

Piotr Krasny
Kraków

Kilka uwag na marginesie książki Zbigniewa Hornunga o Janie de Wittem*

Zaledwie kilku artystów, działających na ziemiach polskich w okresie baroku, doczekało się rzetelnych monografii. Brak tego rodzaju publikacji jest szczególnie dotkliwy w przypadku słabo udokumentowanej sztuki ziem ruskich Korony, toteż należy przyjąć z uznaniem wydanie książki Zbigniewa Hornunga o Janie de Wittem (1709–1785) — wybitnym architekcie z Kamieńca Podolskiego.

Autor tej pracy, pełniący przed wojną funkcję konserwatora zabytków we Lwowie, przeprowadził gruntowną kwerendę w tamtejszych archiwach, poszukując informacji na temat sztuki w. XVII i XVIII. Poznał także z autopsji wielką liczbę dzieł sztuki na dawnych kresach wschodnich, wykonując setki fotografii dokumentacyjnych. Materiały te pozwoliły Hornungowi na przygotowanie wielu cennych prac, kiedy po zakończeniu wojny musiał opuścić Lwów i przenieść się do Wrocławia¹.

Książka o Janie de Wittem została złożona do druku w r. 1981, ale wykorzystana w niej literatura wskazuje, że autor zamknął zasadnicze prace nad tą rozprawą w początku lat siedemdziesiątych. Pod koniec życia schorowany Hornung nie mógł zresztą prowadzić kwerend bibliotecznych, toteż poprzestawał na sporządzonych wcześniej notatkach, redagując ostateczne wersje swoich książek i artykułów.

Monografia de Witta musiała czekać na publikację jeszcze kilkanaście lat. Dopiero Jerzy Kowalczyk, przezwyciężywszy różnorodne przeszkody doprowadził do wydania książki w r. 1995².

Okoliczności publikacji dzieła Hornunga nie pozwalają — jak sądzę — na opracowanie *hic et nunc* klasycznej recenzji tej pracy. Nie godzi się bowiem stawiać zarzutów nieżyjącemu autorowi, który nie może, rzecz jasna, na nie odpowiedzieć. Sam Hornung zdawał sobie jednak sprawę, że jego książka nie zamyka badań nad życiem i twórczością de Witta, toteż umieścił w niej zachętę do kontynuowania swoich poszukiwań³. W tym tekście chciałbym podjąć owo zada-

* Zbigniew Hornung, *Jan de Witte. Architekt kościoła Dominikanów we Lwowie*, red. J. Kowalczyk, Warszawa 1995, Zakład Poligraficzny Piotra Włodarskiego, ss. 303, nlb. 1, il. 113.

¹ J. Wrabec, *Zbigniew Hornung (1903–1981)*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” R 14; 1986, s. 9-10.

² J. Kowalczyk, *Od redaktora naukowego*, w: Z. Hornung, *Jan de Witte...*, s. 7-11.

³ Z. Hornung, *op.cit.*, s. 60.

nie, poprzestając na razie na kilku uwagach. Uzupełniając wnioski Hornunga muszę wszakże wskazać pewne luki w jego wywodach, lub nawet podjąć polemikę z niektórymi jego tezami. Nie chcę w ten sposób krytykować monografii de Witt, której wielka naukowa wartość jest dla mnie bezsporna. Zamierzam po prostu dodać kilka przyczynków do poznania osobowości artystycznej jednego z najwybitniejszych architektów w. XVIII.

*

Znaczną część pracy Hornunga zajmuje drobiazgowo odtworzona biografia de Witt. Autor zdołał wyjaśnić wiele nieporozumień dotyczących pochodzenia architekta, jego związków rodzinnych i początków kariery wojskowej. Okazało się, że ojcem architekta był Jan de Witte (starszy) — oficer pochodzący z Holandii, pełniący służbę w twierdzy w Kamieńcu Podolskim. Takie pochodzenie stanowiło doskonałą podstawę dla kariery wojskowej młodszego de Witt. W rozdziałach biograficznych monografii tego artysty znajdujemy więc precyzyjne informacje o jego awansach oficerskich, osiągnięciu prestiżowego stanowiska komendanta twierdzy kamienieckiej i ocenie jego służby przez współczesnych. Poznujemy także wiele anegdotycznych przekazów na temat architekta i jego rodziny. W gąszczu tych wiadomości giną informacje istotne dla odtworzenia szczegółów działalności artystycznej de Witt. Informacje te są zresztą skąpe i niepełne.

Nie można winić Hornunga za taki stan rzeczy. Rzetelna kwerenda archiwalna doprowadziła tego autora do odnalezienia wielu materiałów dokumentujących koleje życia de Witt (przytoczonych w pełnym brzmieniu w aneksach książki). Niestety, okazało się, że tylko nieliczne spośród tych źródeł dotyczą prac architektonicznych. Wyjątek stanowi tu obszerna dokumentacja „fabryki” kościoła Bożego Ciała we Lwowie, pozwalająca odtworzyć w szczegółach historię powstania tej fascynującej budowli.

