

Jakub Sito

Andrzej Betlej

LUBELSKIE DZIEŁA BARTŁOMIEJA BERNATOWICZA

W praktyce historyka sztuki dawnej Polski nieczęsto zdarza się, by miał on do dyspozycji zachowane, bądź znane choćby tylko z ikonografii, dzieło sztuki i odnoszące się doń wprost archiwalia. Z takim właśnie przypadkiem spotykamy się przy wyposażeniu kościoła lubelskich Karmelitanek p.w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Panny Marii (kościół od 1870 r. ss. szarytek), a ściślej mówiąc – owego wyposażenia najciekawszej i najokazalszej części: ołtarza głównego i dwóch transeptowych, późnobarokowych, powstałych w latach dwudziestych XVIII wieku.

Kościół Niepokalanego Poczęcia był drugą świątynią karmelitanek bosych w Lublinie, ufundowaną w 1645 r. przez podskarbiostwa koronnych Jana Mikołaja i Zofii Daniłowiczów. Kamień węgielny poświęcono w 1646 r., ale wojny połowy wieku uniemożliwiły kontynuację fabryki, tak że kościół kończono przez całą drugą połowę stulecia, sklepieno w początku XVIII wieku, a konsekrowano dopiero w 1721 r.¹ Nic zatem dziwnego, że – stanowiące przedmiot niniejszego opracowania – wyposażenie tego, zasadniczo siedemnastowiecznego kościoła nosi cechy późnego baroku. Dodajmy, uprzedzając fakty, że znalazło się ono w kościele już po dacie konsekracji². W zespole tym odrębną formalnie grupę, tak w zakresie struktur, jak i w odniesieniu do rzeźby figuralnej, stanowi ołtarz główny Niepokalanego Poczęcia³ (il. 1)

¹ R. Pietras, *Kościół SS. Karmelitanek Bosych p.w. Niepokalanego Poczęcia NMP w Lublinie*, mps pracy magisterskiej KUL, 1954/5; P. B o h d z i e w i c z, *Korespondencja artystyczna Elżbiety Sieniawskiej z lat 1700-1729 w Zbiorach Czartoryskich w Krakowie*, Warszawa 1963, s. 115, 274-276; B. W a n a t, *Zakon karmelitów bosych w Polsce. Klasztory karmelitów i karmelitanek bosych 1605-1975*, Kraków 1979, s. 654; M. N o w a k, *Ikonomia wystroju kościoła karmelitanek bosych pod wezwaniem Niepokalanego Poczęcia NMP w Lublinie*, „Ikonotheka”. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, 1991, s. 139-166.

² Wskazywał na to w sposób ogólny również Nowak (dz. cyt., s. 165-166).

³ Ołtarz główny, wraz z amboną, tzw. antyamboną i dekoracją łuku tęczy, był przedmio-

wraz z dwoma transeptowymi: św. Józefa (il. 2) i św. Wincentego à Paulo (wezwanie wtórne) (il. 3). Kształt artystyczny wyróżnionych tu ołtarzy jest na tyle bliski, że niejako z góry za pewnik można uznać wspólne autorstwo.

Tym, co łączy owe jednokondygnacyjne retabula, jest przede wszystkim ukształtowanie architektury – prawdziwie monumentalnej, tworzonej z udziałem kolumn na wysokich cokołach, dźwigających potężne belkowania i odcinkowe naczółki. Kolumny środkowe wraz z naczółkami zostały ustawione ukośnie, co przydaje ołtarzom dynamicznego charakteru, potęgowanego jeszcze przez olbrzymie, gęste glorie promieniste zdające się wprost eksplodować rozrywając architekturę ołtarza. Późnobarokowa architektura omawianych retabulów ma zdecydowanie rzymski charakter.

Ołtarz główny stanowi w tej grupie najbardziej okazałą, monumentalną konstrukcję, o trzech przęsłach i bardzo rozbudowanym, jakby schodkowym zwieńczeniu ujętym splotami i zakończonym glorią promienistą. Ma przy tym wyjątkowo obfitą dekorację figuralną, złożoną z pary wielkich posągów w kondygnacji głównej i licznych mniejszych figur w zwieńczeniu. Nie wszystkie one są z ołtarzem jednorodne. I tak: wtórnie dodane zostały dwa anioły w glorii, pochodzące jeszcze z XVII wieku, a także późniejsze rzeźby archaniołów Michała i Rafała nieporadnie przytwierdzone do cokołu. Również relikwiarze hermowe, choć późnobarokowe, wydają się jednak wtórne, wcisnięte wraz ze swym snycerskim tłem w przestrzeń między retabulum, a bocznymi ścianami prezbiterium. Do właściwej, pierwotnej dekoracji ołtarza należy za to sześć figur świętych zakonników karmelitańskich i dwa anioły na naczółkach⁴. W głównej kondygnacji po bokach obrazu Niepokalanego Poczęcia znalazły się rzeźby: po lewej proroka Eliasza (il. 4) z mieczem ognistym w ręku i w habicie karmelitańskim⁵, po prawej św. Szymona Stocka (il. 5) z kartą tzw. Bulli Sobotniej w lewym ręku⁶. W zwieńczeniu ponad

tem szczegółowej analizy ikonologicznej, choć nie ściśle artystycznej (Nowak, dz. cyt., s. 139-166).

⁴ Wszystkie figury rozpoznał jako pierwszy Nowak (dz. cyt., s. 146-154).

⁵ Nowak, dz. cyt., s. 149-150. Prorok Eliasz, protoplasta zakonu, czczony był przez karmelitów na równi z innymi świętymi tego zgromadzenia (na temat ikonografii Eliasza także m.in.: L. Reau, *L'iconographie du prophète Elie*, „Etudes Carmelitaines”, 1956, s. 233-267; K. Wirth, *Elias*, w: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, red. O. Schmitth, t. IV, Stuttgart 1957, szp. 1372-1406; C. Emond, *L'iconographie carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, Bruxelles 1961, s. 52-78, 264-270).

⁶ Nowak, dz. cyt., s. 150-152. Na temat ikonografii św. Szymona Stocka zob. także: Emond, dz. cyt., s. 141-147; C. Sgar, *Simon Stock*, w: *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, red. E. Kirschbaum, t. VIII, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1976, szp. 372-373.

kolumnami umieszczono rzeźby św. Jana od Krzyża⁷ (il. 6) i św. Teresy z Avilla⁸ (il. 7), wyżej – już na gzymsie kościelnym, choć wciąż w optycznym związku z ołtarzem – figury trudnego do identyfikacji świętego karmelity (il. 8) oraz, przypuszczalnie, św. Telesfora (il. 9), papieża wywodzącego się z zakonu karmelitów⁹. Ołtarze boczne, oprócz aniołów w gloriach, po bokach zdobią ustawione na osobnych cokołach rzeźby niezidentyfikowanych, pozbawionych jakichkolwiek atrybutów świętych karmelitańskich oraz proroków (il. 10-12).

W kilku zachowanych w Archiwum Czartoryskich listach, pisanych do Elżbiety Sieniawskiej, hetmanowej wielkiej koronnej, ok. 1721 r. i w kolejnych latach, przełożona karmelitanek nazywa magnatkę Dobrodziejką i Fundatorką konwentu, wspominając przy tym konkretną donację: zakup marmurowej posadzki do kościoła¹⁰. Takie sformułowanie ze strony przeorowskiej skłoniło najpierw Piotra Bohdziewicza, a za nim kolejnych badaczy, do powiązania wszystkich zabiegów wokół wykończenia kościoła z osobą Elżbiety Sieniawskiej. Przywiązywanie badaczy do tezy o wyłączności jej patronatu zaważyło na niewłaściwym rozeznaniu autorstwa wyposażenia, a mówiąc ściślej: ołtarza głównego, jako że transeptowe pozostawały niemal poza zainteresowaniem nauki¹¹. Uznano – co wydawało się oczywiste – że ołtarz wielki lubelskiego kościoła wykonał artysta związany z dworem artystycznym tej wybitnej magnatki i energicznej fundatorki. W grę wchodził w tej sytuacji przede wszystkim główny i najzdolniejszy z rzeźbiarzy hetmanowej – Johann Elias Hoffmann, przybysz z Wiednia, prowadzący swój warsztat najpierw w Łubnicach u Sieniawskiej, a potem w Puławach, u jej córki i zięcia, Marii Zofii i Augusta Aleksandra Czartoryskich¹². Za autorstwem Hoffmanna większość

⁷ N o w a k, dz. cyt., s. 153-154.

