

TADEUSZ BERNATOWICZ
Warszawa

RZEŹBY CAMPAGNI I FRANCO W NIEŚWIEŻU A WCZESNY BAROK

Kontakty artystyczne między Rzeczypospolitą a Italią, szczególnie zaś z Veneto w XVI i na pocz. XVII wieku, doczekały się wielu opracowań¹. Jednakże refleksja naukowa nad tym zagadnieniem nie jest rodzajem zamkniętym. Marginalnie wspomniane dotąd w literaturze, rzeźbiarskie fundacje księcia na Ołyce i Nieświeżu, Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła "Sierotki" skłaniają do ponownego rozpatrzenia problemu początków wczesnego baroku w Rzeczypospolitej i znaczenia sztuki północnowłoskiej dla jego rozwoju.

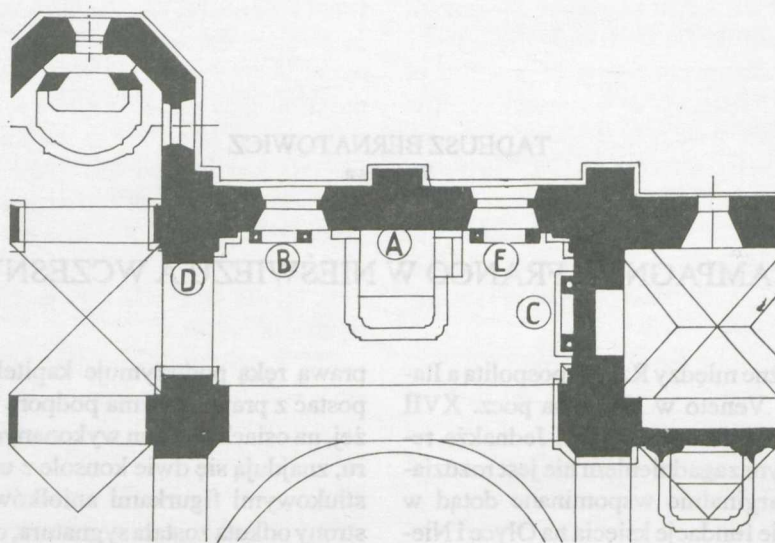
Ołtarz św. Krzyża Cesare Franco i Girolamo Campana.

W jezuickim kościele Bożego Ciała w Nieświeżu, w północno-wschodnim ramieniu transeptu, który pełnił funkcję kaplicy grobowej Radziwiłłów znajduje się ołtarz św. Krzyża, zwany też czasem ołtarzem Pana Jezusa (il.1,2). Dotychczas obiekt ten nie zainteresował bliżej badaczy. Wspomniała o nim, na marginesie opracowania o kolegium jezuickim w Nieświeżu, Elena D. Kwitnickaja². Jerzy Paszcenda ustalił, iż ołtarz św. Krzyża ufundował Mikołaj Krzysztof Radziwiłł. Wspomniał również o liście Stanisława Lorentza z 1935 r., w którym informował on księdza Bednarskiego o istnieniu na ołtarzu sygnatury "jakiegoś Włocha" ale w późniejszym czasie badacz ten do zagadnienia nie powrócił³.

Retabulum ołtarza św. Krzyża nadano kształt ściany o zaznaczonym wątku kamiennym w postaci czternastu rzędów marmurowych płytek (il.4). Pośrodku znajduje się edykula, której pole wypełnia prostokątna nisza z krucyfiksem. Ukazany został tu moment destrukcji tej edykuli; wyłamujące się spod kapiteli trzony kolumn podtrzymywane są przez dwa anioły. Rzeźby aniołów, wykonane z białego marmuru są prawie identyczne. Różnią się jedynie układem rąk: anioł z lewej strony

prawą ręką podtrzymuje kapitel, drugą zaś kolumnę, postać z prawej trzyma podporę obiema rękoma. Poniżej, na osiach kolumn wykonanych z różowego marmuru, znajdują się dwie konsole z umieszczonymi na nich stiukowymi figurkami aniołków. Na konsoli z lewej strony odkuta została sygnatura, obecnie częściowo uszkodzona: CESARE DE FRANCHI PATAVINO OPVS FEC... (il.3). Dalsza część napisu znajduje się na konsoli z prawej strony: ...CHI LAPICIDA VENETIIS 1583. Na fryzie wykonanym z czarnego marmuru umieszczony jest napis: LIVORI FIVS SANATI SVMVS. Wolutowe zwieńczenie ołtarza zapełniają aniołki z Narzędziami Męki Pańskiej. Dwa z nich podtrzymują *Vera Ikon*, nad którym znajduje się napis: ALTARE PRIVILEGIATVM. Na wyeksponowanym cokole ustawiono płaskorzeźbę Zmartwychwstałego Chrystusa.

Z odczytanej sygnatury wynika, że ołtarz wykonany został w 1583 r., a zatem musiał być zamówiony przez Radziwiłła "Sierotkę" w Wenecji podczas pobytów w 1580 lub 1582 r. związanych z pielgrzymką do Ziemi Świętej. Rzeźby przewiezione zostały do Nieświeża zapewne w 1586 r. i zezwolenie wystawione przez dożę weneckiego Paschalisa Cycognia na przewóz *marmurów* prawdopodobnie dotyczy właśnie ołtarza św. Krzyża. Ołtarz ten przeznaczony był zatem pierwotnie do kościoła parafialnego, budowanego w latach 1581 - 1584, przekazanego jezuitom a następnie w 1586 r. rozebranego. Z analizy planu tej świątyni możemy wysnuć przypuszczenie, że miał to być ołtarz główny⁴. W 1586 r. rozpoczęto budowę nowej świątyni w Nieświeżu. Kościół Bożego Ciała, wzniesiony według projektu architekta jezuickiego Giovanniego Marii Bernardoniego (kopuła powstawała pod nadzorem Giuseppe Brizia, od stycznia 1592 r.) ukończono w 1593 r.⁵ Tegoż roku, 1 listopada odprawiona została pierwsza msza święta. Północne ramie transeptu tego kościoła przeznaczone zostało na kaplicę



Il. 1. Plan północno-wschodniego skrzydła transeptu kościoła Bożego Ciała w Nieświeżu:

A - ołtarz św. Krzyża, B - nagrobek Elżbiety Eufemii Radziwiłłowej, C - nagrobek Krzysztofa Mikołaja Radziwiłła D - nagrobek Mikołaja Radziwiłła, E - nagrobek Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła "Sierotki". Oprac. T. Bernatowicz

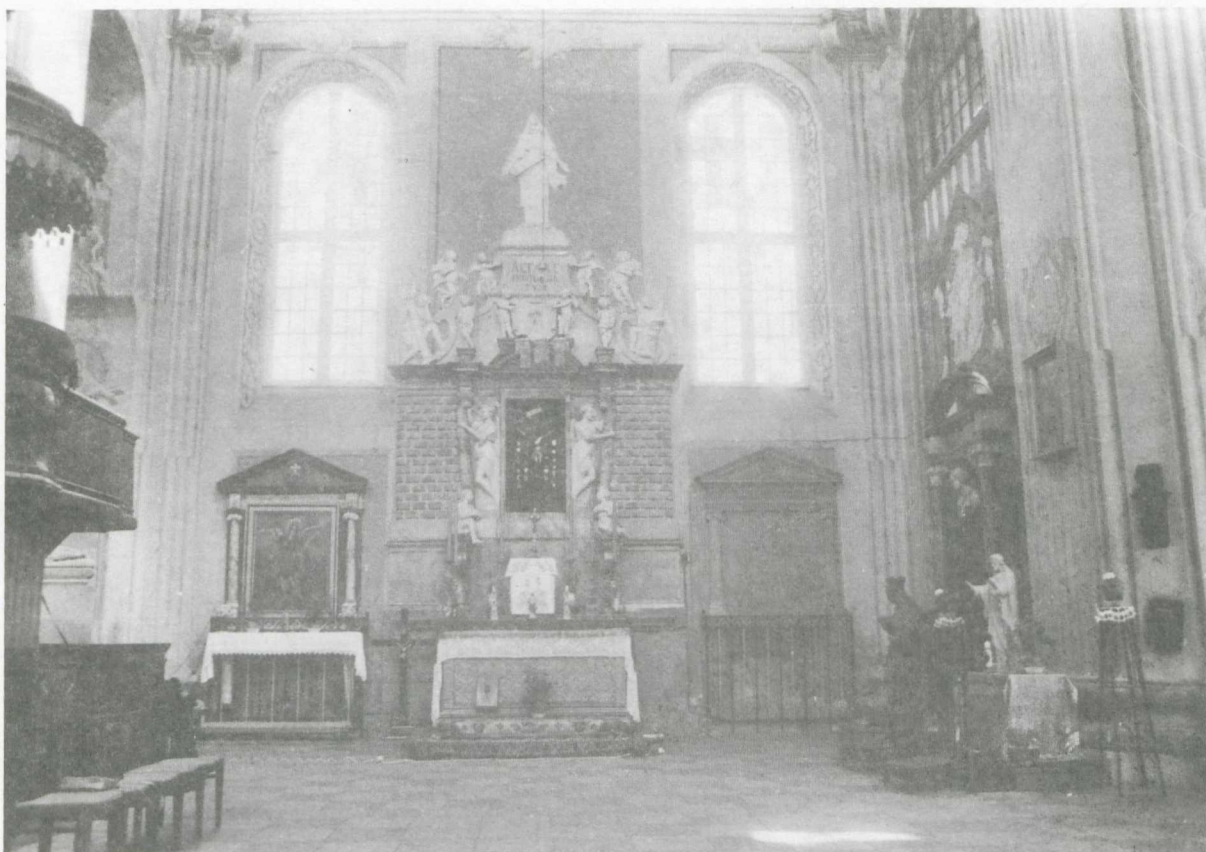
Ill. 1. Plan du bras nord-est du transept de l'église de la Fête-Dieu à Nieśwież: A - autel Sainte-Croix, B - tombeau d'Elżbieta Eufemia Radziwiłł, C - tombeau de Krzysztof Mikołaj Radziwiłł, D - tombeau de Mikołaj Radziwiłł, E - tombeau de Mikołaj Krzysztof Radziwiłł dit „le Petit Orphelin”. Plan élaboré par. T. Bernatowicz

grobową już w chwili fundacji w 1586 r. przez księcia Radziwiłła. Tam też, wkrótce po ukończeniu świątyni, ustawiono ołtarz. Wiadomo, że już w 1594 r. znajdował się na obecnym miejscu, gdyż Elżbieta Radziwiłłowa w testamencie z tegoż roku przeznaczyła do kaplicy gdzie jest ołtarz Krzyża św. dwieście kop groszy litewskich na chędostwo, to jest aparaty albo srebro kościelne⁶.

Architektura retabulum nieświeskiego jest afunkcyjna i akonstrukcyjna. Podkreślają to wylamujące się spod kapiteli trzony kolumn oraz belkowanie przedłużone wydatnie poza podpory (il. 6). Zauważalny jest kontrast między dużymi płaszczyznami z wątkiem muru i wąskimi polami między kolumnami a wnęką na krucyfiks, w których są jakby wciśnięte postacie aniołów. Zarysowany wyżej repertuar formalny wywodzi się z rzeźby manierystycznej. Z tą stylistyką związać należy również zróżnicowanie plastyczne poszczególnych części retabulum: od wyeksponowanych szerokich konsol poprzez półplastyczne postacie aniołów z kolumna-

mi do głębokiej wnęki na krucyfiks. Tej gradacji plastyki nie odpowiada gradacja kolorystyki form struktury ołtarza; wybijają się białe postacie aniołów zestawione z różowymi kolumnami z jednej strony i ciemną wnęką z drugiej. Takie rozwiązanie powoduje silną autonomizację form, z których skomponowane zostało retabulum. Czytelnie rozgraniczone są elementy struktury architektonicznej ołtarza św. Krzyża jak gzyms, fryz czy części kolumn. Efekt ów wzmocniony został wskutek redukcji dekoracji ornamentalnej. Cechy te zapowiadają stylistykę określaną jako wczesnobarokową.

Forma zwieńczenia posiada nieco odmienny charakter. Wertykalizm podkreślony został przez wprowadzenie spływów z wolutami. Klarowność podziałów zaciera jest jednak przez mnogość umieszczonych tam małych figurek aniołków. Spokojne w swym ogólnym charakterze postacie aniołów przy kolumnach ukazane są w kontraście. Ich smukłe figury, o kobiecej sylwetce prezentują zarazem młodzieńczą



Il. 2. Kościół Bożego Ciała w Nieświeżu, północno-wschodnie ramię transeptu. Fot. T. Bernatowicz
Ill. 2. Eglise de la Fête-Dieu à Nieśwież, bras nord-est du transept. Photo T. Bernatowicz



Il. 3. Kościół Bożego Ciała w Nieświeżu, Ołtarz św. Krzyża, sygnatura
Cezarego Franco na konsoli. Fot. T. Bernatowicz
Ill. 3. L'autel Sainte-Croix dans l'église de la Fête-Dieu à Nieśwież, signature
de Cesare Franco sur la console. Photo T. Bernatowicz



Il. 4. G. Campagna, C. Franco, ołtarz św. Krzyża w kościele Bożego Ciała w Nieświeżu.