Dysproporcja przekazów dotyczących kariery wojskowej i działalności artystycznej de Witt nie jest zapewne dziełem przypadku. Można przypuszczać, że oddaje ona sposób postrzegania twórcy kościoła Bożego Ciała przez współczesnych, dla których był przede wszystkim zasłużonym oficerem. Prace architektoniczne mogły więc być w tych warunkach „realizacją artystycznej żyłki” (jak to określa Hornung), za którą zresztą stał wielki talent. Dla spełnienia artystycznych ambicji wystarczyło za czasów de Witt przygotowanie projektów, które zgodnie z teorią sztuki w. XVII i XVIII, uchodziły za właściwe dzieło architektury, wymagające tylko mechanicznej realizacji na placu budowy⁴.

Rozbieżność szczegółowych form w budowlach tego architekta każe przypuszczać, że nie stworzył on własnego warsztatu murarskiego, ani nie znalazł sobie stałych współpracowników. Architekci-konduktorzy i warsztaty rzemieślnicze

⁴ O postrzeganiu projektu jako właściwego dzieła architektonicznego w teorii sztuki w. XVI–XVIII piszę obszerniej w artykule: *O problemach atrybucji architektury nowożytnej. Kościoły w Kołomyi, Busku, Brzozdowcach i Łopatynie a twórczość Bernarda Meretyna*, „Folia Historiae Artium”, R. 30: 1994, s. 125-127.

angażowane do wykonania jego projektów nie prezentowały zaś w większości wypadków wysokich umiejętności. Trudno bowiem wytłumaczyć inaczej zaprzepaszczenie znakomitego projektu kościoła Karmelitów w Berdyczowie przez fatalną realizację. Zastanawiająca jest również niezwykle rozbieżność pomiędzy powściągliwą elegancją koncepcji fasady katedry w Kamieńcu, a grubymi formami tej struktury wyprowadzonymi koślawo w tynku i niezdarnie odkutym detalem kamieniarskim.

Spostrzeżenia te mogą stanowić przyczynek do wyjaśnienia niezwyklej różnicy klasy kościoła Bożego Ciała i pozostałych dzieł de Witta. Architekt ten włożył nie tylko wiele wysiłku w zaprojektowanie tej budowli, ale także zdołał zaangażować Marcina Urbanika jako konduktora tej „fabryki”. Znakomitym świadectwem dużych umiejętności architektonicznych Urbanika było nie tylko precyzyjne wykonanie najdrobniejszych detali budowli (sporządzanych przez rzemieślników w oparciu o wielkoskalowe rysunki techniczne wykreślane przez konduktora⁵), ale także odważna konstrukcja cienkiej czaszy kopuły, zasklepiającej rozległą nawę.

Nie jest wykluczone, że także nieistniejący już pałac w Równem cechował się poziomem realizacji dorównującym klasie projektu. Budowlę tę znamy jednak tylko ze zdjęć archiwalnych, które nie pozwalają na dokładne obejrzenie szczegółów.

Nikłe zainteresowanie de Witta praktyczną stroną „fabryki” architektonicznej miało — jak sądzę — jeszcze jeden istotny skutek. De Witte, który pozyskiwał doraźnie konduktorów i rzemieślników do prowadzenia budowli, nie mógł na dłuższą metę konkurować z architektami posiadającymi stałe, zgrane warsztaty, realizujące sprawnie koncepcje mistrza. Za przykład może posłużyć tu warsztat, zorganizowany we Lwowie przez Bernarda Meretyna (czynnego w latach ok. 1738–1759), będący doskonale zorganizowaną firmą, „spychającą” bezwzględnie słabszych konkurentów z rynku budowlanego. Inwestorzy korzystali bowiem chętnie z jej usług, unikając w ten sposób wielu problemów z organizacją budowy i zatrudnieniem robotników⁶. Znamienny jest fakt, że twórca wspaniałego kościoła Bożego Ciała nie otrzymał we Lwowie innego, równie prestiżowego zamówienia (jego dwie pozostałe prace w tym mieście były tylko przebudowami). Należy więc przypuszczać, że Witte musiał ustąpić pola wszechstronnym architektom-przedsiębiorcom i dał się „zepchnąć” na prowincjonalne wschodnie obszary Rusi Koronnej. Nie jest wykluczone, że dlatego nie możemy zidentyfikować większości spośród osiemnastu kościołów autorstwa de Witta, ponieważ budowle te powstały w zapomnianych, małych miejscowościach, zagubionych wśród kresowych stepów.