⁸ Tamże, s. 153-154.

⁹ Tamże, s. 154.

¹⁰ B o h d z i e w i c z, dz. cyt., s. 115.

¹¹ Zdanie poświęcił im Jacek Gajewski, przypisując warsztatowi Bartłomieja Bernatowicza – J. G a j e w s k i, *Z Wiednia i Pragi (?) przez Łubnice do Puław. Działalność Jana Eliasza Hoffmanna i jego warsztatu w Lubelskiem oraz nurt hoffmannowski w rzeźbie późnobarokowej między Wisłą a Bugiem*, w: *Dzieje Lubelszczyzny*, t. VI, *Między Wschodem a Zachodem*, cz. 3, *Kultura artystyczna*, red. T. Chrzanowski, Lublin 1992, s. 224.

¹² B o h d z i e w i c z, dz. cyt., s. 274-276; J. G a j e w s k i, *Prace Jana Eliasza Hoffmanna dla zakonu Kamedułów*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 40(1978), nr 3, s. 269, 273; M. K a r p o w i c z, *Sztuka polska XVIII wieku*, Warszawa 1985, s. 54; N o w a k, dz. cyt., s. 165-166. Projekt architektury ołtarzowej został przypisany przez Piotra Bohdziewicza Kacprowi Bażance (B o h d z i e w i c z, dz. cyt., s. 276).

autorów opowiedziała się w zasadzie automatycznie, nie próbując argumentować od strony historyczno-artystycznej. Za czas powstania przyjęto dość ogólnie lata trzydzieste XVIII wieku. Na podstawie dostrzeżonych przez siebie analogii z wyposażeniem warszawskiego kościoła Karmelitów Mariusz Karpowicz uznał, iż Hoffmann – wykonawca lubelskiego ołtarza głównego – „zapatrzył się na zdolniejszego od siebie warszawskiego rzeźbiarza Bartłomieja Bernatowicza” (domniemanego wykonawcę ołtarzy transeptowych w kościele stołecznym – p. n.)¹³. Jedyne Jacek Gajewski w artykule sprzed kilku lat uznał, iż wszystkie trzy lubelskie ołtarze nie są dziełem Hoffmanna, ale produktem warszawskim z ok. 1720 r., bliskim właśnie pracom Bartłomieja Bernatowicza, pracującego także dla karmelitów i karmelitanek bosych w Warszawie¹⁴.

O ile głos Gajewskiego pozostawał, wprawdzie odosobnionym, ale jednak wyłomem w obowiązującej i powszechnie głoszonej atrybucji na rzecz Johanna Eliasa Hoffmanna, o tyle nikt nie kwestionował wyłączności fundatorskich zainteresowań Sieniawskiej w odniesieniu do lubelskiego kościoła.

Tymczasem okazuje się, że do znaczących dobrodziejów konwentu należał również książę Paweł Karol Sanguszko, naonczas marszałek nadworny (od 1734 r. wielki) litewski, fundator licznych poczynań budowlano-artystycznych przy wielu lubelskich kościołach, mający zresztą w mieście jedną ze swych rezydencji¹⁵. O związkach księcia z lubelskim Karmelem świadczy niezwykle interesująca korespondencja przechowywana w Archiwum Państwowym w Krakowie, w zespole Sanguszków ze Sławuty¹⁶. W skład tej korespondencji – niezwykle bogatej w dane o sprawach artystycznych – wchodzi także listy wyjaśniające w niepodważalny sposób autorstwo interesującej nas trójki ołtarzy, będących w ich świetle istotnie dziełem warszawskiego rzeźbiarza Bartłomieja Michała Bernatowicza. Chodzi o cztery listy pisane do księcia marszałka¹⁷ oraz jeden pisany do przełożonej klasztoru lubelskiego¹⁸, po-

¹³ K a r p o w i c z, dz. cyt., s. 54.

¹⁴ W studium poświęconym twórczości Jana Eliasa Hoffmanna Jacek Gajewski – odmiennie niż przed laty – atrybuował ołtarz główny Bartłomiejowi Bernatowiczowi oraz zdecydowanie odpiisał jego projekt Bażance (G a j e w s k i, *Z Wiednia*, s. 224). Por. także przypis 11.

¹⁵ R. M a r c i n e k, *Sanguszko Paweł Karol*, w: *Polski słownik biograficzny*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1993, s. 497-500, tamże wcześniejsza literatura.

¹⁶ Archiwum Państwowe w Krakowie, Oddział na Wawelu, Archiwum Sanguszków ze Sławuty, Korespondencja (dalej cyt.: APK O/W, AS, Korespondencja).

¹⁷ APK, O/W, AS, Korespondencja, sygn. 31 (*Listy do różnych osób przeważnie oficjalistów Pawła i Barbary z Duninów Sanguszków*): list z 9 VI 1724 Jana Wdowińskiego do Pawła Karola Sanguszki; teka 253, plik 2: list Jana Wdowińskiego z 6 VII 1724 do Pawła Karola

chodzących z lat 1724-1725 i – albo w całości, albo w swoich fragmentach – odnoszących się do prac nad wyposażeniem kościoła Niepokalanego Poczęcia. Listy te, nieznane piszącym o lubelskim zabytku, zostały odnalezione w trakcie kwerend w Wawelskim Archiwum Sanguszków, najpierw w 1998 r. przez autorów niniejszego artykułu, a potem w trakcie kolejnej, niezależnej kwerendy przez Józefa Skrabskiego¹⁹.

Odnosi się wrażenie, że korespondencja ta jest fragmentem większej, nie w pełni zachowanej całości. Zdaje się o tym świadczyć już pierwszy list, o wątku wyraźnie oderwanym od wcześniejszego kontekstu. 9 czerwca 1724 roku plenipotent księcia Sanguszki, Jan Wdowiński, w liście do swego pryncypała informował o zamiarze transportu wykonanego ołtarza z Warszawy do Lublina drogą wodną, nie konkretyzując przy tym, o jakie dzieło chodzi: „ołtarz gotowy u snycerza, który ma wziąć JMP Sierawski wracając z Gdańska, tylko tego snycerza nie masz w domu, bo do Łowicza już kilka niedziel odjechał i nie ma powrócić aż za niedziel pięć”²⁰. Trudno powiedzieć, czy ów spław się powiódł? Tak można by sądzić na podstawie kolejnego listu Wdowińskiego – z 6 lipca – informującego księcia jedynie o konieczności montażu ołtarza w Lublinie przez Bernatowicza, który widać w tym czasie musiał powrócić z Łowicza do Warszawy²¹. Wciąż jednak musiały być jakieś kłopoty z transportem, skoro 17 lipca sam Bartłomiej Bernatowicz zapytywał się w liście do przełożonej karmelitanek lubelskich, matki Eufrozyny od Najświętszej Panny: „czy są już do Lublina zwiezione należące rzeczy do Ołtarzów ze statków z Wisły, o które także pisałem do tegosz Im Ekonomo Xci Imci aby ci był zwieźć kazał do Lublina a nie dał im gnić na Wiśle?”²². Cały zresztą list do przeoryszy ma charakter supliki w sprawie

Sanguszki; teka 258, plik 1 (*Listy od różnych w różnych interesach*): list z 31 V 1725 Bartłomieja Bernatowicza do Pawła Karola Sanguszki; sygn. 14; list niedatowany Matki Eufrozyny od Najświętszej Panny, Karmelitanki Bosej, do Pawła Karola Sanguszki.

