

Władysław Łoziński



SZTUKA LWOWSKA



W XVI I XVII WIEKU

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000231910

WŁADYSŁAW ŁOZIŃSKI

SZTUKA LWOWSKA

W XVI I XVII WIEKU

ARCHITEKTURA I RZEŻBA

Z 103 RYCINAMI W TEKŚCIE



WE LWOWIE

NAKLADEM KSIĘGARNI H. ALTENBERGA

1898.

SZTUKA LWOWSKA

W XVI I XVII WIEKU

STYLIK I RZĘBY

W. XXII I ZWIĘZKI

ARCHITEKTURA I RZĘBY

WYDAWCA

W. XXII I ZWIĘZKI

STYLIK I RZĘBY



W. XXII I ZWIĘZKI

STYLIK I RZĘBY

W. XXII I ZWIĘZKI

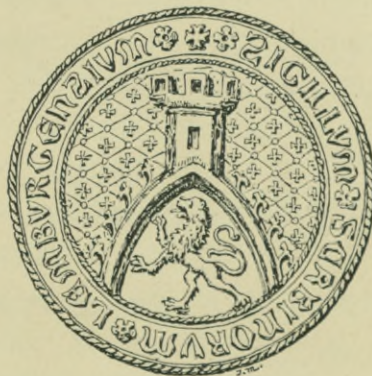
SZTUKA LWOWSKA

W XVI I XVII WIEKU

ARCHITEKTURA I RZEŻBA

PRZEZ

WŁADYSŁAWA ŁOZIŃSKIEGO



Z 103 RYCINAMI W TEKŚCIE

WE LWOWIE

NAKLADEM KSIĘGARNI H. ALTENBERGA

1898.



III 24,770

Akc. Nr. K-3226 156

Materyał archiwalny, który służy za podstawę tej pracy, spoczywał przez lat kilka w tece. Przyczyną zwłoki w jego użyciu przez autora było pewne zniechęcenie, wywołane nieuchronną niemal zawsze fragmentarycznością zapisków archiwalnych, mających związek ze sztuką, dalej brakiem pomocniczych opracowań i fachowych monografij, i co za tem idzie, trudnością technicznego opanowania przedmiotu, który wymaga specjalnej wiedzy.

Zgromadzenie szczegółów źródłowych, przelanie tego opornego materiału w jakąś całość i w końcu choćby jakie takie pokonanie trudności, które tylko poprzednie publikacje fachowe usunąćby były mogły — to zawiele na jednego, i w tem też tytuł autora do poślizgnięcia czytelników i krytyki.

Wszędzie za granicą architekci fachowi monografiami ułatwili zadanie historykom sztuki, u nas niestety tak jeszcze nie jest. Co wiemy o najstarszych pomnikach na polskiej ziemi z czasów romanizmu i gotycyzmu, to zawdzięczamy nie-architektom, że z pośród kilku pracowników przytoczymy tylko najstarszego i niewątpliwie najznakomiciej na tem polu zasłużonego prof. Władysława Łuszczkiewicza. A przecież w historii architektury pierwszy głos należy się architektowi. Jest to jego prawo i obowiązek zarazem. Najpierw dlatego, że sztuka jego już z natury swojej jest retrospektywną, że wymaga koniecznie znajomości stylów i ich historii, bo z wszystkich nich do dziś dnia korzysta nietylko teoretycznie ale i w codziennej praktyce swego zawodu; powtóre, że w żadnej może innej sztuce techniczna strona nie zlewa się tak w jedną nierozłą-

czną całość ze stroną artystyczną jak w architekturze, w której formy tak zawisły od konstrukcyi, że im wyższem dziełem sztuki ma być jakaś budowa, tem konieczniej formy jej tłumaczyć się muszą warunkami konstrukcyi.

Dopiero czego brak architektom z zawodu, uzupełnia historyk. To co architekt w łatwej do wytłumaczenia jednostronności bierze jako dzieło ściśle zamknięte w sobie, niejako dla siebie i przez siebie tylko istniejące, historyk łączy z najrozmaitszymi warunkami czasu i otoczenia, z indywidualnością artysty, z wpływami, które na niego działać mogły, z przeszłością sztuki, z społeczeństwem i jego wyobrażeniami i potrzebami. Tym sposobem do logicznego wytłumaczenia dzieła według metody fachowej przybywa logiczne wytłumaczenie jego genezy według metody historycznej.