Hornung rozszerzył skromną listę udokumentowanych dzieł de Witta (kościół Karmelitów Bosych w Berdyczowie, 1737–1754; kościół Dominikanów p.w. Bożego Ciała we Lwowie, 1745–1764; pałac Lubomirskich we Lwowie, odwach

⁵ P. Krasny, *O problemach atrybucji...*, s. 127.

⁶ P. Krasny, *Bernard Meretyn i problem rokoka w architekturze polskiej*, Kraków 1994 (praca doktorska pisana pod kierunkiem prof. Jana Ostrowskiego, mps w Instytucie Historii Sztuki UJ), s. 9-49.

wojskowy w Kamieńcu, ok. 1750; gmach komendantury w Kamieńcu, 1770; prowizoryczna drewniana kaplica cudownego obrazu Matki Boskiej w Poczajowie, 1773) o budowie związane z tym architektem w oparciu o analizę stylistyczną (fasada katedry w Kamieńcu, ok. 1750; rozbudowa kościoła Dominikanów pw. Św. Marii Magdaleny we Lwowie, 1753–1758; pałac Lubomirskich w Równem, ok. 1765–1770). Niemal wszystkie te atrybucje są bardzo przekonujące. Wątpliwości budzi tylko opinia autora, iż de Witte przebudował gruntownie dwie kamienice przy rynku lwowskim na pałac Stanisława Lubomirskiego. Prace te miały zostać przeprowadzone w latach 1763–1766⁷.

Uznając „fabrykę” pałacu Lubomirskich za integralne dzieło de Witte, Hornung opierał się na dokumentach z lat sześćdziesiątych wieku XVIII. Tadeusz Mańkowski odnalazł wszakże i częściowo opublikował materiały dowodzące, iż już w r. 1744 Bernard Meretyn prowadził prace zmierzające do przekształcenia dwóch kamienic przyrynkowych (zakupionych wówczas przez Sapiehów) na okazały miejski pałac. Po śmierci Meretyna w r. 1759 prace te nie były jeszcze ukończone, a wdowa po zmarłym architekcie upominała się o 4.000 złp. zaległego honorarium⁸. Długi czas trwania budowy, a także znaczna wysokość zaległego zapłaty świadczą, że Meretyn był bardzo poważnie zaangażowany w te prace. Sądzę, że ich zakres można odtworzyć w oparciu o analizę stylową poszczególnych partii pałacu⁹. W opracowaniu fasady pałacu zwraca uwagę linearny system artykulacyjny, bazujący na płaskich, gęsto rozmieszczonych pilastrach alternowanych z płycinami o ćwierćkolistości wciętych narożnikach. Z niemal dwuwymiarowo ukształtowanymi podziałami fasady kontrastują jej „rzeźbiarsko” zaoblone narożniki, a także fantazyjne detale architektoniczne zbudowane z plastycznych fragmentów ornamentu *rocaille* (kapitele pilastrów), przeplatanych czasem fantazyjnymi motywami zoomorficznymi (kroksztyny balkonu). Taki sposób opracowania powierzchni ścian jest bardzo charakterystyczny dla Meretyna, a zarazem — nie spotykany w dziełach de Witte, kładącego nacisk na wyrazistość form porządkowych. Zdecydowanie meretynowską formą są także archaizujące listwowe obramienia okienne z wydatnymi uszakami i lezkami. Dziełem tegoż architekta jest niemal na pewno elewacja pałacu od strony ul. Ruskiej z delikatnymi, bardzo smukłymi pilastrami na piedestałach, skontrastowanymi z rozległymi płaszczyznami ścian. Z identycznym sposobem opracowania elewacji spotykamy się bowiem w domu misjonarzy w Horodence, wzniesionym przez niego w latach 1744–1756¹⁰. Można również przypuszczać, że Meretyn ukształ-

⁷ Z. Hornung, *Jan de Witte...*, s. 55.

⁸ Por. T. Mańkowski, *Lwowskie kościoły barokowe*, Lwów 1932, s. 97-98; idem, *Lwowska rzeźba rokokowa*, Lwów 1937, s. 19, 161-164; idem, *Dawny Lwów. Jego sztuka i kultura artystyczna*, Londyn 1974, s. 352-353.

⁹ Analiza stylowa form pałacu Lubomirskich we Lwowie zaprezentowana w tym artykule jest znacznie skróconą wersją rozważań zawartych w: P. Krasny, *Bernardyn Meretyn...*, s. 185-196.

¹⁰ *Księga pamiątkowa trzechsetlecia Zgromadzenia Księży Misjonarzy (1625–I/IV–1925)*, Kraków 1925, s. 107.

tował westybul pałacu, gdyż wewnątrz to jest charakterystyczną dla artysty „strukturą otwartą”, zalaną światłem dezintegrującym optycznie delikatne filary.