¹⁸ APK, O/W, AS, Korespondencja, sygn. 31 (*Listy do różnych osób*): list z 17 XI 1724 Bartłomieja Bernatowicza do przeoryszy Karmelitanek Bosych w Lublinie.

¹⁹ Dr. Józefowi Skrabskiemu autorzy dziękują w tym miejscu za udostępnienie wyników własnych, niepublikowanych badań archiwalnych.

²⁰ APK, O/W, AS, Korespondencja, sygn. 31: list z 9 VI 1724 Jana Wdowińskiego do Pawła Karola Sanguszki.

²¹ APK, O/W, AS, Korespondencja, teka 253, plik 2: list Jana Wdowińskiego z Warszawy z 6 VII 1724 do Pawła Karola Sanguszki.

²² APK, O/W, AS, Korespondencja, sygn. 31 (*Listy do różnych osób*): list z 17 VII 1724 Bartłomieja Bernatowicza do Matki Eufrozyny od Najświętszej Panny, przeoryszy Karmelitanek Bosych Niepokalanego Poczęcia N. Panny Maryi w Lublinie.

„dokończenia roboty w kościele [...] u WMM Państwa”, którą rzeźbiarz – według własnych słów – zamierzał sfinalizować jeszcze latem 1723 r. („serdeczną miałem chęć w kościele lata przeszłego u WMM Państwa dokończyć roboty”), co jednak nie było mu dane z winy opieszałości Pawła Karola Sanguszki.

Z powyższego wyraźnie widać, że owo listowne przynaglanie łączy się z wcześniejszą korespondencją Wdowińskiego do Sanguszki, oraz że lubelska praca Bernatowicza latem 1723 r. była co najmniej zaawansowana. Ciekawe zresztą, że rzeźbiarz – po wcześniejszych interwencjach u księcia („kilka razy pisałem do Im. P. Ekonoma Xcia Imci aby po mnie raczył podwodę przysłać, na co żadnego od niego nie miałem responsu, ani też podwoda była”) – tym razem upominał się o finalizację prac drogą niejako okrężną, przez przeoryszkę karmelitanek lubelskich, matkę Eufrozynę od Najświętszej Panny. Widać, nie chciał rozdrażniać księcia wiecznymi suplikami – także o należne mu pieniądze („od WMM Państwa ieszcze y połowy za pracę moią nie mam sufficyency”) – i sprytnie wyręczył się niewątpliwie bardziej wpływową osobą przełożonej konwenty lubelskiego. Na marginesie warto dodać, że w liście tym rzeźbiarz wspominał o wykonywanych przez siebie w tym samym czasie ołtarzach do lubelskiego kościoła Świętego Ducha, zresztą obecnie nieistniejących²³.

Z roku 1725 (31 maja) zachował się drugi list Bartłomieja Bernatowicza, tym razem wysłany do samego księcia Pawła Karola. Wydaje się, że należy go wiązać z ostatnią fazą wyposażania lubelskiego kościoła, rzeźbiarz bowiem wyraźnie chciał już kończyć prace dla karmelitanek: „[...] lubo nie zawołany ale chcę bydz koniecznie wołany do Lublina na zakończenie roboty u WW. Panien Karmelitanek. Czekałem y czekam iuż od kilku czasów [...]”²⁴. Prosił o dwie podwody (2 wozy zaprzężone w woły) potrzebne do transportu ludzi, materiałów i niezbędnych pomocy warsztatowych. Na końcu pojawiła się zaś nieodmienna suplika „o resztę pieniędzy”²⁵.

Trudno orzec, w jaki sposób w przytoczoną korespondencją i całą omówioną sytuacją łączy się jeszcze jeden, tym razem niedatowany (pisany wszakże z pewnością w latach dwudziestych XVIII wieku) list matki Eufrozyny do Pawła Karola Sanguszki. Mowa jest w nim *expressis verbis* o konkretnym,

²³ Por. G a j e w s k i, *Z Wiednia*, s. 245.

²⁴ APK, O/W, AS, Korespondencja, teka 258, plik 1 (*Listy od różnych w różnych interesach*): list z 31 V 1725 Bartłomieja Bernatowicza do Pawła Karola Sanguszki.

²⁵ Tamże.

transeptowym ołtarzu św. Józefa: „snycerza warszawskiego [Bartłomieja Bernatowicza – p. n. J. S. i A. B.] upraszam aby już w lecie ołtarza Św. Józefa ustawienie przygotował”²⁶. Czyżby listy Jana Wdowińskiego oraz oba listy Bernatowicza dotyczyły jedynie tego właśnie ołtarza? Równie dobrze mogły odnosić się do analogicznego, bliźniaczo podobnego ołtarza z drugiego ramienia transeptu, o nieznanym pierwotnym wezwaniu (od XIX wieku św. Wincentego). Ich struktura i ornamentyka są sobie tak bliskie, że nie tylko świadczą o wspólnocie autorstwa, ale również o zbliżonym czasie powstania. Odmienna jest jedynie rzeźba figuralna, znacznie słabsza w ołtarzu św. Józefa niż św. Wincentego, ale owa odmienność może tłumaczyć się udziałem współpracowników w ramach wielkiego rzeźbiarskiego *atelier* Bernatowicza. Owe wcześniejsze listy mogły też dotyczyć ołtarza głównego, bliskiego – jak już wspomniano – pod wieloma względami retabulum transeptowym.

Jak widać z przytoczonych archiwaliów, autorem przynajmniej części wyposażenia lubelskiego kościoła jest Bartłomiej Michał Bernatowicz. Korespondencja raczej na pewno dotyczy interesującej nas trójki ołtarzy, tym bardziej że pozostałe ołtarze nawowe, znacznie słabsze i skromniejsze, wskazują na całkowicie odmienne środowisko i nie mają ze sztuką warszawską nic wspólnego²⁷.

Nad wyposażeniem kościoła lubelskich karmelitanek Bartłomiej Bernatowicz musiał zacząć pracować na odpowiednio długi czas przed latem 1723 r., skoro już wówczas miał zamiar „dokończyć roboty”. W czerwcu 1724 r. gotowy był jakiś ołtarz, trudno jednak wskazać, który konkretnie. Rzeźbiarz pracował nad lubelskimi ołtarzami być może już od ok. 1721 r., kiedy to – jak pamiętamy – miała miejsce konsekracja kościoła. Zaczął zapewne od ołtarza głównego, jak to było najczęściej w zwyczaju. Świadczyłby o tym także długi czas i rozmach pracy, o których możemy wnioskować z pierwszych listów. Kulminacja korespondencji przypadła na rok 1724, co wcale nie musiało iść w parze z kulminacją prac. Jeszcze w maju 1725 r. wyposażenie nie było ukończone, choć zapewne moment ten był już bliski.

²⁶ APK, O/W, AS, Korespondencja, sygn. 14: list niedatowany Matki Eufrozyny od Najświętszej Panny, Karmelitanki Bosej, do Pawła Karola Sanguszki.

²⁷ Jacek Gajewski związał je – naszym zdaniem mało przekonująco – z Kacprem Bażanką jako projektantem i Antonim Frączkiewiczem jako wykonawcą figur zwieńczeń (G a j e w s k i, *Z Wiednia*, s. 224).

Wobec powyższych ustaleń można pogratulować oka i intuicji Jackowi Gajewskiemu, który nie znając źródeł krakowskich, już kilka lat temu śmiało związał interesującą nas trójkę ołtarzy z Bartłojem Bernatowiczem²⁸.