Fot. T. Bernatowicz

Ill. 4. G. Campagna, C. Franco, l'autel Sainte-Croix dans l'église de la Fête-Dieu à Nieśwież. Photo T. Bernatowicz

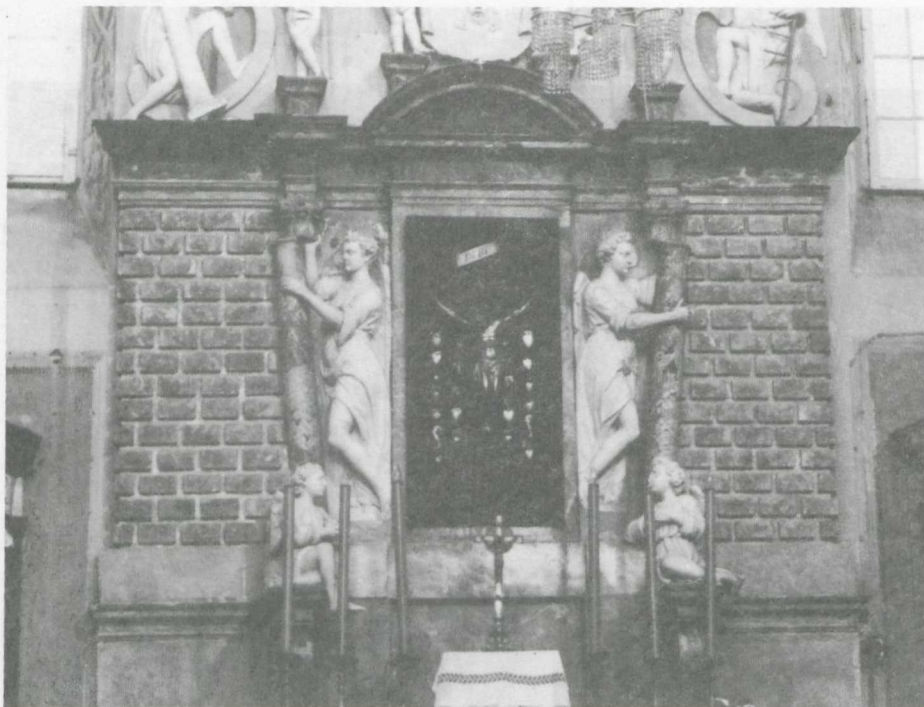


Il. 5. A. Zaleski, oltarz Najświętszej Marii Panny w kościele Bożego Ciała w Nieświeżu.

Fot. T. Bernatowicz

Ill. 5. A. Zaleski, l'autel Notre-Dame dans l'église de la Fête-Dieu à Nieśwież

Photo T. Bernatowicz



Il. 6. G. Campagna, C. Franco, fragment ołtarza św. Krzyża w kościele Bożego Ciała w Nieświeżu. Fot. W. Kałnin

Ill. 6. G. Campana, C. Franco, l'autel Sainte-Croix dans l'église de la Fête-Dieu à Nieśwież. Photo. W. Kałnin

tężyznę i siłę. Podkreśla to dodatkowo strój będący rodzajem łagodnie opadającego i przylegającego do ciała peplosu oraz odsłonięcie rąk i nóg. Głowy aniołów o dumnym wyrazie twarzy są wyraźnie antykizowane (il.8,9). Ujęte w profilu, w lekkim skrucie w kierunku widza, figury nieświeskie sytuują się między wypukłym reliefem i pełnoplastyczną rzeźbą. Główna strefa retabulum jest dziełem stylistycznie jednorodnym. Natomiast stiukowe uzupełnienia fragmentu konsoli z lewej strony oraz ręce obu aniołów podtrzymujące kolumny od strony zewnętrznej wykonane zostały nieudolnie, w późniejszym czasie. Również zwieńczenie ze stiukowymi figurkami aniołków z Narzędziami Męki Pańskiej oraz rzeźbą Zmartwychwstałego Chrystusa dodane zostało w XVIII w. Do sprawy tej wrócimy jeszcze w kontekście analizy bliźniaczego ołtarza Najświętszej Marii Panny.

Cesare Franco (Franchi, Francus, Francho), którego sygnatura na konsoli została przez nas odczytana, jest postacią w literaturze przedmiotu pojawiającą się rzadko⁷. Przegląd nowo wydanych źródeł oraz najnowszych

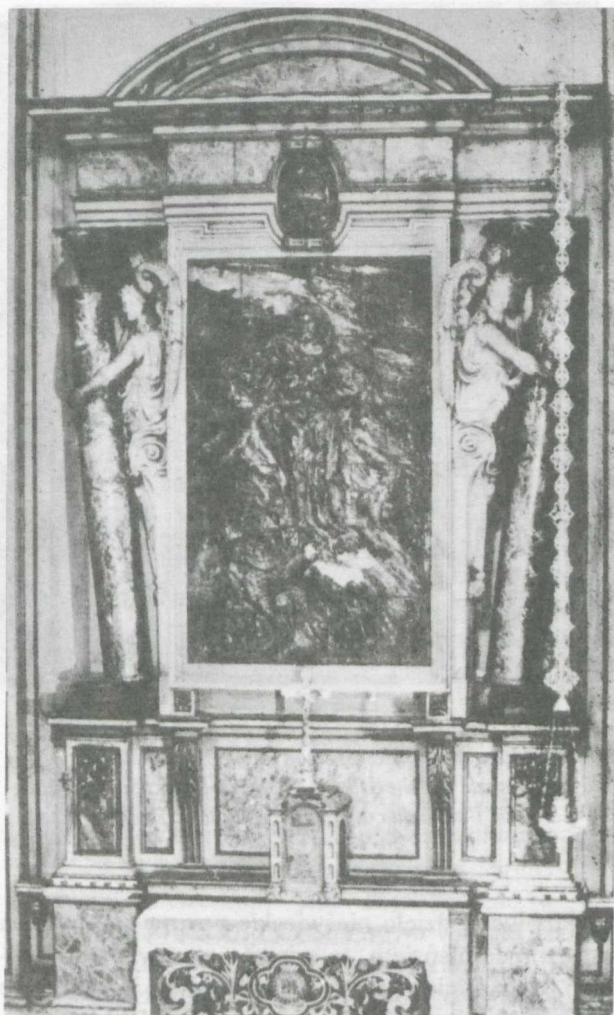
badan pozwalają rozszerzyć i uściślić informacje o tym artyście. Prawdopodobnie był on synem rzeźbiarza Francesca Franco, który wziął udział w konkursie na główny ołtarz do bazyliki S. Antonio w Padwie⁸, i bratem kamieniarza Battisty⁹. Padawczyk Franco, zamieszkały w granicach parafii S. Anzolo występuje w historii sztuki przede wszystkim jako współpracownik Girolama Campagni (zm. ok. 1625) przy wznoszeniu głównego ołtarza w S. Antonio w Padwie (1578-1584) (il.23)¹⁰. Według projektu Simone Sorella, w 1580 r. Franco podjął się budowy nowej hali targowej zwanej "Beccaria," a usytuowanej w południowo-zachodniej części placu św. Marka w Wenecji. Rzeźby wieńczące tę budowlę, obecnie nieistniejące, wykonał Campagna¹¹. Franco dokończył również nagrobek Lorenza (zm. 1559) i Gerolama (zm. 1567) Priulich w weneckim kościele S. Salvatore. W literaturze przedmiotu istnieją znaczne rozbieżności co do czasu powstania tego monumentu. Przyjmowane są lata 1578-1582¹¹ bądź też między 1582 a 1592¹³. Datowanie na lata po 1582 r. zdaje się być bardziej uzasadnione, gdyż wcześniej

Franco zatrudniony był przy wznoszeniu głównego ołtarza w S. Antonio. Poprzednio, ok. 1578-1579 prace przy nagrobku Priulich prowadził natomiast Alessandro Vittoria oraz Bartholo Calziner¹⁴, zaś rzeźby śś. Wawrzyńca i Hieronima odkuł Giulio del Moro¹⁵. Podpis Franco jako architekta i zarazem członka komisji rzeczoznawców figuruje pod kontraktem zawartym w 1588 r. z Vincenzo Scamozzim na wykonanie Ponte di Rialto w Wenecji¹⁶. Wreszcie w 1602 r. jako współpracownik Campagni odnotowany został przy ustawianiu, nieistniejących obecnie, dwóch stiukowych figur do S. Teonisto w Treviso¹⁷. Z naszym artystą łączono przebudowę fasady kościoła S. Maria la Nova (1596-1599) w Neapolu¹⁸, myląc go z Giovannim Cola Di Franco, architektem aktywnym na południu Italii¹⁹. Należy podkreślić, że dotychczas nieznane były samodzielne realizacje Cesarego Franco, ani też dzieła przez niego sygnowane.

Geneza retabulum nawiązującego formą do fasady architektonicznej, tak jak zrealizowano to w ołtarzu św. Krzyża, sięga średniowiecza. Retabula w formie dolnej kondygnacji fasady gotyckiego kościoła pojawiły się w Italii już w XIII w. i rozprzestrzeniły się na północ od Alp²⁰. Zredukowana jedynie do edikuli wersja tego typu nastawy, występująca w sztuce włoskiej od końca XV w., szczególnie zyskuje na popularności w 2 poł. XVI w.²¹

Postaci dwóch aniołów odwróconych do siebie, a zarazem flankujących wnękę na ołtarzu nieświeskim, wzorowane są na pochodzącym z mediolańskiego kościoła S. Fedele ołtarzu S. Cuore wykonanym w latach 1569-1575 przez nadwornego malarza i architekta św. Karola Boromeusza, Pellegrina Tibaldiego (il.7). Na dzieło to zwrócił uwagę Mariusz Karpowicz w kontekście analizy innego, XVIII-wiecznego ołtarza Najświętszej Marii Panny²². Przy czym na ołtarzu włoskim występują aniołowie-hermy podtrzymujące wyłamujące się spod kapiteli trzony kolumn, zaś w Nieświeżu aniołowie ukazani są w pełnej postaci.

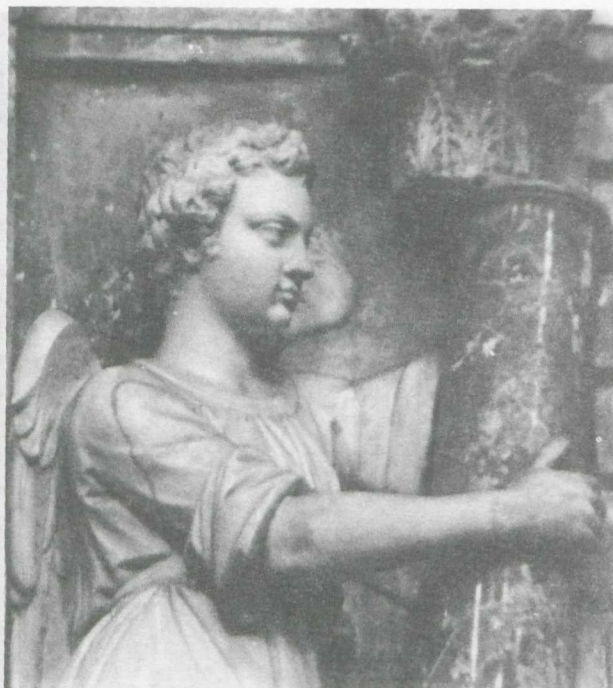
Działający na dworze kardynała Karola Boromeusza Pellegrino Tibaldi, zgodnie z kontreformacyjnym zapotrzebowaniem, prowadził studia nad nadawaniem niektórym antycznym motywom chrześcijańskich treści. Tak było w przypadku "ludzi włożonych do kubła" jak określił hermy potrydencki krytyk manieryzmu, Giovanni A. Gilio. W jednej z wersji Tibaldiego występują anioły-hermy jako podpory (ołtarze: S. Giuseppe, S. Ambrogio w katedrze w Mediolanie)²³. W drugim ujęciu, jak w przypadku ołtarza S. Cuore, aniołowie podtrzymują wyłamujące się spod kapiteli kolumny. Tę wersję reprezentuje projekt bramy znajdujący się obecnie w mediolańskiej Ambrosianie²⁴. Inne warianty integracji postaci aniołów z



Il. 7. P. Tibaldi, ołtarz S. Cuore w kościele S. Fedele w Mediolanie. Repr. wg Karpowicza

Ill. 7. P. Tibaldi, L'autel S. Cuore dans l'église S. Fedele à Milan. Reproduction d'après M. Karpowicz

kolumną pojawiły się w XVII-wiecznej ikonografii potrydenckiej. Interesującą redakcją jest ołtarz NMP (ok.1640) w kaplicy Niepokalanego Poczęcia NMP w katedrze gnieźnieńskiej fundacji arcybiskupa Wawrzyńca Gembickiego²⁵. Podporę stanowią pełne postaci aniołów podtrzymujących kapitele wsparte na odcinkach kolumn. Z kolei na nagrobku papieża Sergiusza IV w Bazylice na Lateranie Francesco Borrominiego występuje jeszcze silniejsza integracja figur aniołów z kolumnami²⁶. W górnej części kolumny giną pod dwoma skrzydłami aniołów i łączą się z główkami dźwigającymi belkowanie.