Zakres prac przeprowadzonych później w pałacu Lubomirskich przez de Witta był — jak sędzę — znacznie skromniejszy. Dziełem tego architekta jest, w świetle źródeł, ciężka, lita attyka fasady pałacu, która kontrastuje zdecydowanie z lekкими formami niższych partii elewacji¹¹. Warto zaznaczyć, że lukarny nastrzępiające zarys attyki są ładząco podobne do świetlików w kopule kościoła Bożego Ciała. W oparciu o rysunek de Witta powstała także fantazyjna, pełnoplastyczna kompozycja panopliów, podkreślająca narożnik pałacu¹². Podobne kompozycje pojawiają się także w pałacu w Równem, co może stanowić argument na rzecz atrybucji tej budowli architektowi z Kamieńca. De Witte zaprojektował zapewne także aranżację wewnątrz lwowskiego pałacu Lubomirskich, urządzonych w drugiej połowie lat sześćdziesiątych w. XVIII. Sale te zostały jednak kompletnie przebudowane w XIX i XX wieku.

*

Analiza genetyczno-formalna budowli de Witta, przeprowadzona przez Hornunga, ma zdecydowanie wybiórczy charakter. Autor ten omówił bowiem bardzo szczegółowo pochodzenie form zastosowanych w kościele Bożego Ciała, uzupełniając je nawet o rozważania typologiczne na temat planów eliptycznych w nowożytniej architekturze sakralnej. O wzorach dla pozostałych budowli wspomniał zaś tylko mimochodem, prezentując swoje spostrzeżenia w formie luźnych, niezobowiązujących uwag. Myślę wszakże, iż charakterystyka twórczości de Witta nie powinna opierać się na analizie form tylko jednej budowli. Chciałbym zatem przedstawić prawdopodobne źródła kilku rozwiązań pojawiających się w dziełach kamienieckiego architekta. Sędzę także, że mogę nieco uzupełnić analizę genetyczno-formalną kościoła Bożego Ciała.

Jan de Witte pisał wprawdzie do Stanisława Zawadzkiego, że nigdy nie odwiedził Rzymu¹³, ale w dziełach architekta z Kamieńca pojawiają się kilkakrotnie rozwiązania bardzo charakterystyczne dla klasycyzującego nurtu rzymskiego baroku.

Jednym z owych rozwiązań jest specyficzna redakcja schematu fasady palladiańskiej, wykorzystana przez de Witta w projekcie kościoła w Berdyczowie, a także w elewacjach frontowych lwowskiej świątyni Bożego Ciała i katedry kamienieckiej. Hornung uważa, że de Witte zapożyczył ten motyw bezpośrednio od Palladia, nawiązując do fasad Il Redentore i San Giorgio Maggiore w Wenecji. Hipotezę tę zdaje się poświadczać obecność traktatu weneckiego architekta w księgozbiórce de Witta¹⁴. Trzeba jednak zauważyć, że fasady wspomnianych świątyń Palladia mają bardzo logiczną konstrukcję opartą na schemacie dwóch

¹¹ T. Mańkowski, *Lwowska rzeźba rokokowa*, s. 161-164.

¹² Z. Hornung, *Pierwsi rzeźbiarze lwowscy z okresu rokoka*, „Ziemia Czerwieńska”, R. 3: 1936, z. 1, s. 28.

¹³ Z. Hornung, *Jan de Witte...*, s. 59.

¹⁴ Tamże, s. 41, 139-144.

przenikających się frontonów świątyń antycznych (co widać wyraźnie w połówkach szczytów wieńczących boczne partie elewacji) i plastyczny system artykulacji oparty na półkolumnach i bardzo wydatnych pilastrach. De Witte zamykał zaś boczne części fasad litymi attykami. W katedrze w Kamieńcu, a także w „skrzydłach” elewacji frontowej kościoła Bożego Ciała i w bocznych partiach projektowanej fasady berdyczowskiej zastosować linearne podziały pilastrowe.

Swoistego przeobrażenia plastycznej palladiańskiej fasady w płaszczyznową strukturę o artykulacji pilastrowej dokonał Carlo Lombardii wznosząc w r. 1615 frontową elewację S. Francesca Romana w Rzymie. Rozwiązanie to wykorzystał także Gianlorenzo Bernini w fasadzie kolegiaty w Galloro (1661–1662). Motywy attyki nad bocznymi połami fasady (wywodzącej się ze schematu palladiańskiego) pojawia się z kolei w rzymskim kościele Gesù e Maria, wzniesionym przez Carla Rainaldiego w latach 1670–1675¹⁵. Fasady palladiańskie z rzymskimi modyfikacjami naśladowano dość często w architekturze środkowoeuropejskiej. Z owym rozwiązaniem spotykamy się na przykład w kościele św. Jerzego w Ochehausen (Christian Wiedemann, ukończ. 1725) lub w Schönborn-Kapelle przy katedrze w Würzburgu (Balthasar Neumann, rozpocz. 1722)¹⁶. Było ono także powielane kilkakrotnie w architekturze polskiej pierwszej połowy XVIII wieku¹⁷.