W literaturze naukowej ów warszawski rzeźbiarz doby późnego baroku pojawił się dość wcześnie – jak na tę kategorię artystów, bo już w 1855 r., kiedy to zainteresował się nim Julian Bartoszewicz²⁹. Jego słowa: „sławny rzeźbiarz, czyli jak wtedy nazywano skulptor, Bartłoj Bernatowicz niemal wszystkie kościoły warszawskie robotami swemi napełnił [...]”, to opinia może nieco przesadzona, jednak w świetle badań ostatnich lat, Bernatowicz rzeczywiście wyrasta na jedną z ważniejszych osobowości całej warszawskiej rzeźby późnobarokowej i bez wątpienia najciekawszą indywidualność I. ćwierci wieku XVIII³⁰. Artysta – zmarły w 1730 r., a urodzony zapewne w ostatniej ćwierci XVII stulecia – prowadził szeroko zatrudniany warsztat, czynny przede wszystkim w trzecim dziesiątku wieku. Archiwalia mówią m.in. o jego pracach u jezuitów w Brześciu (1718)³¹, pijarów w Łowiczu (1719-1723)³² (il. 13), bernardynów w Toruniu (1728)³³ (il. 14) czy rozpoczętym tuż przed

²⁸ Por. przypis 11 i 14.

²⁹ J. B a r t o s z e w i c z, *Kościoły warszawskie rzymsko-katolickie opisane pod względem historycznym*, Warszawa 1855, s. 16.

³⁰ Najważniejsze pozycje ostatnich lat to: Z. P r ó s z y Ń s k a, *Bernatowicz Bartłoj Michał*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. I, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 140; M. K a r p o w i c z, *Sztuka polska XVIII w.*, Warszawa 1985, s. 46-48; R. M a c z y Ń s k i, *Warszawska konfesja rzymskich męczenników*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 47(1985), nr 1-2, s. 45-72; J. G a j e w s k i, *Sztuka w prymasowskim Łowiczu*, w: *Łowicz, dzieje miasta*, Warszawa 1986, s. 544, 550, 555; M. K a r p o w i c z, *Medytacje przed franciszkańskim ołtarzem*, w: *Piękne nieznanome. Warszawskie zabytki XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1986, s. 127, 130; t e n ż e, *Wieczyste Teatrum*, w: tamże, s. 166, 170; t e n ż e, *Malarstwo i rzeźba czasów saskich*, w: *Sztuka Warszawy*, red. M. Karpowicz, Warszawa 1986, s. 164-165; t e n ż e, *Wartości artystyczne kościoła Św. Krzyża*, w: *Księga Pamiątkowa. Kościół Świętego Krzyża w Warszawie w trzechsetną rocznicę konsekracji 1696-1996*, Warszawa 1996, s. 143-156; J. S i t o, *Bernatowicz Bartłoj Michał*, w: *Allgemeines Künstlerlexicon. Die Bildende Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. IX, München–Leipzig 1994, s. 561-562.

³¹ M. i W. B o b e r s c y, *W kręgu fundacji Jana Fryderyka Sapiehy (1680-1751)*, w: *Między Padwą i Zamościem. Studia z dziejów sztuki i kultury artystycznej ofiarowane prof. Jerzemu Kowalczykowi*, Warszawa 1993, s. 233-262.

³² H. S a m s o n o w i c z, *Kościół pijarów w Łowiczu. Fazy budowy i architektki*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 33(1988) 3, s. 245.

³³ G a j e w s k i, *Z Wiednia*, s. 224 i przypis 94; por. B. J a k u b o w s k a, *Snycerka toruńska w XVIII w.*, „Teki Komisji Historii Sztuki Towarzystwa Naukowego w Toruniu”, 3(1965).

1730 r. i nieukończonym samodzielnie ołtarzu głównym w kościele misjonarzy w Siemiatyczach³⁴ (il. 15). Najwięcej uwagi poświęcił Bernatowiczowi Mariusz Karpowicz, najuważniej i najszczegółowiej z wszystkich autorów charakteryzując jego rzeźbę i w zasadzie rekonstruując oblicze tej osobowości twórczej³⁵. Gwoli ścisłości należy nadmienić, że owa rekonstrukcja powstała głównie na podstawie dzieła przypisanego Bernatowiczowi, przypisanego dość przekonująco, jednakże pozbawionego archiwalnej autoryzacji. Dziełem tym jest para ołtarzy w transepcie warszawskiego kościoła Karmelitów Bosych (il. 16-17), jeden z najokazalszych i najbardziej obfitych w wysokiej klasy rzeźbę figuralną, zabytków snycerki warszawskiej³⁶. Oba ołtarze datowane są na koniec lat dwudziestych XVIII wieku i za Karpowiczem niemal jednogłośnie przypisywane Bernatowiczowi.

Wszyscy autorzy piszący o tym warszawskim artyście podkreślali wysoką klasę tworzonej przezeń rzeźby figuralnej. Uwagę zwracała zwłaszcza masywna forma atletycznych, mocno zbudowanych, posągów o potęgowanej przestrzenności figury. Dostrzegano fakt, iż figura ludzka w ujęciu Bernatowicza jest, zwłaszcza jak na rzeźbę l. ćw. XVIII wieku, silnie ożywiona, atakuje przestrzeń, działa potężnymi, mocno ciętymi, niespokojnymi rzutami tkaniny. Owa maniera niezwykle obfitych, mięsistych, wielkich fałdów draperii przyciągała szczególną uwagę³⁷.

Szaty figur Bernatowicza w istocie są bogate i rozczłonkowane, budowane przy tym potężnymi blokami. Rzeźbiarz ożywia draperię, porusza ją niezależnie od układu ciała czy nawet w sposób konkurencyjny dla ruchu figury. Szeroko, dekoracyjnie rozwiewana bernatowiczowska szata nie podporządkowuje się ani postaci, ani obiektywnemu prawu ciężenia. Bernatowicz stosuje bardzo charakterystyczny typ głowy o wydłużonej twarzy o regularnych, klasycyzujących rysach, greckim nosie i głęboko osadzonych oczach. W tej mierze, według Mariusza Karpowicza, artysta w wyraźny sposób czerpie z klasycyzującej spuścizny czasów Sobieskiego³⁸. Ten sam badacz jednocześnie dostrzega w nim italianistę znającego „[...] rzeźbę rzymską późnoberni-

³⁴ R. Z d z i a r s k a, *Kościół i klasztor misjonarzy w Siemiatyczach w pierwszej połowie XVIII w.*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 36(1991) 2, s. 103-122.

³⁵ Najobszerniej w: K a r p o w i c z, *Malarstwo i rzeźba*, s. 164-165.

³⁶ K. S ę k, *Ołtarze w ramionach transeptu kościoła karmelitów bosych w Warszawie*, mps Uniwersytet Warszawski, 1973; K a r p o w i c z, *Sztuka polska*, s. 48.

³⁷ K a r p o w i c z, *Sztuka polska*, s. 48.

³⁸ Tamże, s. 48.

niowską i postberniniowską, być może za pośrednictwem Baltazara Fontany”³⁹.

Czy tak przedstawiany obraz jednorodnego artystycznie charakteru twórczości warszawskiego rzeźbiarza jest do przyjęcia w świetle naszej obecnej wiedzy, także w świetle omawianych dzisiaj zabytków lubelskiego kościoła? Pozwalamy sobie tu posłużyć się niepublikowaną jeszcze, a uprzejmie udostępnioną nam opinią Marii Kałamajskiej-Saeed, zajmującej się ostatnio kilkoma dziełami wiązаныmi z Bernatowiczem, przede wszystkim wyposażeniem kościoła Misjonarzy w Siemiatyczach i kościoła Franciszkanów w Warszawie. Autorka ta po raz pierwszy zakwestionowała ową dotąd niepodważaną jednorodność stylistyczną twórczości Warszawianina⁴⁰.