Il. 8. Kościół Bożego Ciała w Nieświeżu, ołtarz św. Krzyża, fragment, anioł z lewej strony. Fot. T. Bernatowicz



Il. 9. Kościół Bożego Ciała w Nieświeżu, ołtarz św. Krzyża, fragment, anioł z prawej strony. Fot. T. Bernatowicz

Ill. 8. Eglise de la Fête-Dieu à Nieśwież, l'autel Sainte-Croix, détail de l'ange du côté gauche. Photo T. Bernatowicz

Ill. 9. Eglise de la Fête-Dieu à Nieśwież, l'autel Sainte-Croix, détail de l'ange du côté droit. Photo T. Bernatowicz

Jakolwiek dzieło nieświeskie wzorowane było na ołtarzu mediolańskim, to poprzez wprowadzenie pełnych postaci aniołów twórcy nawiązali do popularnego w XVI w. motywu dwóch postaci w układzie antytecznym z polem (niszą, obrazem, rzeźbą, etc.) w środku. Pierwowzoru kompozycji o antytecznym układzie postaci można dopatrywać się w sztuce Michała Anioła, szczególnie zaś w projektach dolnej partii nagrobka Juliusza II (1505 oraz 1513); ukazane są tam postaci jeńców w układzie antytecznym po bokach nisz z posągami Victorii²⁷. W nieco odmienniejszej redakcji motyw ten zrealizowany został przez Francesca Primaticcia (ok. 1543) w Fontainebleau. Pola wypełnione przez obrazy flankowane są przez odwrócone do siebie postaci²⁸. Różne warianty tego manierystycznego motywu popularne były w 4. ćw. XVI w. na terenie Veneto. Zbliżoną redakcję znajdujemy na nagrobku Marina Grimaniego z S. Giuseppe di Castello w Wenecji dłuta Campagni przy współpracy Cesarego i Zuana Groppów (1601 - 1604)²⁹. Aniołowie flankują tu tablicę inskrypcyjną (il. 14). Również na wyrzeźbionej przez Vittorię (po 1576 r.) tablicy pamiątkowej poświęconej królowi francuskiemu (wcześniej polskiemu) Henrykowi III w

weneckim Pałacu Dożów występuje zbliżony typ kompozycji³⁰ (il. 13). Jedną z redakcji interesującego motywu możemy dostrzec również w weneckim nagrobku Alessandra Vittorii w S. Zaccaria³¹.

Nie można pominąć pewnych zbieżności ikonograficznych, jakie występują między motywem anioła z kolumną na ołtarzu nieświeskim a często pojawiającym się samoistnie wyobrażeniem anioła z kolumną jako Narzędziem Męki Pańskiej³². Jak również uzasadnione wydaje się zwrócenie uwagi na personifikacje cnót *Constantii* i *Fortitudo*, których atrybutami były kolumny, i których wizerunki były rozpowszechniane poprzez ryciny, by wymienić *Hieroglyphikę* Valeriana Pierii³³ czy *Iconologię* Cesarego Ripy³⁴. Na rycinie Pietera Bruegla st. *Fortitudo* (1559-1560) wyobrażona została właśnie pod postacią anioła z kolumną³⁵.

Pod względem stylu postaci aniołów z ołtarza św. Krzyża szczególnie bliskie są rzeźbom Campagni. Do dzieł tego artysty nawiązuje typ silnej figury. Interpretacja rzeźbiarska kontrapostu postaci nieświeskich, wywodząca się niewątpliwie ze sztuki Michała Anioła, charakterystyczna jest również dla wspomnianego wcześniej weneckiego rzeźbiarza. Campagna przeje-



Il. 10. G. Campagna, rzeźba anioła z ołtarza głównego w kościele S. Antonio w Padwie. Repr. wg Timofiewitscha
 Ill. 10. G. Campagna, un ange du maître-autel de l'église S. Antonio à Padoue. Reproduction d'après Timofiewitsch

muje *contraposto* Michała Anioła z tą różnicą, że stosuje konsekwentnie układ ciała, w ramach którego głowa zwrócona jest w tym samym kierunku co biodra, a nie w przeciwną jak winno być zgodnie z wspomnianą zasadą. Przykładem może być *Pieta Anielska* z S. Giuliano (1577-1576) w Wenecji (il. 11)³⁶ oraz rzeźby aniołów z głównego ołtarza bazyliki S. Antonio w Padwie (il. 10)³⁷. Podwijanie rękawów, antykizowanie głów czy dość miękkie fałdowanie szat, widoczne w Nieświeżu należały do ulubionych i charakterystycznych cech języka artystycznego Campagni.

Zależność stylistyczno-formalna figur aniołów od dzieł Girolamo Campagni jest do tego stopnia wyrazista, że należy zastanowić się czy rzeźby te nie mogły być

wykonane przez tego artystę. Istnienie sygnatury Franco na konsolach nie przesądza ostatecznie o jego autorstwie wspomnianych rzeźb. W świetle źródeł mówiących o pracach przy wykonywaniu ołtarza głównego w bazylice Il Santo w Padwie Franco w odróżnieniu od Campagni, którego nazywa się zawsze tak samo: *scultore* lub *sculptor*, określane jest jako *tagliapietra*, *inscisor lapidis*, *lapidida* lub *architetto*³⁸. W kontekście omawiania nagrobka Priulich, Tommaso Temanza, określił Franco jako *Scalpellino ed Architetto*³⁹. Przedstawiona wyżej jego biografia artystyczna wskazuje jednoznacznie, że był on architektem i kamieniarzem, nie zaś *sculptorem* jak miało to miejsce w przypadku Campagni. Wybitna klasa artystyczna rzeźb a zarazem efemeryczność postaci Franco jako twórcy rzeźby figuralnej skłania do przypisania dzieł nieświejskich weneckiemu rzeźbiarzowi Girolamo Campagni. Natomiast pozostałe architektoniczne elementy trzech obramień, niezwykle spójnych stylistycznie, wyszły spod dłuta wieloletniego współpracownika Campagni - Cesarego Franco.

"Rotto"

Interesującym zagadnieniem jest ukazanie na ołtarzach S. Cuore i św. Krzyża procesu zniszczenia i destrukcji poprzez wylamujące się spod kapiteli trzony kolumn. Zniszczenie jako część procesu twórczego nie jest zjawiskiem odosobnionym w dziejach sztuki. Michał Anioł rozbił *Pietę* (Florencka), sklejoną później przez Francesca Bandiniego⁴⁰. Uszkodzenia związane z wpływem destrukcyjnego działania czasu nieodłącznie występowały na dziełach antycznych odkrywanych w renesansie. Nie mniej nadanie "uszkodzeniu" rangi formy artystycznej, bo z takim zjawiskiem mamy tu do czynienia, narodziło się w wyobraźni artystów manierystycznych⁴¹. Przedstawimy tu jedynie kilka przykładów rzeźb "uszkodzonych" (*rotti*) i problemów związanych z ich formalną genezą. W Palazzo del Tè (ok. 1530) Giulio Romano wprowadził elementy sugerujące proces niszczenia; są to osuwające się jakby tryglify, które zarazem przerywają gzyms⁴². Kluczowe znaczenie dla rozwoju koncepcji *rotto* w rzeźbie miała niewątpliwie twórczość Michała Anioła. Dziełem, w którym idea *rotto* znalazła szczytowe rozwinięcie jest *Pieta Rondanini*. Czytelne są w niej trzy stany istnienia dzieła rzeźbiarskiego: *non finito*, *finito* oraz *rotto*. O ile w obrębie dzieła "nieskończonego" istnieje możliwość wydobycia z materii kamienia "formy", to w przypadku realizacji uszkodzonej wyłoniła "forma" poddana jest procesowi, który zapo-



Il. 11. G. Campagna, "Pieta Anielska" z kościoła S. Giuliano w Wenecji. Repr. wg Timofiewitscha

Ill. 11. G. Campagna, Christ soutenu par deux anges, église S. Giuliano à Venise. Reproduction d'après Timofiewitsch



Il. 12. G. Campagna, "Wskreszenie młodzieńca przez św. Antoniego", fragm., kościół S. Antonio w Padwie.

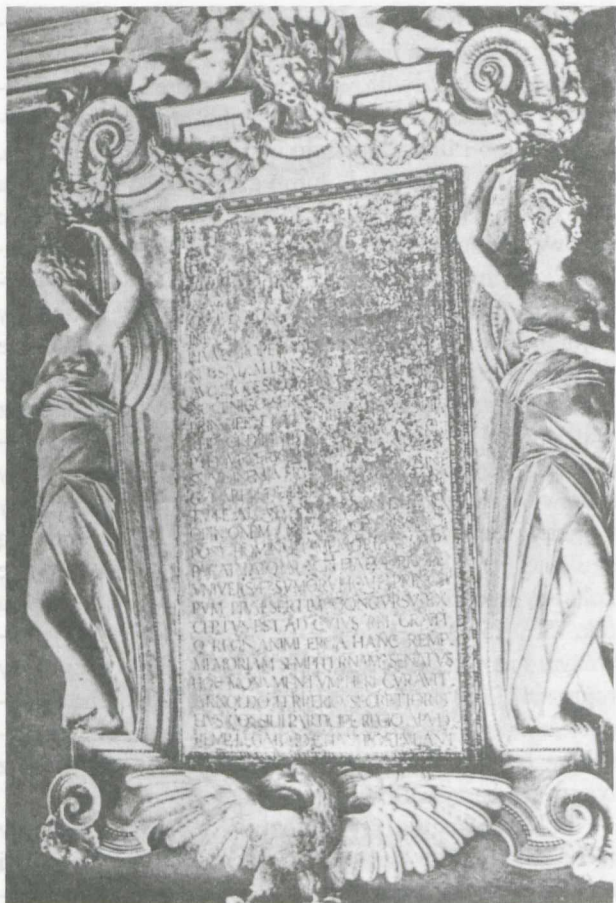
Repr. wg Timofiewitscha

Ill. 12. G. Campagna, La resurrection d'un adolescent par Saint Antoine dans l'église S. Antonio à Padoue. Reproduction d'après Timofiewitsch

czątkowuje bezpowrotne i ostateczne unicestwienie dzieła. Idee rzeźby *non finito*, *finito* oraz *rotto* zawarte w *Piecie Rondanini* znalazły odbicie w projektach portali wykonanych przez Sebastiana Serlia zamieszczonych *Extraordinario libro ...*⁴³ (il.15). W pewnym sensie dziełem *rotto* jest celowo uszkodzony wieniec na nagrobku Krzysztofa Radziwiłła znajdującym się w tej samej, co ołtarz św. Krzyża, części kościoła nieświeskiego. O pomniku tym, ufundowanym przez "Sierotkę", będzie mowa w dalszej części tej pracy. W tym miejscu wymienić należy jeszcze jeden obiekt powstały w kręgu Radziwiłła "Sierotki". Jest to działo Cyrce odlane w 1600 r. w Nieświeżu przez Hermana Moltzfelta (il.16). Nadano mu kształt spękanej kolumny związanej powrozami⁴⁴.