Na naszą uwagę zasługuje także elewacja frontowa kościoła Karmelitanek Bosych w Linzu (Johann Michael Prunner, rozpocz. 1713)¹⁸, która jest złożoną kompozycją dwukondygnacyjowej fasady w typie Il Gesù ze skrzydłami zapożyczonymi z fasady Gesù e Maria. Elewacja ta została wzniesiona na falistym planie, uzyskanym przez wklęsłe wygięcie części środkowej i zaoblenie zewnętrznych narożników partii bocznych. Jest zatem bardzo prawdopodobne, że formy dzieła Prunnera podsunęły de Wittemu pomysł ukształtowania fasady kościoła Bożego Ciała jako dynamicznej, „ondulowanej” struktury złożonej z efektownej smukłej edykuli i znacznie skromniejszych, niższych części bocznych zwieńczonych horyzontalnymi attykami.

Drugim rozwiązaniem, wypracowanym w Rzymie w oparciu o wzory palladiańskie i stosowanym przez de Wittę, jest motyw frontonu świątyni antycznej z czterema podporami wykorzystany w projekcie fasady kościoła w Berdyczowie (zmienionym w trakcie realizacji), a także we frontowej elewacji katedry kamienieckiej. Owe frontony zbudowano z półkolumn lub pilastrów oddzielonych wąskimi interkolumniami, wspierających horyzontalne, ciężkie przyczółki. Taka

¹⁵ J. Kowalczyk, *Nurt klasycyzm w polskiej sztuce późnobarokowej*, w: *Klasycyzm i klasycyzmy*, Warszawa 1994, s. 115.

¹⁶ M.H. von Freeden, *Balthasar Neumann. Leben und Werk*, München-Berlin 1981, s. 21–22, il. 24; K. Ebert, *Bodensee und Oberschwaben*, Köln 1981, s. 293, il. 85.

¹⁷ Zob. R. Mączyński, *Palladiańska fasada warszawskiego kościoła Pijarów. Problem recepcji włoskiego wzoru w polskiej architekturze sakralnej*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, R. 31: 1986, z. 3–4, s. 328–337; J. Kowalczyk, op.cit., s. 115.

¹⁸ G. Brucher, *Barockarchitektur in Österreich*, Köln 1983, s. 251, il. 122.

kompozycja architektoniczna nawiązuje bardzo wyraźnie do licznych rzymskich fasad kościelnych łączonych z nurtem klasycyzmu barokowego. Takie fasady budowano w Rzymie od początku wieku XVII (S. Cesareo, 1606–1603). Rozwiązanie to cieszyło się jednak największą popularnością ok. r. 1700 (S. Croce dei Lucchesi, Mattia de Rossi, 1682–1686; S. Salvatore in Onda, Gregorio Tomassini, 1684, il. 1; S. Maria della Visitazione, Giovanni Battista Contini, 1. dziesięciolecie w. XVIII; i) w połowie XVIII stulecia (S. Maria del Priorato, Giovanni Battista Contini, ukończ. 1769)¹⁹.

O ile wiem, fasada-portyk nie przyjęła się zbyt szeroko na północ od Alp, wyjąwszy bawarskie silnie przestyliżowane realizacje braci Asamów (kościół Św. Jerzego w Weltemburgu, 1713–1718; kościół Św. Jana Nepomucena w Monachium, 1733–1746)²⁰. Pozwala to przypuszczać, że de Witte naśladował bezpośrednio budowlę rzymskie, upowszechnione dzięki licznym wyobrażeniom graficznym.

Wydaje się jednak, że architekt z Kamieńca osiągał najciekawsze efekty artystyczne korzystając z rozwiązań wypracowanych przez praskiego architekta Kiliana Ignaza Dientzenhofera. Hornung wskazuje wprawdzie takie źródło inspiracji dla de Wittta, ale nie podaje przekonujących przykładów konkretnych zapożyczeń. Podobieństwo fasady świątyni Bożego Ciała do frontowej elewacji Kościoła św. Galla w Pradze nie jest bowiem na tyle bliskie, aby mogło stanowić podstawę dla określenia relacji wzór-naśladownictwo²¹. Sądzę wszakże, iż wśród motywów architektonicznych Dientzenhofera można wskazać inne, bardzo bliskie „analogie” do rozwiązań stosowanych przez de Wittta.