Jeśli brać pod uwagę archiwalnie pewne, niepodważalne a zachowane do dziś prace warsztatu Bernatowicza, jak ołtarz główny u pijarów w Łowiczu (1717-1723), ołtarz główny kościoła siemiatyckiego (ok. 1730) czy para ołtarzy kościoła p.w. Najświętszej Panny Marii (bernardynów) w Toruniu z 1728 r.⁴¹, to istotnie widać pewną odmienność traktowania figury ludzkiej. Rozpiętość owych różnic jest niekiedy znaczna, jeśli bowiem porównać np. realizację siemiatycką czy toruńską z rzeźbami z Łowicza, dostrzegamy bez trudu nie tylko niższą jakość, ale wręcz archaizm tej ostatniej. Figury z Torunia i Siemiatycz także wykazują pewne różnice, choć akurat one mogą się tłumaczyć śmiercią Bernatowicza w początku 1730 r., kiedy ołtarz siemiatycki był jeszcze daleki od ukończenia. Ze źródeł wiemy, że kontynuacja prac przypadła w udziale czeladnikowi Bernatowicza, niejakiemu Dzierżawskiemu⁴². Brak miejsca nie pozwala tu na rozpatrzenie innych dzieł warsztatu Bernatowicza, głównie warszawskich, pozbawionych co prawda archiwalnej autoryzacji, ale przekonująco mu przypisywanych (ołtarze w kościołach Franciszkanów, Paulinów i Misjonarzy)⁴³. Także i one świadczą o udziale wielu współpracowników o różnych temperamentach, różnym doświadczeniu, a nawet różnych korzeniach artystycznych twórczości. Tak więc trudno mówić jedynie o warsztacie rzeźbiarskim w tradycyjnym rozumieniu, jako grupie uczniowsko-czeladniczej, ściśle podporządkowanej osobie kierownika, re-

³⁹ K a r p o w i c z, *Malarstwo i rzeźba*, s. 165.

⁴⁰ M. K a ł a m a j s k a - S a e e d, *Medytacje przed kolejnym franciszkańskim ołtarzem*, artykuł złożony do druku w 2000 r.

⁴¹ G a j e w s k i, *Z Wiednia*, s. 224.

⁴² R. Z d z i a r s k a, *Dzierżawski (Dzierżanowski) Jakub*, w: *Słownik artystów polskich*, t. II (1975), s. 148-149.

⁴³ Por. przypis 29 i 30.

alizującej z lepszym lub gorszym skutkiem jego wizję artystyczną, bezdyskusyjnie podporządkowaną realizowanemu przezeń stylowi czy wręcz stylistyce, manierze⁴⁴. Maria Kałamajska uznała, że Bernatowicz był raczej przedsiębiorcą artystycznym, dysponentem rysunków projektowych lub wzorów rzeźbiarskich⁴⁵. Jawiłby się on tedy jako szef swoistej korporacji artystyczno-rzemieślniczej, zatrudniającej na niemal partnerskich zasadach wielu rzeźbiarzy o odmiennych osobowościach artystycznych, jedynie ogólnie „dowiązujących się” do zamysłu mistrza. Takim rzeźbiarzem – co przekonująco wykazała wspomniana autorka – byłby na przykład znakomity snycerz warszawski, uchwytny w kilku, już zupełnie samodzielnych realizacjach Stanisław Cieślikiewicz⁴⁶.

Także w ramach grupy lubelskiej wyróżnić można kilka rąk. Najlepsze rzeźby to oba dolne posągi z ołtarza wielkiego i obie rzeźby z ołtarza św. Wincentego à Paulo. Zwłaszcza te ostatnie budzą uznanie naturalnym upozowaniem, poprawnością anatomiczną, a zwłaszcza sugestywnym oddaniem piętrzących się, po berniniowsku, wzburzonych szat. Słowem – w ich przypadku sprawdza się to wszystko, co wcześniej napisano o domniemanym jedynie *oeuvre* Bernatowicza. Jak wspominaliśmy, dokonana przez Karpowicza rekonstrukcja osobowości artystycznej powstała głównie na podstawie domniemanego *capolavoro* warszawskiego rzeźbiarza, czyli dekoracji figuralnej ołtarzy w transepcie stołecznego kościoła Karmelitów Bosych. W istocie, zarówno struktura ołtarza głównego, jak i liczne figury z ołtarzy u lubelskich karmelitanek znajdują swój odpowiednik w bratnim kościele warszawskim. Struktura jest w zasadzie zmodyfikowaną redukcją bardzo bogatego typu architektonicznego zastosowanego w transepcie warszawskich karmelitów. Jeśli chodzi o rzeźbę figuralną, to największe analogie dostrzegalbym między lubelskimi posągami proroka Eliasza, św. Szymona Stocka i św. Jana od Krzyża a warszawskimi figurami Eliasza (il. 18), św. Alberta z Jerozolimy (il. 19) i nieznanego świętego karmelitańskiego (il. 20). Mimo tych podobieństw, nie sposób nie zauważyć zdecydowanej różnicy jakościowej. Lubelskie figury są jednak bardziej zdawkowe i robią wrażenie wykonanych w dużej części przez czeladź warsztatową, powstałych wprawdzie pod okiem kierownika warsztatu, ale raczej niepochodzących bezpośrednio spod jego

⁴⁴ Na gruncie środkowoeuropejskim problem ten poruszył ostatnio kompleksowo: K. K a l i n o w s k i, *Warsztat barokowego rzeźbiarza*, „Artium Quaestiones”, 7(1995), s. 103-140.

⁴⁵ K a ł a m a j s k a - S a e e d, *Medytacje*.

⁴⁶ Tamże.

ręki. Tym niemniej warszawska atrybucja na rzecz Bernatowicza dokonana przez Mariusza Karpowicza okazuje się celna, a idąca za tą propozycją rekonstrukcja osobowości rzeźbiarza – ugruntowana. Przy okazji należy cofnąć datę powstania warszawskich ołtarzy karmelitańskich (dotąd datowanych na lata ok. 1727-1730)⁴⁷ do samego początku lat dwudziestych, a już na pewno przed rokiem 1724, skoro stały się one wzorem dla Lublina.

W świetle ustaleń dotyczących lubelskiego kościoła, a w konsekwencji ugruntowania atrybucji warszawskich ołtarzy karmelitańskich, Bartłomiej Michał Bernatowicz jawi się i jako swego rodzaju przedsiębiorca artystyczny, i jako czynny rzeźbiarz dysponujący grupą czeladników starających się w miarę możliwości wiernie, choć z różnym skutkiem, naśladować maniery mistrza.

Na koniec pozostaje kwestia autorstwa małej architektury. Należy przyjąć, że projekty struktur nie należały do rzeźbiarza, ale do architekta – doświadczenie uczy, że w środowisku warszawskim rozdział kompetencji był tu dość ściśle przestrzegany⁴⁸. Choć nie wynika to wprost z archiwaliów, jest bardzo prawdopodobne, że autorem projektu struktur architektonicznych ołtarzy lubelskich, jak zresztą większości dzieł Bernatowicza, był wybitny architekt warszawski Carlo Antonio Bay⁴⁹. O współpracy obu artystów pisano wiele, nie ma zatem potrzeby powtarzać skądinąd udowodnionych tez. W przypadku Lublina dodatkowo zdają się na nią wskazywać przytaczane już listy plenipotenty Sanguszki, Jana Wdowińskiego, z czerwca 1724 r., informujące, że w tych samych dniach do pracy w Łowiczu wyjechali Bay i Bernatowicz⁵⁰. Typ kolumnowych, monumentalnych, silnie przestrzennych ołtarzy, ukośnie ustawiane podpory, wybrzuszenie fryzu, innymi słowy rzymski charakter architektury – wszystko to łączy retabula lubelskie z potwierdzonymi pracami Baya. Ołtarz główny jest – jak już wspomnieliśmy – ewidentnym nawiązaniem do ołtarzy transeptowych w kościele Karmelitów warszawskich, których projekt przed kilku laty przekonująco związał z Bayem Mariusz Karpo-

⁴⁷ Między innymi: Sę k, *Ołtarze w ramionach transeptu*; K a r p o w i c z, *Malarstwo i rzeźba*, s. 164.