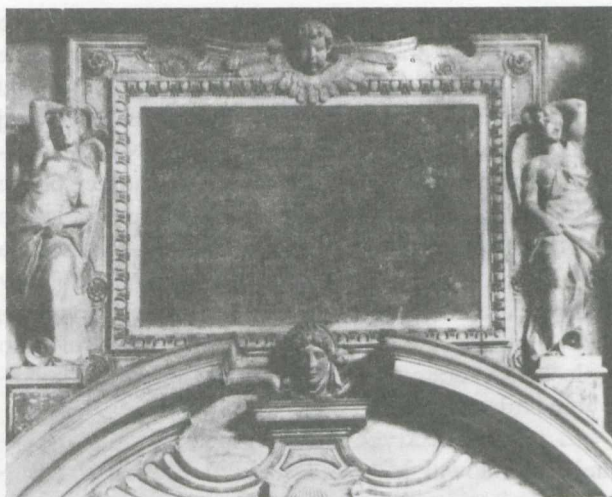
Ołtarz Najświętszej Marii Panny

W kontekście retabulum św. Krzyża wspomnieć należy o ołtarzu Najświętszej Marii Panny, znajdującym się po przeciwnej stronie, w południowym skrzydle transeptu kościoła Bożego Ciała (il.5)⁴⁵. Choć dzieło to nie powstało w czasach "Sierotki", to wskutek narosłych nieporozumień i nieścisłości trzeba poświęcić mu kilka uwag. Retabulum jest wzorowane, a raczej jest powtórzeniem omówionego na wstępie ołtarza św. Krzyża fundacji "Sierotki". Podtrzymujące trzony kolumn postaci aniołów wyrzeźbione zostały ze stiuku i ustawione po zewnętrznych stronach kolumn. Płytki naśladowujące wążek muru wykonano z białego i czarnego marmuru, oraz ułożono naprzemiennie w rzędach. Na



fryzie biegnie napis: RADIVILIADAS TU PIA VIRGO REGE. W zwieńczeniu ołtarza umieszczona jest rzeźba Niepokalane Poczęcie NMP oraz dziesięć figurek aniołków. Pod figurą NMP biegnie napis: ALTARE VNVM EX SEPTEM, zaś wokół figurki Madonny z Lourdes umieszczonej w centralnej niszy: JAM JEST NIEPOKALANE POCZĘCIE.

Poziom artystyczny retabulum ołtarza NMP znacznie odbiega od swego pierwowzoru. Figury aniołów, a także detal architektoniczny prezentują niski, warsztatowy poziom. Sposób kształtowania niektórych form, jak na przykład półokrągłego naczółka wskazują, że cały ołtarz wykonany został w XVIII w. Figurka Madonny w niszy pochodzi z XIX w. Retabulum powstało zapewne w latach 1750-1753, kiedy to z inicjatywy Michała Kazimierza Radziwiłła "Rybeński" przeprowadzono gruntowną renowację wnętrza kościoła pod kierunkiem Kazimierza Żdanowicza⁴⁶. Cały kościół ozdobiony został freskami Ksawerego Dominika Heskigo⁴⁷. Prowadzone były również prace sztukarskie, w ramach których drewniane ołtarze



Il. 14. G. Campagna, nagrobek Marina Grimaniego, fragment, kościół S. Giuseppe w Wenecji. Repr. wg Timofiewitscha
 Ill. 14. G. Campagna, détail du tombeau de Marino Grimani dans l'église S. Giuseppe à Venise. Reproduction d'après Timofiewitsch

← Il. 13. A. Vittoria, tablica pamiątkowa poświęcona Henrykowi III, Pałac Dożów w Wenecji. Repr. wg Planisciga

Ill. 13. A. Vittoria, plaque commémorative consacrée à Henri III, Palais des Doges à Venise. Reproduction d'après Planiscigo

zastąpiono stiukowymi. Wiadomo, że trzy ołtarze (główny, św. Ignacego oraz św. Franciszka Ksawerego), dwie tablice fundacyjne, a także odrzwia do zakrystii wykonał rzeźbiarz Antoni Zaleski⁴⁸. On też był niewątpliwie autorem ołtarza NMP oraz stiukowych rzeźb aniołków z Narzędziami Męki Pańskiej dodanymi do XVI-wiecznego ołtarza św. Krzyża⁴⁹.

Nagrobek Elżbiety Radziwiłłowej

W mauzoleum Radziwiłłów w Nieświeżu, z lewej strony ołtarza św. Krzyża znajduje się inny nagrobek fundacji księcia "Sierotki", poświęcony jego żonie Elżbiecie Eufemii z Wiśniowieckich. Pomnik ma formę edykuli nadbudowanej na wysokim cokole. Część górna składa się z pełnoplastycznych kolumn jońskich, przełamanych na osiach kolumn belkowania oraz trójkątnego naczółka (il.17). W polu naczółka umieszczony został herb Wiśniowieckich, Korybut. Na fryzie widnieje napis: PRAECISA EST VELVT A TEXENTE VITA MEA / DVM ADHVC ORDINER SVCCIDIT ME.

Płaszczyzna fryzu nie jest płaska lecz lekko pofalowana i nie wynika z późniejszych uszkodzeń. Zauważalne lekkie pęknięcia są wtórne. Po bokach napisu wyrzeźbione są symbole śmierci w postaci uskrzydłonej czaszki z piszczelami, klepsydrą i kosami. Na wypełniającej centrum górnej części pomnika gładkiej płycie widoczne są bolce oraz ślad po obecnie nieistniejącym reliefie przedstawiającym zmarłą, która ukazana została w pozie adoracyjnej. Wysoki cokół wypełnia tablica z inskrypcją opracowaną staranną majuskułą⁵⁰. Flankują ją dwie pełnoplastyczne hermy. Między głowami herm a płaską kwadratową płytą, na której spoczywa belkowanie umieszczone są poduszki (il.19).

Z tablicy inskrypcyjnej nagrobka wynika, że pomnik ufundował Mikołaj Radziwiłł. Musiało to nastąpić wkrótce po śmierci księżnej, która zmarła niespodzianie 9 listopada 1596 r. mając dwadzieścia siedem lat⁵¹. Umieszczenie nagrobka nastąpiło przed 1608 r., kiedy to wykonano kolejny pomnik w mauzoleum Radziwiłłów, poświęcony synowi Radziwiłłowej, Krzysztofowi (będzie o nim mowa w dalszej części tego artykułu). Pomnik księżnej ustawiony został na miejscu, gdzie wcześniej znajdował się nagrobek jej syna Mikołaja Radziwiłła. Nagrobek Radziwiłłowej stanowi jakby sepulkralne pendant do powstałego ok. 1590 r. pomnika jej męża, znajdującego się po drugiej stronie ołtarza. Stąd obudowa posiada formę edikuli na wysokim cokole oraz w przybliżeniu takie same rozmiary. Wspólne dla monumentu Radziwiłłowej jak i pomnika "Sierotki" jest również ukazanie zmarłych w pozie adoracyjnej oraz struktura emblematyczna nagrobków⁵². Forma edikuli zależna jest od wzorników Sebastiana Serlia⁵³.

Stylistyka tego obramienia w stosunku do swego pierwowzoru, jakim był nagrobek Radziwiłła, jest zasadniczo różna. Widoczne jest tu odchodzenie od rzeźbiarsko-płaszczyznowego traktowania nagrobka na rzecz klarownego ograniczania elementów struktury architektonicznej. Redukcja dekoracji ornamentalej oraz czytelny podział na figurę i obramienie zbliża nagrobek nieświeski do dzieł wczesnobarokowych. Zarazem jednak architektura nagrobka księżnej, mimo znacznych rozmiarów (3,5 x 2 m) i pełnoplastycznych podpór, sprawia wrażenie wątlej i delikatnej⁵⁴. Uchwytne są tu echa manierystycznej tendencji do interpretacji architektury w kategoriach rzeźbiarskich, co uwidacznia się w zastosowaniu herm w dolnej kondygnacji. Tak jak w przypadku ołtarza św. Krzyża dekoracyjność uzyskana została wskutek zróżnicowania koloru, materiału oraz plastyki części składowych, nie zaś przez wprowadzenie ornamentacji. Podkreślić należy dużą staranność

opracowania detalu rzeźbiarskiego, co widać na przykładzie głów herm w partii cokołu.

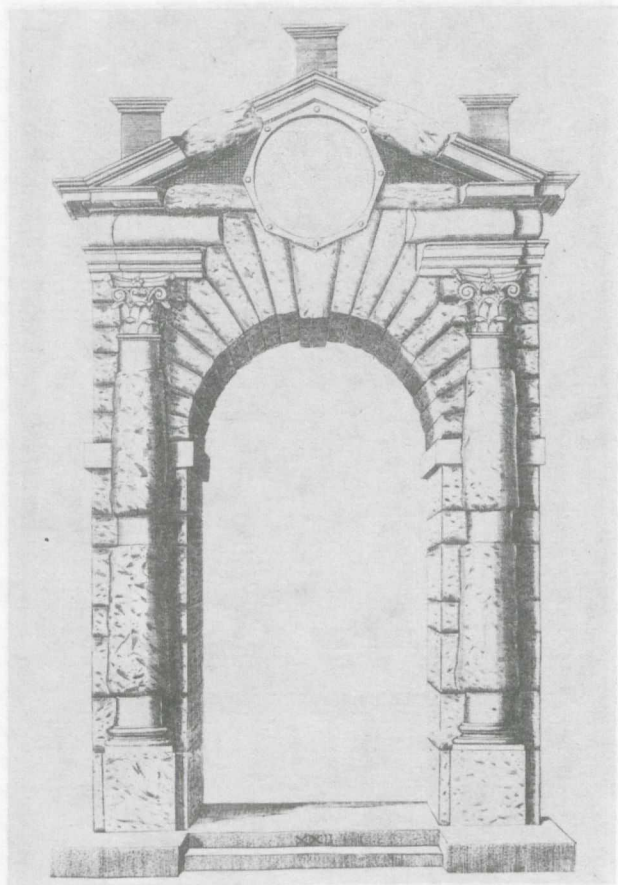
Pomnik Radziwiłłowej posiada szereg cech wspólnych z ołtarzem św. Krzyża. W obu przypadkach występuje tego samego rodzaju belkowanie z wydatnym, wyłamanym na osiach kolumn gzymsem. Wspólna dla obu dzieł jest kolorystyka detali architektonicznych: różowe kolumny, białe kapitele i bazy, czarne fragmenty belkowania i naczółków. Podobieństwa w kolorystyce staną się jeszcze bardziej wyraziste gdy będziemy pamiętać, że figura Radziwiłłowej była jasna (zapewne wykonana ze srebrnej blachy). Występującą na nagrobku charakterystyczną strukturę architektoniczną z wątlymi kolumnami dość szeroko rozstawionymi i wyeksponowanymi plastycznie w taki sposób, jakby miały stanowić podstawę do ustawienia na nich rzeźb, spotykamy w małej architekturze Wenecji 2 połowy XVI w. Podobną strukturę architektoniczną, w obrębie której występują wątle kolumny, spotykamy w ołtarzu biskupa Galesio NICHESOLA (ok. 1530-1532) w katedrze w Weronie (il.18) przypisywanym Jacopo Sansovino (zm. 1570)⁵⁵. Inne przykłady reprezentujące zbliżone rozwiązania stylistyczne to wenecki ołtarz Zane w S. Maria Gloriosa dei Frari zawierający rzeźby Alessandra Vittorii⁵⁶ czy też jeden z bocznych ołtarzy w S. Giovanni e Paolo⁵⁷.

Pokrewieństwa stylistyczno-formalne obudowy monumentu Radziwiłłowej z ołtarzem św. Krzyża i rzeźbą wenecką wskazują, że autorem architektury nagrobka mógł być Cesare Franco. Oddzielna uwaga należy się nie istniejącej obecnie figurze Radziwiłłowej. Zachowane bolce oraz stosunkowo niewielka głębokość obudowy wskazują, iż klęcząca postać zmarłej wykonana była z metalu, zapewne ze srebra, tak jak miało to miejsce nieco później (1628 r.) na nagrobku Marcina Leśniowolskiego z katedry w Lublinie, gdzie zmarły również ukazany był w pozie modlitewnej⁵⁸.

Nie wiadomo kiedy wizerunek księżnej został zniszczony. Być może nastąpiło to już w poł XVII w., podczas dewastacji kościoła dokonanej przez wojska moskiewskie. W XIX wieku figury już nie było⁵⁹. Wykonanie metalowej figury w Nieświeżu nie stanowiło większego problemu. W ludwisarni nieświeskiej ok. 1600 działał wybitny giser Herman Moltzfelt, który jak już wspomniano, dokonywał oryginalnych odlewów w formie dziań⁶⁰. Współpracował z nim przy wykonywaniu dekoracji i napisów złotnik Stefan⁶¹.