Jedną z najbardziej efektownych aranżacji stworzonych przez de Wittta w kościele Bożego Ciała jest bogate opracowanie wnętrza tamburu kopuły. Architekt umieścił tam pary pełnoplastycznych kolumn spiętych wydatnym belkowaniem, wcisniętych pomiędzy nisze okienne. Kolumny te nie są ściśle powiązane z niższymi elementami artykulacji pionowej wnętrza nawy, ale wspierają się na wolutowych konsolach, wyprowadzonych z gładkiego pasa ściany. Owa atektoniczna, kolumnowa aranżacja jest uderzająco podobna do rozwiązania zastosowanego przez Dientzenhofera w kopule kościoła Św. Mikołaja na Małej Stranie

¹⁹ F. Fasolo, *L'opera di Girolamo e Carlo Rainaldi (1570–1655 e 1617–1691)*, Roma 1960, s. 85-83, il. 8, 16, 17, 18. W rzymskich fasadach-portykach stosowano z reguły artykulację pilastrową. Fasada kościoła w Berdyczowie wykazuje jednak szczególne podobieństwo do niezrealizowanego projektu Alessandra Specchiego na frontową elewację Collegio del Bambin Gesù (1708) z motywem pastycznych półkolumn (zob. E. Kieven, *F. Fuga e l'architettura romana del settecento. I disegni di architettura dalle collezioni del Gabineto Nazionale delle Stampe*, Roma 1988, s. 88, kat. 18.

²⁰ H.J. Sauermost, *Die Asmas als Architekten*, München-Zürich 1986, s. 15-36, 65-77, il. na s. 19 i 64.

²¹ Od dłuższego czasu wiadomo zresztą, że fasada ta nie jest dziełem Dientzenhofera ale Franza Ignaza Bayera (zob. J. Kouba, *K otázce průčelí a sochařské výzdoby průčelí kostela Sv. Havla v Praze*, „Časopis Národního Muzea. Historické Muzeum”, R. 140: 1971, s. 233-236.

w Pradze (rozpocz. 1737, il. 2)²². Z tak bogatym i plastycznym opracowaniem wnętrza tamburów spotykamy się na tyle rzadko, że możemy — jak sądzić — przyjąć, iż de Witte znał praską świątynię i skopiował w swoim dziele dientzenhoferowskie opracowanie bębna.

Z twórczości Dientzenhofera wywodzi się także schemat, na którym de Witte oparł ukształtowanie części centralnej fasady kościoła Bożego Ciała. Struktura ta została wzniesiona w formie smukłej kolumnowej edikuli, zwieńczonej półkolistym przyczółkiem wyłamany silnie nad podporami. Edikula skomponowana w taki sposób pojawia się tak często w dziełach Dientzenhofera, że w literaturze czeskiej i niemieckiej bywa nazywana „motytem dientzenhoferowskim” (*Dientzenhoferovský motiv, Dientzenhofersmotiv*)²³. Elewacja frontowa kościoła Bożego Ciała wydaje się szczególnie bliska projektowi Dientzenhofera fasady kościoła Urszulanek w Kutnej Horze (1735)²⁴, w której smukła edikula jest wkomponowana w rozwiniętą horyzontalną strukturę, stanowiącą optyczną podstawę dla monumentalnej kopuły (il. 3). W obu fasadach plastyczne formy centralnych edikul są poza tym skontrastowane z linearnym opracowaniem bocznych partii.

W dziełach Dientzenhofera znajdujemy także portale z nadświetlami w charakterystycznych listwowych obramieniach²⁵, które mogłyby posłużyć za wzór dla oprawy bocznych drzwi w fasadzie kościoła Bożego Ciała. Warto także zwrócić uwagę na specyficzny sposób wkomponowania figur w tę elewację, mianowicie na ich skupienie ponad przyczółkiem w rodzaj dekoracyjnego grzebienia, nastrzępiącego zarys budowli. Taki sposób rozmieszczenia rzeźb, charakterystyczny dla budowli Carla Fontany, upowszechnili w Europie środkowej Johann Lucas von Hildebrandt, Johann Santini Aichl i Kilián Ignáz Dientzenhofer²⁶.

W dziełach de Wittta można doszukiwać się jeszcze innych inspiracji czerpanych z twórczości pierwszego z tych architektów. Pałac Lubomirskich w Równem zawdzięczał monumentalny wyraz elewacji frontowej klasycyzującej doryckiej kolumnadzie rozpiętej pomiędzy ryzalitami. Hornung miał rację, pisząc, iż jest to „motytem, który bezpośrednio wcześniej pojawił się we Francji w twórczości takich mistrzów, jak Jaques Ange Gabriel”²⁷. Trzeba jednak pamiętać, że pałace wzniesione przez artystów francuskich powstały współcześnie z pałacem w Równem, co ogranicza prawdopodobieństwo ich oddziaływania na dzieło de Wittta. Warto zaś zauważyć, iż już w r. 1719 Hildebrandt zastosował dorycką kolumnadę wciśniętą pomiędzy dwie wieże w projekcie fasady kościoła klasztorowego w

²² Kilián Ignác Dientzenhofer a umělci jeho okruhu (katalog wystawy w Narodní Galerie w Pradze), Praha 1989, s. 58, kat. 8, il. 8a.