⁴⁸ K a r p o w i c z, *Malarstwo i rzeźba*, s. 162-185.

⁴⁹ J. G a j e w s k i, *Bay (Bai, Baia, Baij, Baio) Carlo Antonio Maria*, w: *Allgemeines Künstlerlexicon*, Bd. VII, München–Leipzig 1994, s. 657.

⁵⁰ APK, O/W, AS, Korespondencja, sygn. 11: list z 4 IV 1724 Jana Wdowińskiego do Pawła Karola Sanguszki: „Pan Bay architekt warszawski od półtorej niedzieli jako odjechał do IMCI Księdza Prymasa do Łowicza”.

wicz⁵¹. Ołtarze transeptowe realizują typ jednoosiowego bayowskiego retabulum o ukośnie ustawionych kolumnach z przerwany przyczółkiem, jakby rozrywany „eksplodująca” glorią, wywodzący się z małej architektury rzymskiej, przede wszystkim z berniniowskiego ołtarza kaplicy Alaleona w kościele San Domenico in Sisto⁵² i licznych ołtarzowych pomysłów Andrei Pozza, którego uczniem był – jak wiadomo – Carlo Antonio Bay⁵³.

Odnalezienie sanguszkowskich archiwaliów pozwoliło nie tylko właściwie atrybuować lubelskie ołtarze, ale również w miarę trwale związać grupę dzieł snycerki późnobarokowej z osobą Bartłomieja Bernatowicza, rzeźbiarza znanego wprawdzie od dawna z przekazów archiwalnych, wszakże jako indywidualność artystyczna wymykające się ocenie historyka sztuki. Warszawskie środowisko rzeźbiarskie doby Augusta II wciąż czeka na podstawowe rozeznanie, systematyzację i w końcu ujęcie w postać syntezy.

Aneksy

I. Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Krakowie, Archiwum Sanguszków ze Sławuty, Korespondencja, sygn. 31: *Listy do różnych osób przeważnie oficjalistów Pawła i Barbary z Duninów Sanguszków*:

List z 17 lipca 1724 r. Bartłomieja Bernatowicza do S. Eufrozyny, przeoryszy Karmelitanek Bosych Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny Maryi w Lublinie

Mci Dobrodziko

Naypierwey ścisnąwszy za nóżki Wmm Panne y Dobrodzikę iako naylepszego od Pana Boga życzę zdrowia. Po tym donoszę Wmm Pannie Dobrodzice iż serdeczną miałem chęć w kościele lata przeszłego u WMM Państwa dokończyć roboty, o co kilka razy pisałem d0o Im. P. Ekonomu Xcia Imci aby po mnie raczył podwodę przysłać, na co żadnego od niego nie miałem responsu, ani też podwoda była, przez co nie małą mam krzywdę y trudność w tym, bo spuszczać się na tę okazję opuściłem sobie także zakończenie roboty w kościele Lubelskim Świętego Ducha, z kąd prawie wszystką za robotę moję odebrałem zapłatę, a od WMM Państwa ieszcze y połowy za pracę moją nie mam sufficyencyi, o którą drogę wszelkiemi sposobami starałem się u Xcia Imci ale mię te szczęście nie potkało abym się z nim mógł widzieć y mówić o to, gdyż zawsze w publicznych interessach y codziennie ile przy terażniejszej publice zostaie zabawach. Po wtóre ieszcze do tych czas nie wiem czy są już do Lublina zwiezione należące rzeczy

⁵¹ K a r p o w i c z, *Wieczyste Teatrum*, s. 166.

⁵² Tamże, s. 168-170.

⁵³ G a j e w s k i, *Bai*, s. 657.

do Ołtarzów ze statków z Wisły, o które także pisałem do tegosz Im Ekonomu Xci Imci aby ci był zwieść kazał do Lublina a nie dał im gnić na Wiśle co donioswszy Łasce y osobliwemu Staraniu WMM Państwa zaleciwszy się iestem.

Z Warszawy 17 lipca roku 1724

WMMM Panny y Dobrodzieyki nayniższy sługa Bartłomiej Bernatowicz

II. Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Krakowie, Archiwum Sanguszków ze Sławuty, teka 258, plik 1:

List z 31 maja 1725 r. Bartłomieja Bernatowicza do Pawła Karola Sanguszki

Że się znam prawie wiecznym za łaski y Dobrodziejstwa Imieniowi Waszey Xiążęcej Mci Pana mego Miłościwego na każdym miejscu obligatem, teraz dla tego lubo nie zawołany ale chcę bydź koniecznie wołany do Lublina na zakończenie roboty u WW. Pannien Karmelitanek. Czekałem y czekam iuż od kilku czasów, a prawie codzień [nieczyt.] by mię zaszedł ordynans od Jaśnie Oświeconego Xcia Pana Mego Miłościwego iechać do Lublina, lecz gdy się nie mogę doczekać podaję ten lichy membran do rąk Jego Pańskich z tą suplikacją abyś Miłościwy Panie raczył przekazać komu ordynować po mnie podwoły 2, niechay teraz przynajmniej, kiedy czas po temu, tę robotę zakończę, bom jest ułatwiony dawno y chciałbym tam stanąć naydalej na S. Jan. O resztę pieniędzy suplikuję Nayłaskawszy Panie abym mógł teraz ich dostać, bo mi potrzeba na wypłacenie teyże roboty, o które łaski y powtórnie pokorną pod nogi Pańskie ścieląc Głowę upraszam Jaśnie Oświeconego Xcia Imci Pana Mego Miłościwego Nayłaskawszego Dobrodzieja

Z Warszawy die 31 Maj 1725

Najniższy podnózek Bartłomiej Bernatowicz snycerz warsz. [innym atramentem i charakterem]

[z tyłu dopisek:]

Snycerz z Warszawy się dopomina o po niego dwie podwoły z Lewartowa 20 May 1725.

THE LUBLIN HISTORY OF BARTŁOMIEJ BERNATOWICZ

S u m m a r y

The paper discusses the three late-Baroque Immaculate Conception churches from Lublin (consecrated in 1721): the main one and the two placed in the arms of the transept. They are all churches belonging to the discalced Carmelite nuns with a similar architecture of the Roman Baroque: monumental, with diagonal columns supporting the enormous beam structure and sectional pediments. Their dynamic character is enhanced by huge radial glories in finial, where they appears to explode and disrupt the architectu-

re of the altar. The figural decoration is related to Carmelite iconography: in the main altar there are sculptures of the prophet Elijah, St. Simon Stock, St. John of the Cross, St. Teresa of Avilla, and St. Telesfore, whereas in the side altars there are non-identified Carmelite saints and prophets.

In the light of correspondence, hitherto unknown, from the State Archives in Cracow the altars had been founded by Prince Paweł Karol Sanguszko, one of the more serious mercenaries of art in the first half of the eighteenth century in Poland. They were made by the Warsaw sculptor Bartłomiej Michał Bernatowicz. The attempts to equip the church must have started before 1723, most obviously from the main altar, as it was most common. In May 1725 the altars were not completed yet. It is worth noting that both the structure of the main altar and numerous figures have their prototypes in the altars in the arms of the transept of the discalced Carmelite church in Warsaw. They were earlier related to Bernatowicz, a relationship followed by further reconstruction of the sculptor's personality. The Lublin work confirmed by the sources, and very close to the Warsaw altars designed probably before 1723, makes the above suppositions to be a certainty. It is highly probable that the author of the Lublin altars, as of the majority of Bernatowicz's works, was the eminent Warsaw architect of the late Baroque, Carlo Antonio Bay of Ticino, the disciple of Andrea Pozzo himself.