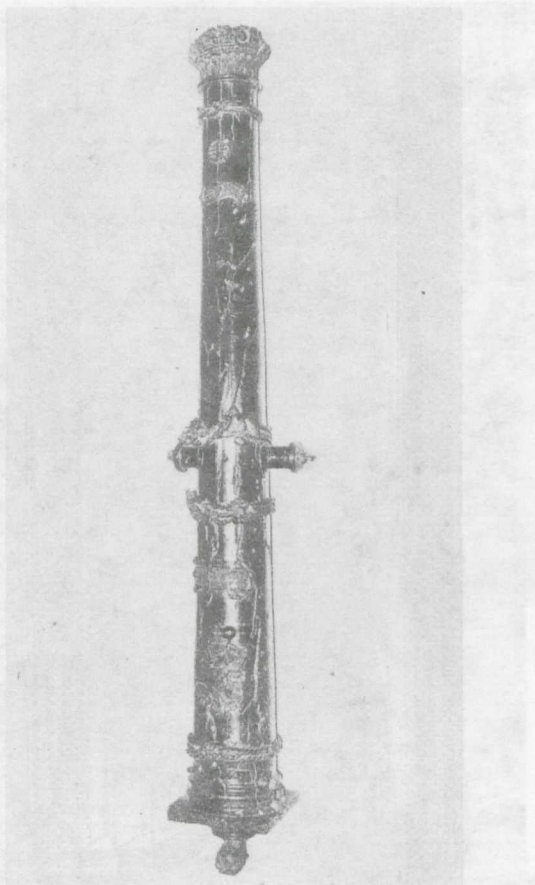
Nagrobek Krzysztofa Mikołaja Radziwiłła

W tym samym skrzydle transeptu kościoła Bożego Ciała, przy wschodniej ścianie znajduje się kolejny na-



Il. 15. S. Serlio, projekt portalu "non finito" i "rotto" Repr. wg "Extraordinario...", tabl. XXII

Ill. 15. S. Serlio, projet d'un portail „non finito” et „rotto”.
Reproduction d'après „Extraordinario...", tabl. XXII



Il. 16. H. Moltzfelt, działo "Circe" w Muzeum Wojska
Polskiego w Warszawie. Fot. M. Ciunowicz

Ill. 16. H. Moltzfelt, le canon „Circe”, Musée de la Armée
Polonoise, Varsovie. Photo M. Ciunowicz

grobek fundacji "Sierotki" poświęcony jego synowi Krzysztofowi Mikołajowi Radziwiłłowi (zm. 1607).

Po kilkuletniej nauce w jezuickim kolegium w Braniewie Krzysztof Mikołaj Radziwiłł (ur. 1590) wraz z braćmi Janem Jerzym (ur. 1588) i Albrychtem Władysławem (ur. 1589) wyprawieni zostali w 1603 r. do Augsburga na dalsze studia⁶². Podczas tego pobytu wizerunki młodych książąt uwiecznione zostały w dziele ich nauczyciela, jezuitę Mateusza Radera⁶³. Radziwiłłowie uczyli się tam do początku 1606 r. Następnie Krzysztof Radziwiłł będący pod opieką Marcina Żagła udał się do Bolonii, aby dalej uzupełniać swoje wykształcenie⁶⁴. Radziwiłł zmarł nagle po dziewięciu dniami choroby, 4 maja 1607 r. w wieku szesnastu lat.

Jak trafnie zauważył Jerzy Kowalczyk nagrobek i popiersie zostały przywiezione z Italii⁶⁵. Znajduje to potwierdzenie źródłowe. Otóż w liście z 26 maja 1607 r.

pisany przez Żagła z Wenecji informuje on "Sierotkę", że Monumentum albo nagrobku tak prentko nie mogłem zostawić (tj. zabrać ze sobą, przyp. T.B.⁶⁶) ale do woli i rozkazania WKM odłożyłem o czym da Pan Bóg ustnie dam sprawę⁶⁷. Wynikałoby z niego, że książę dowiedziawszy się o śmierci syna natychmiast zlecił Żagłowi zamówienie pomnika. Przywiezienie nagrobka musiało nastąpić w późniejszym czasie, gdyż opiekun wraz z pozostałymi braćmi Janem i Albrychtem przybyłymi do Wenecji z Rzymu udali się natychmiast przez Padwę i Wiedeń do Polski, w której znaleźli się już w końcu czerwca 1607 r.⁶⁸ Pomnik mógł być gotowy w rok później gdy 7 sierpnia 1608 r. odbył się pogrzeb młodego Radziwiłła⁶⁹. Nagrobek księcia ma formę edykuli ustawionej na niewielkim cokole (il. 20). Między pełnoplastycznymi, różowymi kolumnami korynckimi z białymi kapitelami i bazami, znajduje się popiersie



Il. 17. C. Franco, nagrobek Elżbiety E. Radziwiłłowej w kościele Bożego Ciała w Nieświeżu, stan przed 1939. Neg. IS PAN

Ill. 17. C. Franco, tombeau d'Elżbieta E. Radziwiłł dans l'église de la Fête-Dieu, état avant 1939. Négatif IS PAN



Il. 18. J. Sansovino, oltarz biskupa G. Nichelosa w katedrze w Weronie. Repr. wg Bouchera

Ill. 18. J. Sansovino, l'autel de l'évêque G. Nichelos dan la cathédrale de Vérone. Reproduction d'après Boucher



zmarłego oraz duża tablica z inskrypcją opracowaną staranną majuskułą⁷⁰. Wizerunek Radziwiłła zwróconego *en trois-quarts* w prawo wykonany został z białego marmuru karraryjskiego i umieszczony w uszkodzonym wieńcu z czerwonego porfiru (il. 21). Belkowanie jest dwukrotnie przełamane na osi kolumn. Na białym fryzie znajduje się werset z *Ewangelii św. Łukasza* (Łk 5,8): BEATI MVNDO CORDE QVONIAM IPSI DEVM / VIDEVNT. Pomnik wieńczy półkolista, przerwany

Il. 19. C. Franco, fragment hermy z nagrobka Elżbiety Radziwiłłowej, Fot. T. Bernatowicz

Ill. 19. C. Franco détail d'un pilier engainé du tombeau d'Elżbieta Eufemia Radziwiłł. Photo T. Bernatowicz



Il. 21. G. Campagna, C. Franco, fragment nagrobka Krzysztofa M. Radziwiłła w kościele Bożego Ciała w Nieświeżu, stan przed 1939 r. Neg. IS PAN
 Ill. 21. G. Campagna, C. Franco, détail du tombeau de Krzysztof Mikołaj Radziwiłł, l'église de la Fête-Dieu à Nieśwież, état avant 1939. Négatif IS PAN

Il. 20. G. Campagna, C. Franco, nagrobek Krzysztofa Mikołaja Radziwiłła w kościele Bożego Ciała w Nieświeżu, stan przed 1939. Neg. IS PAN.

Ill. 20. G. Campagna, tombeau de Krzysztof Mikołaj Radziwiłł dans l'église de la Fête-Dieu à Nieśwież, état avant 1939. Négatif IS PAN

naczółek wykonany z czarnego marmuru inkrustowanego białymi plaketami. Dolną strefę nagrobka, między cokołami kolumn, wypełnia tablica zawierająca również inskrypcję⁷¹.

Cesare Franco był zapewne wykonawcą obudowy pomnika Krzysztofa Radziwiłła. Pozbawione dekoracji ornamentальной obramienie z charakterystyczną formą dwukrotnie przełamane belkowania oraz cofniętym



Il. 22. G. Campagna, popiersie Francesca Bassano, Museo Civico w Bassano. Repr. wg. Timofiewitscha

Ill. 22. G. Campagna, buste de Francesco Bassano, Museo Civico, Bassano. Reproduction d'après Timofiewitsch

w głębi naczółkiem są identyczne jak na ołtarzu i nagrobku Radziwiłłowej. Typ edykuli zbliżony jest również do obramień posągów św. Wawrzyńca i Hieronima na wspomnianym nagrobku Priulich. Wspólne dla wszystkich trzech dzieł nieświeskich jest łączenie różnego koloru kamienia, a także opracowanie detalu (np. korynckie kapitele nagrobka i ołtarza).

Porównanie wizerunku młodego Radziwiłła z głowami aniołów wskazują na tego samego wykonawcę tych dzieł. W obu przypadkach występuje bardzo zbliżony typ młodzieńczej, antykizowanej twarzy o ściągniętych lekko ustach, a także głowa w zdecydowanym, acz niewielkim skrucie. Ten typ postaci ujawnia wpływ sztuki Girolama Campagni. Sposób fałdowania draperii eksponującej ciało i odsłaniającej ramię jest charakterystyczny dla rzeźb tego artysty. Opracowanie rzeźbiarskie popiersia Radziwiłła jest zbliżone do przypisywanego Campagni biustu Francesco Bassano z nagrobka w kościele S. Francesco w Bassano (obecnie Museo Civico, ok. 1595)⁷² (il. 22). Również w dziełach tego rzeźbiarza znajdujemy takie formy jak reliefowo opracowana spinka *palludamentum* czy zakończenie tkaniny dwoma paskami i ząbkami⁷³ (il. 12). Tak bliskie związki artystyczne popiersia Radziwiłła ze sztuką Campagni a także wybitna klasa artystyczna, wyróżniająca to dzieło nawet w stosunku do innych realizacji tego rzeźbiarza, upoważniają do przypisania mu nieświeskiego biustu. Nie był to jak się zdaje jedyny kontakt Campagni z polskimi zleceniodawcami. Przy bazylice S. Antonio w Padwie, gdzie w latach 1580 - 1584 Campagna i Franco wznosili główny ołtarz, od 1592 istniała kaplica Nacji Polskiej. Znajduje się w niej się nagrobek Polaka, Adama Żalińskiego wykonany w 1603 r. (il. 24). Zdobiące ten pomnik antykizowane popiersie słusznie łączone jest właśnie z Campagną⁷⁴. Dodajmy, że stylistyka obramienia tego monumentu bliska jest zarówno ołtarzowi głównemu w S. Antonio jak i nagrobkom nieświeskim do tego stopnia, że nie można wykluczyć udziału Cesarego Franco przy jego realizacji.

Problem nowożytnej genezy i rozwoju nagrobków z popiersiami ma obszerną literaturę. Pomniki takie, wywodzące się z antyku i zaadaptowane przez sztukę wczesnochrześcijańską⁷⁵, pojawiają się w Italii w ok. 1500 r.⁷⁶ W okresie potrydenckim typ nagrobka popiersiowego przeżywa swój wielki rozkwit⁷⁷. Stylizacja *all'antica* stała się nośnikiem treści jakie wiązały się z kontrreformacyjną ideą *militis christiani*. W tym kontekście wspomnieć warto o popiersiu (nie stylizowanym) w wieńcu na nagrobku Roberta Altempa (zm. 1586) związanym z działalnością artystyczną Tomasza Tretera, a znajdującym się w kościele S. Maria in Tra-

stevere w Rzymie⁷⁸. Również w rzeźbie weneckiej ok. 1600 r., a więc środowisku artystycznym, z którego wywodził się twórca popiersia Radziwiłła, znajdujemy liczne przykłady antykizowanych popiersi, często ustawianych na nagrobkach. Na tle dzieł z XVI i pocz. XVII w. portret Radziwiłła prezentuje się okazale. Stylizacja na modłę *all'antica* dokonana została w całej pełni poprzez rodzaj szat, typ heroizowanej postaci, układ fryzury, wreszcie wprowadzenie okrągłego wieńca. W Polsce stylizacja postaci *all'antica* znana była od połowy XVI w.⁷⁹ Jednakże popiersie (nieantykizowane) w wieńcu pojawia się dopiero na epitafium Mikołaja Dobrocieskiego z katedry na Wawelu (ok. 1608)⁸⁰, a więc współcześnie z dziełem nieświeskim. Nie mniej typ popiersia w wieńcu występujący na pomniku nieświeskim był w rzeźbie polskiej raczej zjawiskiem rzadkim⁸¹.

Jak już wspomniano wcześniej na nagrobku Krzysztofa Radziwiłła występuje forma "uszkodzona". Przy bardziej wnikliwym oglądzie wieńca otaczającego popiersie Radziwiłła dostrzegamy, że uszkodzenia nie mają charakteru przypadkowego lecz dokonane zostały regularnie. Symetrycznie, w ośmiu miejscach spięły je liście akantu, natomiast nieuszkodzone są fragmenty z owocami. Słuszność naszego spostrzeżenia potwierdzają regularne ślady dłuta na powierzchniach uszkodzonych części. Istotnym zagadnieniem dla sztuki wczesnego baroku, wiążącym się z nagrobkiem Krzysztofa Radziwiłła jest forma edykuli. Dwu- lub czterokolumnowe, ascetyczne w formie obramienie architektoniczne stało się w epoce potrydenckiej wręcz obowiązującym modelem oprawy ołtarza, nagrobka czy drzwi. Rangę tej formy oddaje dobitnie projekt dwukolumnowej edykuli Giacomo della Porty dla pierwszego ołtarza (przed 1587) w rzymskim kościele Gesu⁸². Pomnik Radziwiłła zajmuje ważne miejsce wśród tych realizacji. Reprezentuje bowiem wczesny przykład wczesnobarokowej edykuli wpisując się w linię dzieł których kolejną, twórczą interpretacją jest nagrobek Pietro Montoi dłuta Berniniego (1621) w kośc. S. Maria in Monserrato w Rzymie, z wyeksponowaną już silnie osiowością oraz widocznym zatarciem podziałów architektonicznych. Na gruncie polskim oryginalnym osiągnięciem w tym zakresie był monument biskupa Marcina Szyszkowskiego w katedrze na Wawelu (1629). Twórcy tego pomnika (Treviso i Castelli) stworzyli dzieło niepospolite; połączenie złota i czerni (wcześniej tę kolorystykę ci sami twórcy zastosowali w konfesji św. Stanisława, 1626) wzorowane było na konfesji św. Piotra Berniniego (projekty od 1624)⁸³, a zredagowane w mosiądzu i czarnym marmurze.