²³ Zob. K. Madl, *Dientzenhoferovský motiv*, „Památky Archeologicke”, R. 32: 1920, s. 201-203.

²⁴ Kilián Ignác Dientzenhofer..., s. 90-91, il. 73d.

²⁵ Tamże, il. 34, 49a, 73a. Duży zespół tego rodzaju portali znajdujemy w dientzenhoferowskim gmachu prałatury klasztoru benedyktynów w Brevnovie ukończonej w r. 1721.

²⁶ J.O. Blažiček, *Architekt a sochař — k otázce vzájemného vztahu*, „Umění”, R. 22: 1974, s. 210-213.

²⁷ Z. Hornung, op.cit., s. 57.

Göttweig, upowszechnionym przez miedzioryt Franza Antona Pilgramma i Salomona Kleinera z r. 1744²⁸.

Powyższe uwagi opierają się na kilku skojarzeniach, które pojawiły się w trakcie lektury książki Hornunga. Sądzę, że problem genezy architektury de Witta zasługuje na bardzo wnikliwe i szczegółowe badania. Na razie muszę poprzestać na roboczych wnioskach, które zostaną — mam nadzieję — zweryfikowane przez późniejsze studia.

De Witte prezentował zdecydowanie eklektyczną postawę łącząc motyw o radykalnie barokowym charakterze z rozwiązaniami o klasycyzującym wyrazie. Jego twórczość sięgała zarówno do koncepcji wywodzących się ze środowiska rzymskiego, jak i rozwiązań charakterystycznych dla architektury czeskiej i austriackiej pierwszej połowy w. XVIII.

Z takiej postawy artystycznej de Witta można wyprowadzić pewne wnioski na temat miejsca jego edukacji w zakresie architektury. Ze zjawiskiem swobodnego łączenia inspiracji czerpanych z Rzymu z elementami lokalnej tradycji budowlanej spotykamy się wielokrotnie w dziełach architektów działających w krajach habsburskich. Artyści ci wykazywali szczególną umiejętność harmonijnego łączenia plastycznych rozwiązań dojrzałego baroku z formami linearnego barokowego klasycyzmu²⁹. Myślę więc, że można włączyć de Witta do ich grona ze względu na heterogeniczny, a zarazem stosunkowo spójny charakter stylu architekta z Kamieńca. Znajomość dzieł Dientzenhofera widoczna szczególnie wyraźnie w formach budowli de Witta, zdaje się wskazywać, że polski artysta zapoznał się z barokiem habsburskim głównie w jego praskim wariacie.

*

Omawiając architekturę kościoła Bożego Ciała we Lwowie Hornung wprowadza swoistą dygresję w postaci rozdziału poświęconego wyposażeniu tej świątyni. Przy tej okazji omawia nie tylko dzieła małej architektury i rzeźby, które mogły powstać w oparciu o projekty de Witta (ołtarz główny, zespół figur w tamburze), ale także elementy *supellectillis ecclesiae*, nie mające nic wspólnego z działalnością tego artysty. Zaburza to wprawdzie tok zasadniczego wątku Hornungowskich wywodów, ale zarazem wzbogaca stan wiedzy o sztuce Lwowa w XVIII w. o wiele cennych wiadomości opartych z reguły na przekazach archiwalnych (cytowanych obficie w aneksach). Luki w materiale źródłowym autor starał się wypełnić stawiając hipotezy, które w większości wypadków są bardzo przekonujące.

W świetle ostatnich ustaleń dotyczących życiorysu Jana Jerzego Pinsla³⁰ nie można jednak utrzymać tezy, że rzeźbiarz ten jest autorem figur z fasady kościoła