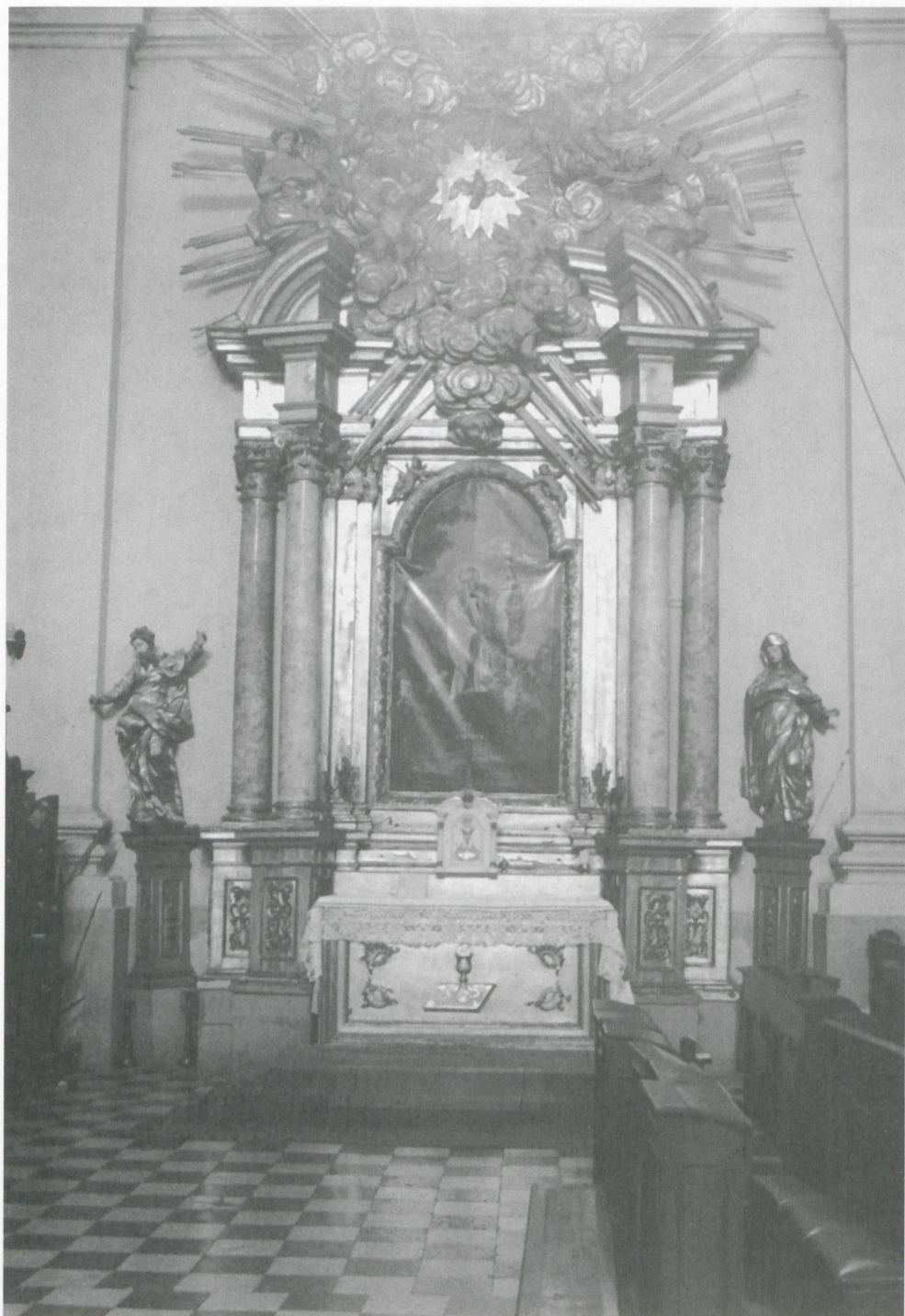
Translated by Jan Kłos



1. Lublin, kościół Karmelitanek Bosych, ołtarz główny, wyk. Bartłomiej Bernatowicz, przed 1723 - ok. 1725



2. Lublin, kościół Karmelitanek Bosych, ołtarz transeptowy św. Józefa, wyk. Bartłomiej Bernatowicz z współpracownikami, przed 1723 - ok. 1725. Fot. J. Sito



3. Lublin, kościół Karmelitanek Bosych, ołtarz transeptowy św. Wincentego à Paulo, wyk. Bartłomiej Bernatowicz, przed 1723 - ok. 1725. Fot. J. Sito



4. Lublin, kościół Karmelitanek Bosych, ołtarz główny, figura proroka Eliasza, wyk. Bartłomiej Bernatowicz, przed 1723 - ok. 1725. Fot. J. Sito



5. Lublin, kościół Karmelitanek Bosych, ołtarz główny, figura św. Szymona Stocka, wyk. Bartłomiej Bernatowicz, przed 1723 - ok. 1725. Fot. J. Sito



6. Lublin, kościół Karmelitanek Bosych, ołtarz główny, figura św. Jana od Krzyża, wyk. współpracownik Bartłomieja Bernatowicza, przed 1723 - ok. 1725



7. Lublin, kościół Karmelitanek Bosych, ołtarz główny, figura św. Teresy z Avilla, wyk. współpracownik Bartłomieja Bernatowicza, przed 1723 - ok. 1725



8. Lublin, kościół Karmelitanek Bosych, ołtarz główny, figura nieznanego świętego karmelity, wyk. Bartłomiej Bernatowicz, przed 1723 - ok. 1725. Fot. J. Sito



9. Lublin, kościół Karmelitanek Bosych, ołtarz główny, figura św. Telesfora (?),
wyk. współpracownik Bartłomieja Bernatowicza, przed 1723 - ok. 1725. Fot. J. Sito



10. Lublin, kościół Karmelitanek Bosych, ołtarz transeptowy św. Wincentego à Paulo, rzeźba proroka, wyk. Bartłomiej Bernatowicz, przed 1723 - ok. 1725. Fot. J. Sito



11. Lublin, kościół Karmelitanek Bosych, ołtarz transeptowy św. Wincentego à Paulo, rzeźba nierozpoznanej świętej karmelitańskiej, wyk. Bartłomiej Bernatowicz, przed 1723 - ok. 1725. Fot. J. Sito



12. Lublin, kościół Karmelitanek Bosych, ołtarz transeptowy św. Józefa, rzeźba proroka, wyk. współpracownik Bartłomieja Bernatowicza, przed 1723 - ok. 1725. Fot. J. Sito