Il. 23. G. Campagna, C. Franco, ołtarz główny w kościele S. Antonio w Padwie, stan przed 1895 r. Repr. wg Timofiewitscha

Ill. 23. G. Campagna, C. Franco, maître-autel de l'église S. Antonio à Padoue, état avant 1895. Reproduction d'après Timofiewitsch



Il. 24. G. Campagna, C. Franco, nagrobek Adama Żalińskiego w kościele św. Antoniego w Padwie. Fot. ze zbiorów J. Kowalczyka

Ill. 24. G. Campagna, C. Franco, tombeau d'Adam Żaliński dans l'église S. Antonio à Padoue. Photo de la collection J. Kowalczyk

Realizacje nieświeckie a kształtowanie się małej architektury wczesnego baroku

W zaprezentowanym wyżej ołtarzu S. Cuore (1569-1575) i wzorowanym na nim ołtarzu św. Krzyża (1583) oraz nagrobkach Radziwiłła "Sierotki" (ok. 1590), jego żony Elżbiety (ok. 1596) i syna Krzysztofa (ok. 1607) widoczna jest wspólna tendencja stylistyczna: odchodzenie od manierystycznej, dekoracyjnej interpretacji dzieła na rzecz coraz silniejszego podkreślania plastyczności i tektoniki, co wiąże się równocześnie z redukcją ornamentyki. W obrębie analizowanych dzieł na początku tych przemian znajduje się ołtarz S. Cuore, zaś

na drugim biegunie nagrobek Krzysztofa Radziwiłła. Czterdziestoletni okres dzielący powstanie tych dzieł obrazuje w jakim stopniu nastąpiło odejście od stylistyki manierystycznej i konstituowanie się nowej, wczesnobarokowej sztuki pierwszego półwiecza po soborze trydenckim.

Proces zmian stylistyczno-formalnych jaki można zaobserwować na przykładzie rzeźb nieświeckich odzwiecznia, przyjmując znaczny stopień uogólnienia, ważne tendencje w rozwoju sztuki w potrydenckiej Italii (w tym przypadku przykłady pochodzą z Lombardii i Veneto). W sztuce włoskiej tego czasu następuje zmierzch sztuki późnomanierystycznej. Procesowi te-

mu ściśle uwarukowanemu posoborową sytuacją religijno-polityczną, towarzyszyły poszukiwania nowych form wyrazu. Początkowo podejmują je manieryści, jak choćby wspomniany już twórca pierwowzoru ołtarza nieświeskiego Pellegrino Tibaldi. W okresie od zakończenia soboru trydenckiego (1563) do początków tzw. ery Barberinich (od 1623) następuje znaczna unifikacja zróżnicowanej dotąd sztuki włoskiej różnych regionów. Tworzenie nowej formuły artystycznej odbywa się jednocześnie w różnych ośrodkach Italii. Na bazie lokalnych, głównie późnomanierystycznych tradycji rzeźbiarskich Lombardii, Veneto, Neapolu, a nawet niderlandzkich tworzyła się nowa formuła sztuki. Jej centrum już od końca XVI w. stał się papieski Rzym.

Dla obrazu sztuki potrydenckiej w Polsce niebagatelne znaczenie mają rzeźby nieświeskie. Nagrobek "Sierotki" powstał przecież na miejscu a pozostałe dzieła, jakkolwiek wykonane były we Włoszech, to zamówione były jednak przez polskiego fundatora i odzwierciedlały jego gust artystyczny. Wszystkie dzieła znalazły się ponadto na terytorium Rzeczypospolitej.

W świetle wcześniejszej analizy cech stylistycznych dzieł nieświeskich można wpisać je w nowy, określanymi jako wczesnobarokowy nurt rzeźby w Polsce⁸⁴. Fundacje Radziwiłła zapoczątkowują na prawie dwadzieścia lat wcześniej, niż dotychczas przyjmowano, nowy kierunek w rzeźbie polskiej. Za pierwsze dzieła wczesnobarokowe uważano dotychczas rzeźby Giovanniego Trevana (w Polsce od ok. 1599) i Matteo Castellego (w Polsce od 1613), artystów znających z autopsji sztukę potrydenckiej Italii, (Castelli był nawet bliskim współpracownikiem najwybitniejszego architekta wczesnego baroku, Carla Maderny)⁸⁵. Jednocześnie należy zrewidować pogląd, że Rzym był tym ośrodkiem, skąd najwcześniej dotarła do Polski sztuka wczesnobarokowa. Dzieła Trevana (np. odrzwia na Wawelu, ok. 1607), i Castellego (grupa ołtarzy Castellego do katedry warszawskiej)⁸⁶ reprezentują zatem stosunkowo późną (kon. XVI w.) redakcję rzymskiej sztuki wczesnobarokowej. Prostota wyrazu architektury, uspokojenie form, czy redukcja ornamentyki jako cechy sztuki wczesnobarokowej w pocz. XVII w. występują już powszechnie. Do tego nurtu zaliczyć można takie realizacje jak nagrobki Jadwigi Firlejowej w Krośnie (1611, Ł. Reitino)⁸⁷, Gostomskich w Środzie (1598-1602, fund. woj. poznańskiego Hieronima Gostomskiego)⁸⁸ czy arcybiskupa Wojciecha Baranowskiego w Gnieźnie (fund. 1610, wyk. po 1615)⁸⁹. Nowa interpretacja form rzeźbiarskich widoczna jest również w małej architekturze tworzonej przez artystów gdańskich, którzy w coraz to większym zakresie stosują czarny marmur. W kręgu pomorskich

rzeźbiarzy powstał nagrobek wojewody lubelskiego Mikołaja Oleśnickiego i jego żony Zofii (po 1612) i ołtarz na Św. Krzyżu⁹⁰. Redukcja ornamentyki widoczna jest na nagrobkach Kosów w Oliwie (od 1600, Willem van den Blocke)⁹¹ oraz prymasa Henryka Firleja (1627-1629, Abraham van den Blocke, Wilhelm Richter)⁹². Wymieniliśmy tu tylko najbardziej reprezentatywne przykłady, ilustrujące rozważane kwestie⁹³.

W literaturze przedmiotu panuje powszechne przekonanie, że inicjatorami nowych, wczesnobarokowych form w Polsce byli tacy artyści, jak Trevano i Castelli. Eksponowana była czasem rola przypadku, jakim był pożar Wawelu i następnie jego odbudowa już w nowej formie przez króla Zygmunta III. Enigmatycznie wspomniano natomiast o roli fundatorów w adaptacji nowych potrydenckich form. Zaprezentowane fundacje Mikołaja Radziwiłła "Sierotki" skłaniają do przeorientowania poglądów na temat mechanizmów powstawania jak i adaptacji sztuki wczesnego baroku. Kluczową rolę w tym procesie odgrywali fundatorzy. Fundacje Radziwiłła powstałe na prawie dwadzieścia lat wcześniej niż dzieła Trevana w Polsce, ilustrują dobitnie proces rozwoju nowego kierunku w rzeźbie polskiej.

Postać Radziwiłła nie jest odosobniona wśród fundatorów epoki potrydenckiej, w której dzieła sztuki kształtowały się w ścisłej współpracy artysty i fundatora.

Ascetyczna w formach obudowa wykonanego na miejscu pomnika, który nawiązuje stylistycznie do wprowadzonych z Włoch dzieł wskazuje, że fundator miał pełną świadomość spraw artystycznych i ideowych. Nie zawsze było to niewolnicze naśladowanie sztuki włoskiej. Polscy zleceniodawcy, aczkolwiek nie jest to jeszcze problem zbadany, uczestniczyli wręcz w tworzeniu podstaw teoretycznych sztuki potrydenckiej, o czym świadczą choćby konsultacje w sprawach traktatu o sztuce kardynała Gabriele Paleottiego z Janem Zamoyskim, bliskie kontakty Karola Boromeusza z biskupami polskimi (Jerzym Radziwiłłem, Andrzejem Batorym) czy pobyty innego potrydenckiego teoretyka sztuki, Antonia Possevina w Polsce.

Fundatorzy dzieł wczesnobarokowych, będący ówczesną elitą polityczną i kulturalną, współpracowali ze sobą przy realizacji reformy trydenckiej. Towarzyszyła temu znajomość najnowszych problemów sztuki. Znamienne było zaangażowanie w sprawy artystyczne biskupa Marcina Szyszkowskiego, aktywnego fundatora i twórcy polskich ustaw o sztuce sakralnej (1621). Współpraca biskupa z Castellim i Trevanem zaowocowała m.in. zinterpretowaniem form wczesnobarokowych w czarnym marmurze. Najwybitniejszymi

przykładami są konfesja św. Stanisława (1624-1629)⁹⁴ i nagrobek Szyszkowskiego w katedrze na Wawelu (ok. 1629)⁹⁵. Nie tylko duchowni w osobach Stanisława Karnkowskiego, Wojciecha Baranowskiego czy Henryk Firleja znali z autopsji najnowszą sztuką potrydenckiej Italii. Pomijamy tu liczne przekazy źródłowe, mówiące o przynależności do europejskiej formacji religijno-intelektualnej, jak choćby Piotra Firleja czy Hieronima Gostomskiego. Wielce znamienity jest fakt, że większość fundatorów, jak Radziwiłł, Gostomski, Oleśnicki czy Piotr Firlej była konwertytami. Być może w psychologii konwersji należy szukać uzasadnienia ich

szczególnej gorliwości religijnej, a zarazem dbałości o właściwą, a więc zgodną z panującą w Rzymie stylistyką, fundowanych przez siebie dzieł. I chyba nieprzypadkowo nowa, potrydencka sztuka najpełniej wyraziła się w sztuce sepulkralnej. Nagrobek, często wystawiany za życia, odbierany był przez społeczność jako szczególnie indywidualna deklaracja prawomyślnych przekonań i przynależności do Kościoła Katolickiego co dla konwertytów było szczególnie ważne. Osoba Radziwiłła zdaje się być reprezentatywnym przykładem tego rodzaju postawy.

Przypisy

Panu Prof. JERZEMU KOWALCZYKOWI winien jestem wdzięczność za wieloraką pomoc przy pisaniu tego artykułu. Podziękowania za inspirującą dyskusję i cenne uwagi zechce przyjąć również Pan Prof. FRANZ ZEPPE WÜRTEMBERGER z Karlsruhe. Praca była referowana na zebraniu naukowym Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dniu 28 listopada 1989 r.

1. Por. J. KOWALCZYK, *Kontakty Polaków z artystami i sztuką Wenecji na przełomie XVI i XVII wieku*, [w:] *Sztuka około 1600*, Warszawa 1974, s. 113-128. Tam wcześniejsza literatura. Problematyce tej poświęcone są również prace M. KARPOWICZA, *Artisti ticinesi in Polonia nel '600*, [Bellinzona] 1983 oraz tegoż, *Artisti ticinesi in Polonia nel '500*, [Bellinzona] 1987.
2. E. D. KWITNICKAJA, *Kollegium Bielorusii XVII w.*, "Architekturoje Nasledstvo", t. XVIII, 1969, s. 8.
3. J. PASZENDA, *Kościół Bożego Ciała (pojezuicki) w Nieświeżu*, "Kwartalnik Architektury i Urbanistyki", XXI, 1976, z. 3, s. 209, 212.
4. Dokument zezwalający na przewóz marmurów z 31 stycznia 1586 r. znajdował się dawniej w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie, Archiwum Radziwiłłowskie (dalej: AGAD AR). Za: Inwentarz działu II-go Archiwum Radziwiłłowskiego, s. 26. Plan pierwszego kościoła fundacji "Sierotki" opublikowali T. GABRUŚ, G. GALENČANKA, *Pravernaja algebraj garmonija, "Mastactva Belarusi"*, 1990, nr 5, s. 73.
5. PASZENDA, o. c., s. 208.
6. AGAD AR, dz. XI, nr 3, s. 429
7. Ustalenia zawarte w krótkim haśle [w:] U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1916, t. XII, s. 365 a więc przed osiemdziesięciu laty powtórzone zostały w *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, pod red. P. PORTOGHESI, Roma 1968, t. II, s. 368.
8. W. TIMOFIEWITSCH, *Girolamo Campagna. Studien zur venezianischen Plastik um das Jahr 1600*, München 1972, s. 238.
9. A. SARTORI, *Archivio Sartori. Documenti di storia ed arte francescana*, t. I, *Basilica e Convento del Santo*, a cura di p. G. LUISETTO, Padova 1983, s. 232.
10. TIMOFIEWITSCH, *Girolamo Campagna...*, s. 19-20, 237.
11. Ibidem, s. 20.
12. G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario*, Roma 1963, s. 391. Na ten czas powstania nagrobka - jak możemy wnioskować z kontekstu wypowiedzi - zdaje się wskazywać również F. CESSI, *Alessandro Vittoria, architetto e stuccatore (1525-1608)*, Trento 1961, s. 46-47.
13. THIEME, BECKER, o. c., s. 365.
14. Ibidem.