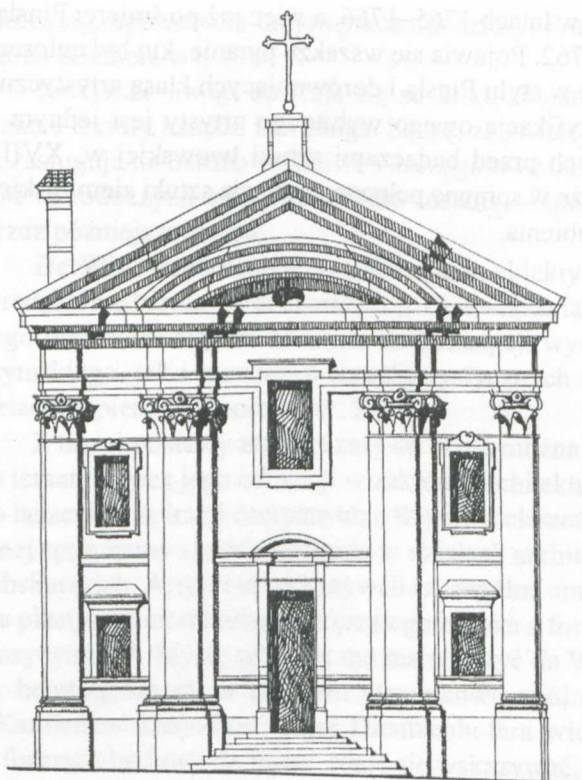
²⁸ P. Voit, *Franz Anton Pilgram (1699–1761)*, Budapest 1982, s. 47–52, il. 16.

²⁹ Zob. zwłaszcza C. Norberg-Schulz, *Kilian Ignaz Dientzenhofer e il barocco boemo*, Roma 1968, s. 14–16; J.O. Blažiček, *Čechy a Itálie v baroku*, w: *Itálie, Čechy a střední Evropa*, Praha 1986, s. 201–215.

³⁰ P. Krasny, J.K. Ostrowski, *Wiadomości biograficzne na temat Jana Jerzego Pinsla*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 57: 1955, s. 339–342.

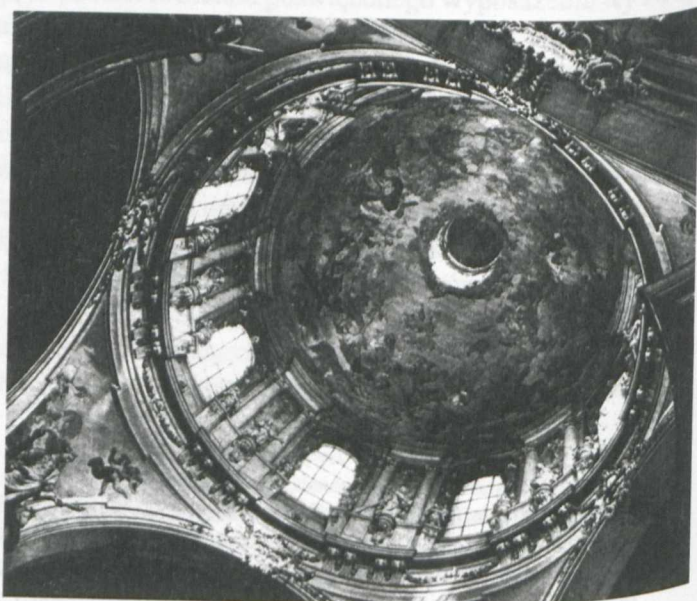
ła. Posągi te powstały bowiem w latach 1765–1766, a więc już po śmierci Pinsla, która nastąpiła w r. 1761 lub 1762. Pojawia się wszakże pytanie, kto był autorem tych rzeźb, utrzymanych ściśle w stylu Pinsla i dorównujących klasą artystyczną dziełom tego mistrza?³¹ Identyfikacja owego wybitnego artysty jest jednym z ważniejszych wyzwań stojących przed badaczami sztuki lwowskiej w. XVIII. Jeszcze raz przekonujemy się, że w sprawie pełnego poznania sztuki ziem ruskich Korony pozostaje wiele do zrobienia.

³¹ Artysty tego nie można raczej identyfikować z Sebastianem Fesingerem, który w latach sześćdziesiątych w. XVIII był zaangażowany w „fabrykę” kościoła Bożego Ciała. Rzeźby z fasady świątyni dominikańskiej różnią się bowiem zdecydowanie od znanych dzieł Fesingera, a także przerastają je — jak sądzę — pod względem klasy artystycznej.



1. Rzym, S. Salvatore in Onda. Fasada. Arch. G. Tomassini, 1684. Wg Fasola / Roma, S. Salvatore in Onda. The front. Arch. G. Tomassini, Acc. to Fasola.

2. Praga, kościół Św. Mikołaja na Małej Stranie. Wnętrze kopuły. Arch. K.I. Dientzenhofer, rozpocz. 1737. Wg Neumanna / Praha, the S. Nicholas church at Mala Strana. The dome. Arch. K.I. Dientzenhofer, started 1737. Acc. to Neumann.





3. K.I. Dientzenhofer, Projekt fasady kościoła Urszulanek w Kutnej Horze. 1735. Wg Swobody
K.I. Dientzenhofer, A project of the Front of the Ursulines church in Kutna Hora. Acc. to Svoboda.