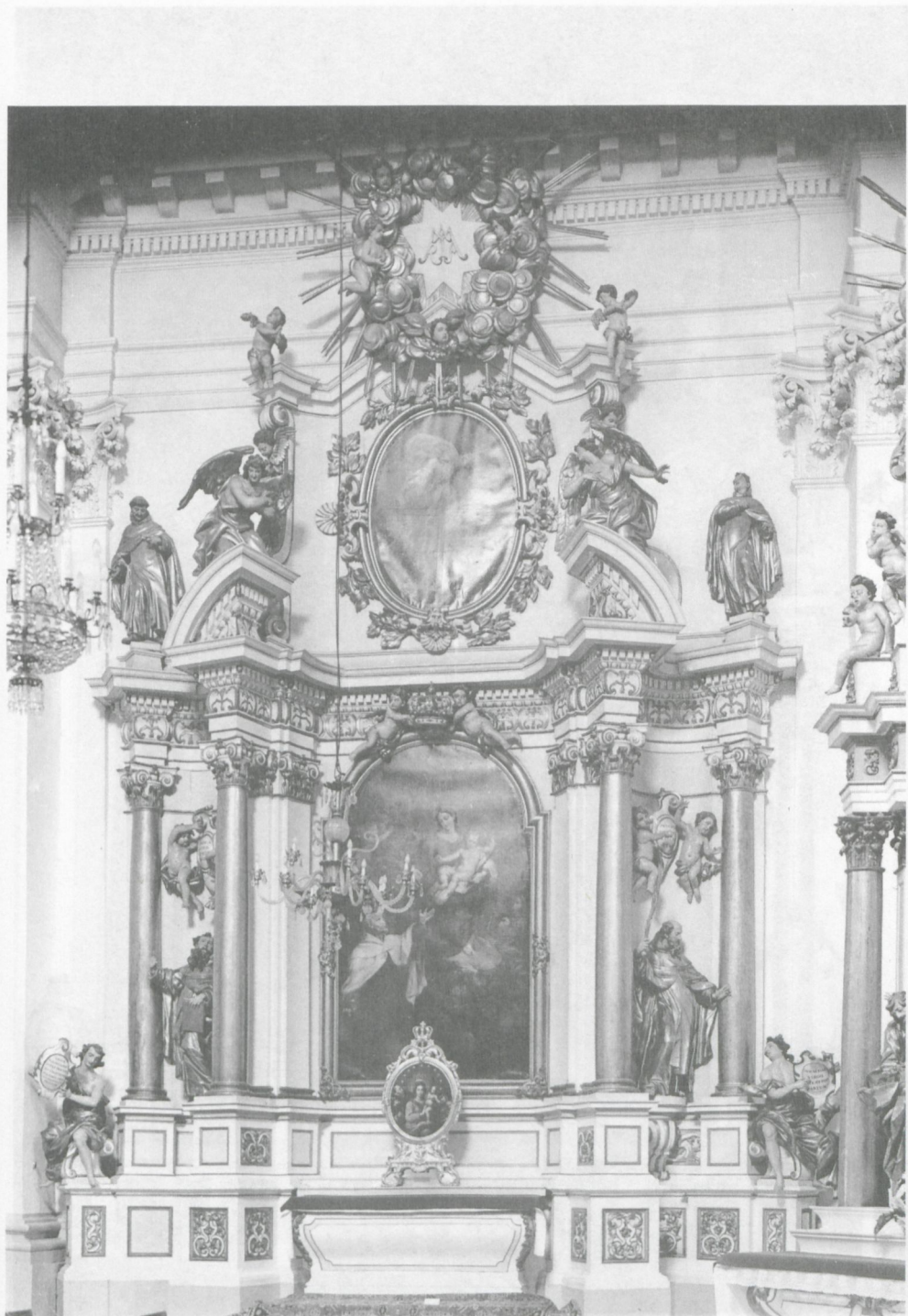
13. Łowicz, kościół Pijarów, ołtarz główny, figura św. Stanisława biskupa, wyk. współpracownik Bartłomieja Bernatowicza, 1719-1723. Fot. J. Sito



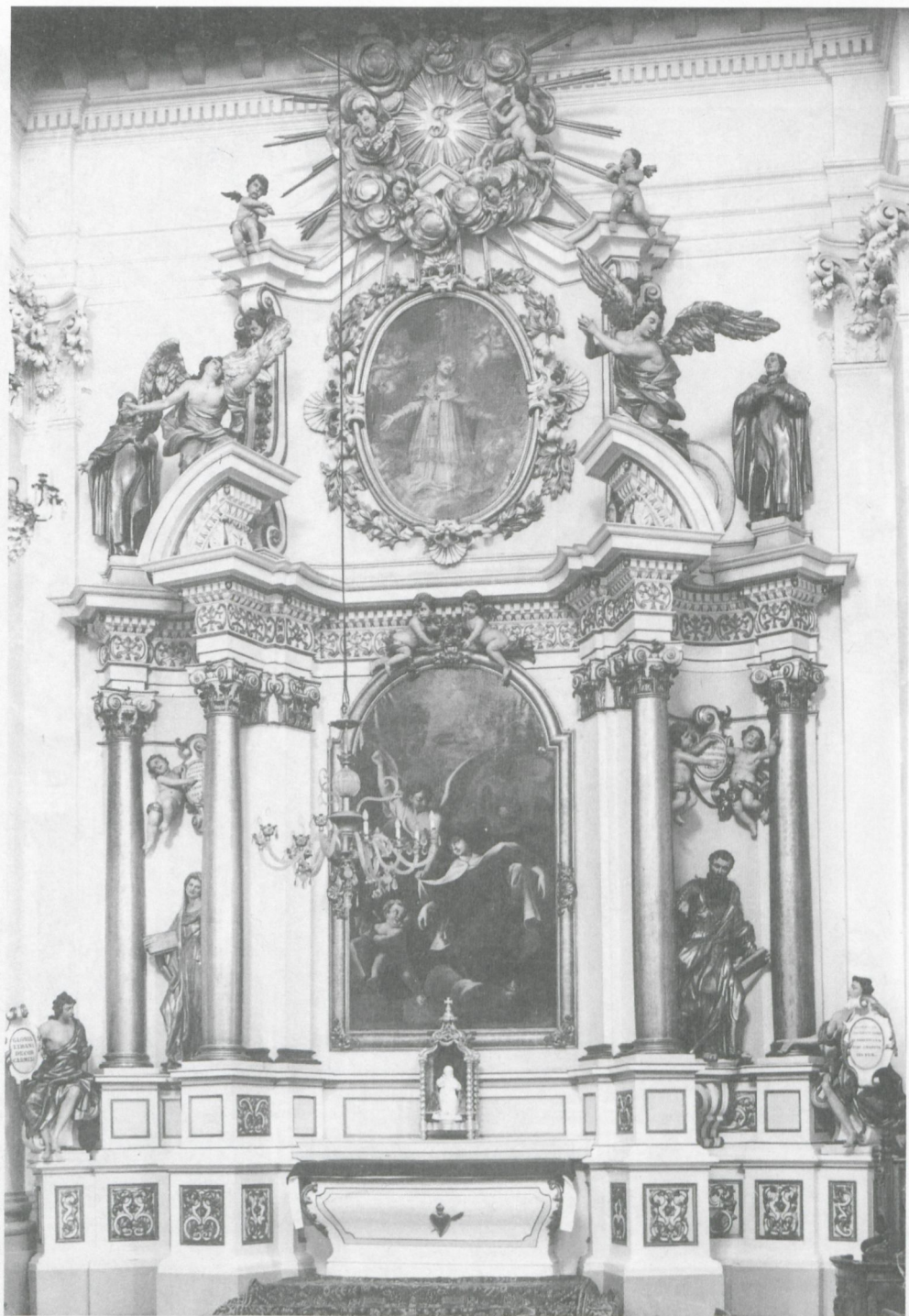
14. Toruń, kościół bernardynów Najświętszej Panny Marii, ołtarz boczny, wyk. Bartłomiej Bernatowicz, 1728. Fot. J. Szandomirski



15. Siemiatycze, kościół Misjonarzy, ołtarz główny, wyk. warsztat i współpracownicy Bartłomieja Bernatowicza, m.in. Jakub Dzierżawski i inni, ok. 1730. Fot. S. Stępniewski



16. Warszawa, kościół Karmelitów Bosych, ołtarz transeptowy Matki Boskiej Szkaplerznej, wyk. Bartłomiej Bernatowicz, przed 1723. Fot. W. Wolny



17. Warszawa, kościół Karmelitów Bosych, ołtarz transeptowy św. Teresy z Avilla, wyk. Bartłomiej Bernatowicz, przed 1723. Fot. W. Wolny



18. Warszawa, kościół Karmelitów Bosych, ołtarz transeptowy Matki Boskiej Szkaplerznej, rzeźba proroka Eliasza, wyk. Bartłomiej Bernatowicz, przed 1723. Fot. W. Wolny



19. Warszawa, kościół Karmelitów Bosych, ołtarz transeptowy Matki Boskiej Szkaplerznej, rzeźba św. Alberta z Jerozolimy, wyk. Bartłomiej Bernatowicz, przed 1723. Fot. W. Wolny



20. Warszawa, kościół Karmelitów Bosych, ołtarz transeptowy Matki Boskiej Szkaplerznej, rzeźba nierozpoznanego świętego karmelity, wyk. Bartłomiej Bernatowicz, przed 1723. Fot. W. Wolny