15. T. TEMANZA, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani...*, Venezia 1778, reprint, opr. L. GRASSI, Milano 1966, s. 487.
16. Ibidem, s. 429.
17. TIMOFIEWITSCH, *Girolamo Campagna...*, s. 26.
18. THIEME, BECKER, o. c., s. 365.
19. A. BLUNT, *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture*, London 1975, s. 53.
20. J. BRAUN, *Altarretabel*, [w:] *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart 1937, Bd I, szp. 535-537.
21. Ibidem, szp. 544.
22. M. KARPOWICZ, *Un inusitato altare a Nieśwież. Pellegrino Pellegrini e Nicolo Radziwiłł detto "L'orfanello"*, [w:] *Munera Polonica et Slavica. Riccardo C. Lewanski oblata...*, Udine 1990, s. 104.
23. N. CARBONERI, *L'alternativa "Romana" alla fabbrica Gotica del Duomo di Milano*, [w:] *Il Duomo di Milano. Congresso Internazionale, Milano - Museo della Scienza e della Technica 8, 12 Settembre 1968*, Atti a cura di M. L. GATTI PERER, t. I, Milano 1969, s. 154, il. 6 (s. 152), 7 (s. 153).
24. L. C. ARANO, *Disegni inediti alla Biblioteca Ambrosiana il gruppo F.251 inf.*, [w:] *Il Duomo di Milano...*, t. I, o. c., il. 15.
25. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. V, *województwo poznańskie*, z. 3, *powiat gnieźnieński*, pod red. T. RUSZCZYŃSKIEJ, A. SŁAWSKIEJ, Warszawa 1963, s. 28, il. 121.
26. T. MAGNUSON, *Rome in the Age of Bernini*, vol. II, Stockholm-New York 1986, il. 209.
27. E. PANOFKY, *Ruch neoplatonicki i Michał Anioł*, [w:] tegoż, *Studia in historiae artis*, wyb. i opr. J. BIAŁOSTOCKI, Warszawa 1971, s. 231, il. 200, 201.
28. G. KAUFMANN, *Die Kunst des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1978, il. 233.
29. W. TIMOFIEWITSCH, *Quellen und Forschungen zum Prunkgrab des Dogen Marino Grimani in S. Giuseppe di Castello zu Venedig*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz", t. XI, 1963-1965, s. 41, il. 5.
30. L. PLANISCIGO, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Wien 1921, s. 485, il. 594.
31. Ibidem, s. 523, il. 570.
32. Por. rzeźbę anioła z kolumną z kościoła św. Michała w Monachium z ok. 1600, dłuta Huberta Gerharda, artysty będącego zresztą pod wpływem sztuki weneckiej K. A. WIRTH, *Engel*, RDK, Bd.V, szp. 454, il. 74.
33. G. P. VALERIANO, *Hieroglyphica*, Francoforti ad Moenum 1614 (I wyd. 1556), s. 628. Księga XLII dedykowana była ojcu "Sierotki", Mikołajowi Radziwiłłowi "Czamemu".

34. C. RIPA, *Iconologia*, Venetia 1669 (I wyd. 1593), s. 125.
35. J. LAVALLEYE (wstęp), *Lucas van Leyden. Pieter Bruegel*, Wien - München (b.d.), k.67.
36. TIMOFIEWITSCH, *Girolamo Campagna...*, s. 37-45, 235-236, il. 2-3.
37. *Ibidem*, s. 237, il. 7-8.
38. SARTORI, o.c., s. 231, 233, 234. Takich określeń używa również współczesny Franco Valerio Polidoro. Por. V. POLIDORO, *Le religiose memorie scritte (...) nelle quali si tratta della Chiesa del glorioso S. Antonio Confessore da Padova*, Venetia 1590, k.6v, za: TIMOFIEWITSCH, *Girolamo Campagna...*, s. 241.
39. TEMANZA, o. c., s. 487.
40. Motywy zniszczenia Piety Florenckiej przez Michała Anioła najobszerniej omówił A. PERRIG, *Michelangelo Buonarrotis letzte Pietà-Idee. Ein Beitrag zur Forschung seines Alteswerkes*, Bern 1960, s. 53-63. Por. T. BRUNIUS, *Michelangelo's "non finito"*, "Acta Universitatis Upsaliensis", Nova Seria, t. VI, 1967, s. 44.
41. Problem dzieła "uszkodzonego" omówiłem szerzej w referacie pt. „*Terribile colonne*” w *sztuce manieryzmu* wygłoszonym 14 września 1990 na seminarium poświęconym prof. E. Iwanoyce w Gdańsku.
42. E. GOMBRICH, *Zum Werke Giulio Romanos, Cz. I: Palazzo del Tè*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", t. VIII, 1934, s. 79-89.
43. S. SERLIO, *Extraordinario libro di architettura...*, Venetia 1566, tabl. XXI, XXII. Por. J. KOWALCZYK, *Portale serlianskie w Polsce*, "Kwartalnik Architektury i Urbanistyki", XV, 1970, s. 32-33, il. 3. Badacz ten przytacza niezwykle interesujący przykład recepcji tego typu portalu. Otóż na egzemplarzu traktatu Serlia należącym do Macieja Kazimierza Tretera, znalazła się adnotacja *ta ma bidz*, świadcząca być może o XVI-wiecznej dyspozycji dotyczącej wykonania tego typu obramienia. Właściciel traktatu był krewnym Tomasza Tretera - rytownika i tłumacza radziwiłłowskiej *Hierosolymitana Peregrinatio*....
44. M. EHRENTHAL, *Die fürstlich Radziwillsche Rüstkammer zu Nieśwież*, "Zeitschrift für historische Waffenkunde", t.II, z.6, 1902, s. 221, il. 3.; - Komunikat M.BERSOHNA, *O starych armatach spiżowych w Nieświeżu*, "Sprawozdania z Posiedzeń Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce", 1902, szp. CXCVI-CCXV; - K. BREN-SZTEJN, *Zarys ludwisarstwa w b. W. Księstwie Litewskim*, Wilno 1924, s. 35; - M. GRODZICKA, *Zabytkowe działa spiżowe w zbiorach polskich*, "Studia i Materiały do Historii Wojskowości", t. VI, cz. II, 1960, s. 366, 380. O istnieniu drugiego działu tego typu o nazwie "Meluzyna" w Królewskim Muzeum Artylerii w Sztokholmie informuje O. KUYLENTIERNNA, *Die schwedische Staatssammlung eroberter Bronzekanonen*, "Zeitschrift für historische Waffenkunde", t. VII, 1915-1917, s. 67-68, il. 3-5. Trzecie działo *rotto* pochodzące również z Nieświeża znajduje się w Muzeum im. Ciurlionisa w Kownie.
45. Ołtarz NMP, znany dotąd jedynie z przedwojennego, słabo czytelnego zdjęcia, znajdującego się w zbiorach Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, uznany został przez M. KARPOWICZA, (*Uniusitato...*, s. 107) za naśladownictwo dzieła Pellegriniego.
46. PASZENDA, o.c., s. 211.
47. Z. PRÓSZYŃSKA, *Heski Ksawery Dominik*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, Wrocław - Warszawa 1979, t. III, s. 63. Por. V. D. GARŠKAVOZ, *Da pytanja ab mastackich asablivasejach interiera farnaga kascjola g.Njasviza*, [w:] *Pomniki kultury. Novyja adkrycci*, red. S. V. MARCELEV, Minsk 1985, s. 24-31; J. V. CHADYKA, *Sistema rospisau njasvizskago kascjola*, [w:] *ibidem*, s. 31-38.
48. PASZENDA, o.c., s. 211.
49. Pomysł wzniesienia ołtarza według XVI-wiecznego wzoru w sto pięćdziesiąt lat później wyszedł niewątpliwie od Radziwiłła "Rybenki" którego idea przewodnią dokonywanych fundacji było ukazanie wielkości i znaczenia rodu Radziwiłłów. Tak było również w przypadku programu ideowego nowej dekoracji kościoła Bożego Ciała. Prócz treści związanych z wezwaniem kościoła podkreślone zostały również zasługi Radziwiłłów dla katolicyzmu i kościoła nieświeżskiego.
- Stąd nie mogło zabraknąć symboli związanych z fundatorem świątyni, Radziwiłłem "Sierotką". Znajdujemy je choćby w postaci malowanych krzyży jerozolimskich na filarach i pilastrach, będących nawiązaniem do pielgrzymki ordynata. Umieszczono też wizerunki patronów księcia, św. Mikołaja i Krzysztofa obok innych patronów radziwiłłowskich antenatów w bębnie kopuły. Ołtarz NMP stanowi symboliczne potwierdzenie wiernego trwania Radziwiłłów przy katolicyzmie, czego wizualnym wyrazem miała być wspaniale odnowiona świątynia oraz deklaracja na ołtarzu *Najświętsza Mario Panno rządź rodem Radziwiłłów*.
50. Napis na tablicy: IESV REGI VICTORI ET TRIVMPHATORI / ELISABETHAE EVPHEMIAE DE WISZNIOWIEC MATRONAE HONESTISSIMAE / PALMAM EXTENDENTI VIDVET ET ORPHANIS QVAE IN AVGENDO CVLTV DIVINO / ET IN ORNAMENTIS ECCLESIAE TAM HVIVS LOCI ALTARE HOC SANCTAE CRVCIS / ET MONASTERIVM S.EVPHEMIAE MVNFICENTISSIME EREXIT QVAM EXTERORVM / FACVLNTATES SVAS HILARITER DISTRIBVEBAT PAVPERES ELEEMOSYNIS SVBLEVABAT / HOSPITALE S.SPIRITVS LOCVPLETI PROVENTU DOTAVIT COENOBIVM S./ FRANCISCI FRATRVM MINORVM DE OBSERVANTIA DEDICANTIONIS S.CATHARINAE PATRONAE / SVAE PROPRIIS SVMTIBVS ERIGI CVRAVIT AD ALIA QVOQVE PIA OPERA MVLTALTE LEGAVIT / IN ORATIONE ERAT ASSIDVA OMNIBVS DENIQVE DOTIBVS EXORNATA / MATER EGENORVM VOCABATVR / NICOLAVS CHRISTOPHORVS RADZIWILL ETC. CONIVGI CHARISSIMAE / ORETENVIS ET EX TESTAMENTO REQVISITVS / CVM LACRYMIS POSVIT / GLORIA EIVS TAMQVAM FLOS AGRI / NONDVM EXPLETO VIGESIMO SEPTIMO AETATIS SVAE ANNO / PIE IN DOMINO OBDORMVIT / A SALVATIONE DOMINI MDXCVI, MENSIS NOVEMBRE DIE IX / RELICTIS QVINQVE FILIIS ET TRIBVS FILIABVS. Napis na tablicy inskrypcyjnej konfrontowany z J. IWASZKIEWICZ, *Wspomnienia z podróży po Litwie. Kilka słow o farze nieświeżskiej*, "Pamiętnik Religijno-Moralny", t. XXXIII, 1857, s. 642.
51. *Orationes tres in obitum trium ducum Radivilorum (...) Genealogia eiusdem ducalis familiae et domus Szidloveciae...*, Brunsberga 1603, nlb.
52. T. BERNATOWICZ, *Peregrinus et miles christianus. O nagrobku Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła "Sierotki" w Nieświeżu*, "Biul. Hist. Sztuki", LI, 1990, s. 227-249.
53. J. KOWALCZYK, *Sebastiano Serlio a sztuka polska. O roli włoskich traktatów architektonicznych w dobie nowożytnej*, Wrocław 1973, s. 136. Zastosowanie herm w strefie cokołu nagrobka Radziwiłłowej związane jest z serlianską zasadą stosowności, *ibidem*, s. 93.
54. Zwrócił na to uwagę M. KARPOWICZ, *Rzeźba około roku 1600-1630*, [w:] *Sztuka około roku 1600*, Warszawa 1974, s. 63.
55. B. BOUCHER, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven-London 1991, t. I, s. 44-45, t. II, s. 322, il. 90.
56. CESSI, o.c., il. 35.
57. BRAUN, o.c., il. 291.
58. W. TATARKIEWICZ, *Srebrny nagrobek Marcina Leśniowskiiego w katedrze lubelskiej*, "Studia Renesansowe", I, 1956, s. 257-273.
59. J. IWASZKIEWICZ, o.c., s. 642-644; - W. SYROKOMLA, *Wędrówki po moich niegdyś okolicach*, Wilno 1855, s. 91. Najwcześniejsza wzmianka o nagrobku w postaci inskrypcji znajduje się u S. Starowolskiego, *Monumenta Sarmatarum*, Cracovia 1655, s. 241.
60. BREN-SZTEJN, o.c., s. 30-39; - GRODZICKA, o.c., s. 366, 380.
61. Centralny Gosudarstwennyj Istoriceskij Archiv BSSR w Mińsku, f. 694, op. 2, nr 4959
62. A. SAJKOWSKI, *Zagraniczne wyjazdy Radziwiłłów po naukę (początek XVII wieku)*, [w:] *Radziwiłłowie XVI - XVII wieku. W kręgu polityki i kultury*, "Miscellanea historico-archivistica", t. III, Warszawa-Łódź 1989, s. 195.
63. M. RADERO, *Viridarium sanctorum*, Augsburg 1604. O wysłaniu tej książki Radziwiłłowi przez Jana Jerzego informuje Mossalski w liście z maja 1604 r. AGAD AR, dz.V, teka 219, nr 10062.

