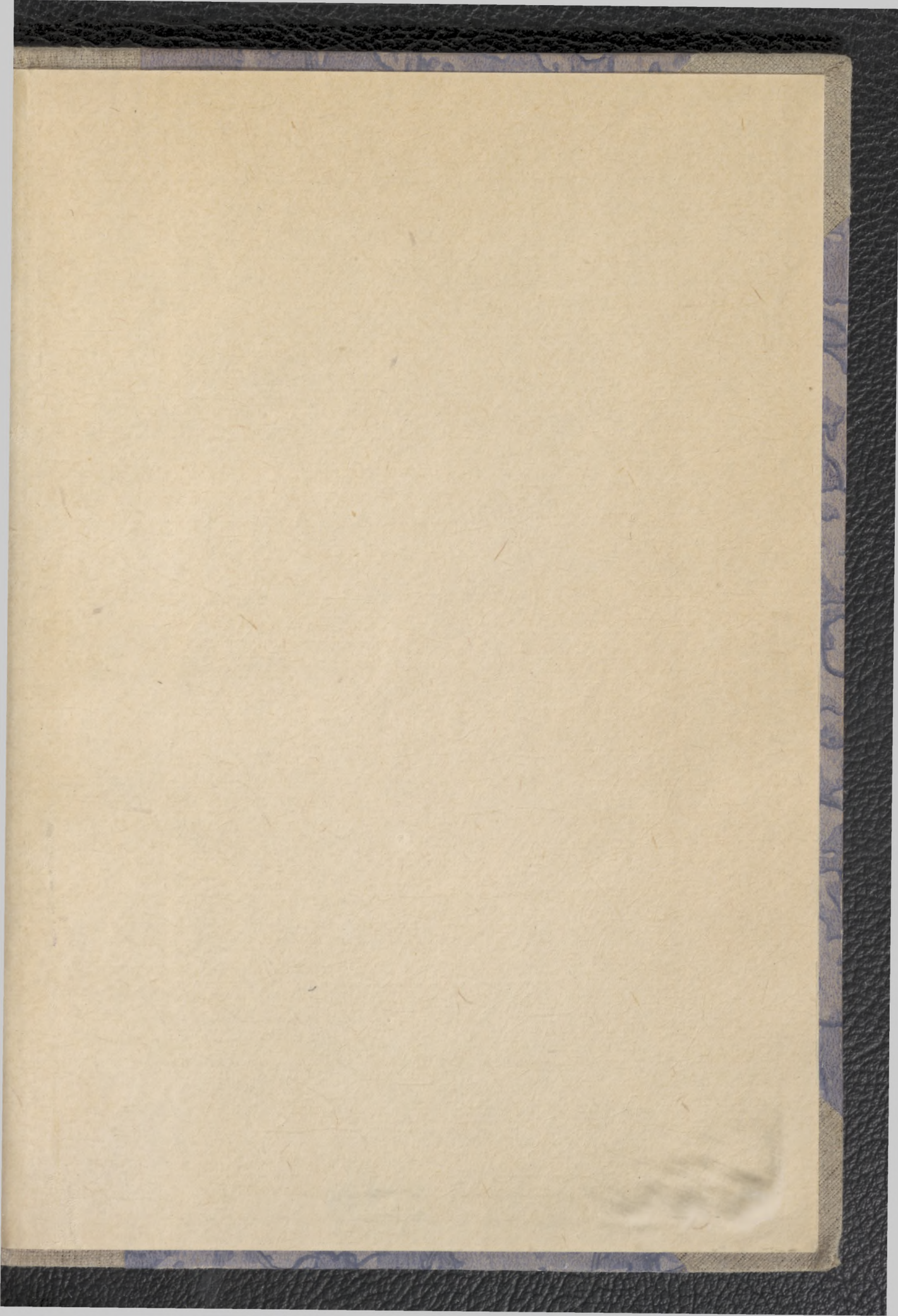
	Str.
Wstęp	1
I. Mistrz posągów dominikańskich i rzeźby wiążące się z jego warsztatem	4
1. Kościół oo. dominikanów we Lwowie	4
2. Kościół ś. Marji Magdaleny we Lwowie	16
3. Kościół oo. franciszkanów w Przemyślu	16
4. Kościół ś. Antoniego we Lwowie	22
5. Cerkiew metropolitalna ś. Jura we Lwowie	27
6. Kościół ś. Marcina we Lwowie	38
7. Kościół parafjalny w Nawarji koło Lwowa	45
8. Kościół parafjalny w Hodowicach koło Lwowa	51
9. Kościół Matki Boskiej Śnieżnej we Lwowie	56
10. Buczacz	57
11. Dukla	64
12. Cerkiew katedralna w Przemyślu	72
13. Muzeum Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie	82
14. Kościół oo. dominikanów w Tarnopolu	84
II. Charakterystyka rzeźb przypisanych mistrzowi figur dominikańskich	85
III. Stosunek do sztuki zagranicznej	92
IV. Kwestja autorstwa	109
V. Posągi Macieja Polejowskiego w katedrze obrządku łacińskiego we Lwowie i rzeźby pokrewne	124
Zakończenie	129
Przypisy	131
1. O zgromadzeniach zakonnych, których przedstawiciele wyobrażono w kościele oo. dominikanów we Lwowie	131
2. Rachunki budowy kościoła oo. franciszkanów w Przemyślu	136
3. Szczegóły odnoszące się do stosunków majątkowych Piotra Polejowskiego	148
4. Otaksowanie dworku na Wólce Kampianowskiej	151
5. Kontrakt między kapitułą lwowską a Maciejem Polejowskim	152
Streszczenie w języku niemieckim	156
Indeks	166
Spis ilustracyj	179







17



OKOLINE

S. A.

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001022754248



BN

BIBLIOTEKA
NARODOWA

2000634