64. SAJKOWSKI, o.c., s. 199-200.
65. J. KOWALCZYK, *Portrety polskie "all'antica" w plastyce renesansowej*, [w:] *Treści dzieła sztuki*, Warszawa 1969, s. 136.
66. A. S. KRASIŃSKI, *Słownik synonimów polskich*, Kraków 1885, t. I, s. 446.
67. AGAD AR, dz. XI, nr 18897.
68. AGAD AR, dz. IV, teka 15, koperta 172a.
69. E. KOTŁUBAJ, *Galeria Nieświeżska portretów Radziwiłłowskich*, Wilno 1857, s. 322.
70. Napis na tablicy pod popiersiem: DEO VIVO ET VERO / S. CHRISTOPHORI NOMEN IN SACRO FONTE INFANTVLVS ACCEPI / SIC VOLENTIBVS PARENTIBVS / ADOLESCENS IN VITAE FLORE MVNDVM VOLVNTANTE CONTEMPSI / MEQVE TOTVM AD CHRISTVM FERENDVM CONVERTI / SIC VOVENTIBVS PARENTIBVS / BONONIAE VIRTVTIBVS ATQ[VE] ARTIBVS STVDENS LEGEM NATVRAE / EXPLEVI / ORTA OCCIDANT / SIC DEO VOLENTE / VALEDIXERAT MIHI MATER MORIENS PVERVLO / PATER ADOLESCENTEM AD EXTERAS NATIONES PROFICISCENTEM / FRATRES DVO SENIORES BONONIAE IN MVTVO DIGRESSV / ME COMPLEXI FVERATNT / OSCVLO ITAQ[VE] EXTREMO OMNIBVS IN HOC MVNDO DATO / MORTVVS IN PATRIAM REVERTOR / EXCIPIVNT ME OMNES PRAEDICTI ET DVO CAETERI / MINORES / FRATRES LVGENTES ATQ[VE] HIC CONDVTNT / O SORTEM ADMIRABLEM / CVM VBIQ[VE] TVM MAXIME IN PROPOSITIS HVMANIS DOMINANTEM / FILIO OPTIMO MAESTVS PATER / NICOLAVS CHRISTOPHORVS RADZIWIŁ / POSVIT OBIT BONONIAE ANNO SALVTIS MDCVII DIE IIII MAII VIXIT ANNOS XVI / MENSES X DIES IIII HORAS XIII.
71. Napis na tablicy w strefie cokołu: MVNDVS CHRISTOPHORO QVAERIT SVBDVCERE CHRISTVM // NVNQVAM VVLT CHRISTVM PERDERE CHRISTOPHORVS // PVGNATVR: CHRISTI MAIOR TVTAMINE MVNDVM // VINCIT CHRISTOPHORVS SIDERA VICTOR ADIT // QVAM BENE CHRISTOPHORVS CHRISTI FERT NOMEM ET OMEN // VINCIT VTERQVE SOLO REGNAT VTERQVE POLO //
72. TIMOFIEWITSCH, *Girolamo Campagna...*, s. 262, il. 70.
73. Ibidem, s. 233-235, il. 1.
74. J. KOWALCZYK, *Siedemnastowieczne mauzoleum Nacji Polskiej w Padwie*, "Biul. Hist. Sztuki", XXXVIII, 1966, s. 317, il. 11.
75. T. DOBRZENIECKI, *Geneza polskiego portretu trumiennego*, [w:] *Portret. Funkcja - Forma - Symbol*, Warszawa 1990, s. 73-88.
76. H. s'JACOB, *Idealism and Realism. A Study of Sepulchral Symbolism*, Leiden 1954, s. 190-192; E. PANOFKY, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York 1964, s. 69.
77. A. GRIESEBACH, *Römische Porträtbüsten der Gegenreformation*, "Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana", t. XIII, 1936, passim.
78. T. CHRZANOWSKI, *Działalność artystyczna Tomasza Tretera*, Warszawa 1984, s. 134.
79. KOWALCZYK, *Portrety polskie...*, s. 121-136.
80. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. IV, *Miasto Kraków, cz. I, Wawel*, pod. red. J. SZABŁOWSKIEGO, Warszawa 1965, s. 81, il. 652.
81. Jako wcześniejszy przykład można wymienić nagrobek Galeazzo Guicciardiniego (zm. 1558) w krużgankach klasztoru dominikanów w Krakowie. Por. KOWALCZYK, *Portrety polskie...*, s. 134.
82. J. A. ACKERMAN, *Della Porta's Gesu Altar*, [w:] *Essays in Honour of Walter Friedlaender*, New York 1965, s. 1-2, il. I.
83. Prawdopodobnie przez Castellę, który współpracował z Maderną zatrudnionym przy baldachimie w bazylice św. Piotra. Por. MAGNUSON, o.c., s. 256 nn; M. KARPOWICZ, *Zamek Królewski w Warszawie*, Warszawa 1987, s. 30-47.
84. Na dzieła małej architektury z pocz. XVII w., różniące się zdecydowanie od modnej ówczesnie dekoracyjnej sztuki Santi Guccio (zm. 1600) i manieryzmu niderlandzkiego a reprezentujących nową stylistykę zwracano już wielokrotnie uwagę w polskiej historii sztuki. Wcześniejszą identyfikację tych obiektów jako "późnorenansansowe", Szczęsny DETTLOFF określił mianem "wczesnobarokowych". (S. DETTLOFF, *Rzeźba polska do pocz. XVII wieku*, [w:] *Wiedza o Polsce*, Warszawa 1932, tom: *Sztuka polska*, s. 73-78). Na odrębność tego zjawiska wskazywali również Helena i Stefan Kozakiewiczowie, którzy nie przeprowadzając szerszej analizy określili dzieła tego typu jako wczesnobarokowe a zarazem wskazali na adekwatność pojęcia "stylu kontreformacji", które mogłoby przystawać do fazy poprzedzającej barok a charakteryzującej się surowością i monumentalnością obramień (H. i S. KOZAKIEWICZOWIE, *Polskie nagrobki renesansowe. Stan, problemy i postulaty badań*, "Biul. Hist. Sztuki", XIV, 1952, nr 4, s. 85-87). Podejmując to zagadnienie Mariusz KARPOWICZ początkowo określił jako "formułę małej architektury, jaką odpowiedziało nasze środowisko na wymagania wczesnego baroku". Wymienił prócz interesujących nas pomników nagrobnych Radziwiłłów, również szereg innych obramień sepulkralnych. (M. KARPOWICZ, *Rzeźba około 1600-1630...*, s. 63-65). Następnie wyodrębnił on w sztuce polskiej (szczególnie rzeźbie) trzy nurty, które miały doprowadzić do baroku: nurt "rodzimy" tzn sztuka manierystyczna zdominowana przez formy Guccio, nurt "odgórnej rewolucji" związany z dworem królewskim i magnaterią oraz nurt niderlandzki. Można przypuszczać, że interesujący nas kierunek zawiera się w "odgórnej rewolucji", aczkolwiek w innej pracy badacz ten wyodrębnia okres odpowiadający wczesnemu barokowi określając go jako "zaranie 1582-1630" (M. KARPOWICZ, *Barok w Polsce*, Warszawa 1988, s. 8-27).
85. KARPOWICZ, *Artisti ticinesi...*, s. 57-59.
86. Tenże, *Królewski Zamek Wawel...*, s. 42-44.
87. S. TOMKOWICZ, *Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII w.*, Lwów 1912, s. 117.
88. J. Z. ŁOZIŃSKI, *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce, 1520-1620*, Warszawa 1973, s. 256.
89. A. SŁAWSKA, *Barok*, [w:] *Dzieje Gniezna*, pod red. J. TOPOLSKIEGO, Warszawa 1965, s. 407.
90. KARPOWICZ, *Rzeźba około roku 1600...*, s. 68.
91. L. KRZYŻANOWSKI, *Gdańskie nagrobki Kosów i Bahrów*, "Biul. Hist. Sztuki", XXX, 1968, s. 445-462.
92. J. KOWALCZYK, *Portale serliańskie w Polsce...*, s. 43.
93. Interesującą grupę tworzy osiem nagrobków przypisanych przez Mariusza Karpowicza (*Artisti ticinesi...*, o.c., s. 61) chęcińskiemu rzeźbiarzowi i budowniczemu Kasprowi Fodydze. W stosunku do obiektów wziankowych wcześniejszej dzieła te charakteryzują się bogatszą ornamentyką, ale cechuje je silna tendencja do plastyczności i architektoniczności obramień, jak to ma miejsce w nagrobku Stanisława Zapolskiego (zm. 1616) w Chojnem koło Łodzi (por. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. II, *województwo łódzkie*, pod red. J. ŁOZIŃSKIEGO, Warszawa 1954, s. 290, il. 566).
94. M. ROŻEK, *Katedra Wawelska w XVII wieku*, Kraków 1980, s. 70-73.
95. Ibidem, s. 102-103.

LES ESCULTURES DE CAMPAGNA ET FRANCO A NIEŚWIEŻ

L'autel Sainte-Croix se trouve, à Nieśwież, dans l'église de la Fête-Dieu qui appartient autrefois aux jésuites. Cet autel est formé comme un mur avec un parement apparent. En son centre, il y a un édicule dont les fûts des colonnes, brisés au-dessous des chapiteaux, sont maintenus par des anges. Le retable fut fondé par Mikołaj Krzysztof Radziwiłł dit „le Petit Orphelin” qui était prince d'Ołyka et de Nieśwież et voivode de Vilnius. La signature de l'artiste, qui réalisa l'autel et qui jusqu'à présent était inconnu, vient d'être déchiffrée: CESARE DE FRANCHI PATAVINO OPVS FEC..., ...CHI LAPICIDA VENETHIS 1583. Architecte et tailleur de pierre, César Franco, fut le collaborateur d'un remarquable sculpteur vénitien, Girolamo Campagna. Les deux artistes ont réalisé le maître-autel de l'église S. Antonio à Padoue (1578-1584). Le style, la composition, la manière d'élaborer les détails des figures des anges de l'autel sont à un point tel dépendantes des sculptures de Campagna qu'il faut attribuer à ce dernier la paternité des anges et à Franco la sculpture architectonique. La composition de la partie centrale du retable Sainte Croix, avec les anges soutenant les colonnes, a pour modèle l'autel S. Cuore, réalisé par Pellegrino Tibaldi (1569-1575) dans l'église S. Fedele à Milan.

Le tombeau d'Elżbieta Radziwiłł, commandité par Mikołaj (?) Radziwiłł après 1596, se trouve à côté de l'autel. Il a la forme d'un édicule placé sur un haut

socle. La représentation de la défunte dans l'attitude de l'adoration, qui se trouvait autrefois au centre de la composition, était probablement d'argent. La frise de ce tombeau, qui n'est pas droite mais formée de manière sinueuse, attire notre attention en plus des détails de la décoration architectonique. Le niveau artistique élevé de l'encadrement du tombeau et ses rapports avec l'autel Sainte Croix permettent de l'attribuer également à César Franco. Dans la même église, il y a également la sépulture de Krzysztof Radziwiłł, fils du „Petit Orphelin”, décédé en bas-âge. A la lumière des sources, ce monument fut exécuté à Venise en 1607-1608. Le buste du prince, entouré d'une couronne de fleurs endommagée, est placé dans l'encadrement. Les relations stylistiques étroites entre ce buste, les figures des anges de l'autel et des oeuvres de Campagna permettent l'attribution du buste à cet artiste vénitien. L'encadrement fut, en revanche, certainement réalisé par César Franco. Une observation attentive de la couronne de fleurs permet de conclure que des fragments furent détruits volontairement. Nous sommes donc en présence d'une sculpture détériorée, *rotto* selon la terminologie de Serlio. Le *rotto* à côté du *non finito* et du *finito* représente un des états de la sculpture. Cette idée des trois phases de l'oeuvre sculpturale fut le plus fortement exprimée par Michel-Ange dans la Pietà Rondanini.

Traduit par Anita Chiron-Mrozowska