Żał pomyśleć, że żaden z naszych architektów dotąd nie zabrał się do badania pomników naszej architektury na szerszą skalę, a ci którzy zaczęli zwracać na nie uwagę i zgromadzili nawet cenne materiały, zwłaszcza rysunkowe, poprzestali tylko na cząstkowej ich publikacyi i to bez tekstu, jak n. p. profesor J. Zacharjewicz, któremu zawdzięczamy rysunki z drewnianej architektury cerkiewnej, z pomników tarnowskich i t. p., a którego teki, o ile nam wiadomo, są jeszcze pełne. Niemiec Essenwein dotąd stoi na pierwszym planie, jeśli chodzi o architekturę Krakowa, a jego spółrodakom architektom Lutsch, Kohte, Heise, Boetticher zawdzięczamy systematyczną inwentaryzację pomników wchodzących bezpośrednio lub pośrednio w obszar sztuki i kultury polskiej na Szląsku, w Wielkopolsce, Prusiech Wschodnich i Zachodnich.

Skromniejszy swemi zabytkami Lwów, nie dziw, że jeszcze w daleko mniejszym stopniu niż Kraków był przedmiotem badań tak fachowych jak historycznych — powiedzmy raczej: nie był nim wcale. Co na tem polu robiono a raczej robić próbowano, to wszystko znajdzie czytelnik przywiedzione w adnotacyach niniejszej pracy i przekona się, jak tego mało co do ilości, autor zaś przekonał się, jak tego mniej jeszcze co do rzeczy. Autor wiedząc o tem dobrze,

jak niedostateczną i pełną braków jest jego praca, chciałby, aby czytelnik wiedział także, jak niedostateczną i pełną braków była pomoc, której szukał w dawniejszych publikacjach o Lwowie. Główną też jest ambicyą autora pomocniejszym być swoim następcom, aniżeli poprzednicy byli jemu.

Nie bez wahania się i szczerze mówiąc: z skromną tylko satysfakcyą autorską zdecydował się piszący na ogłoszenie niniejszej pracy. Skłonił go do tego podwójny obowiązek: uważał za rzecz potrzebną ogłosić szczegóły archiwalne, dopóki jeszcze całkiem nie znikną zabytki, do których się odnoszą, a zabytki te niestety nikną szybko, tak szybko, że pisząc o nich odbiera się wrażenie, jak gdyby się zdejmowało pośmiertną maskę starego Lwowa; a następnie jako konserwator pomników starożytnych stolicy chciał się przyczynić do ich inwentaryzacyi i zainteresować niemi koła, za których pomocą łatwiej będzie zachować to, co zachować jeszcze warto i można.

We Lwowie, w lipcu 1897.

AUTOR

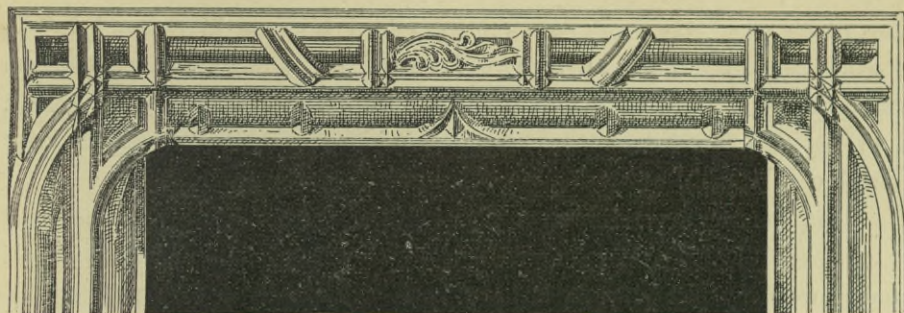


Fig. 1. Odrzwia w sieni domu pod l. 28 w rynku.

I.

LWÓW GOTYCKI. PIERWSI ARCHYTEKCI NIEMIECCY. DORING. GONZAGE GROM.
 BUDOWA KATEDRY. BLECHER. ZABYTKI ŚWIECKIEJ ARCHYTEKTURY.

Na palcach policzyćby można wszystkie znakomitsze zabytki architektoniczne, które dochowały się z dalszej przeszłości Lwowa do naszych czasów, a i te uległszy w rozmaitych porach zmianom i oszpecceniom, straciły wiele i to najwybitniejszych może cech swojej pierwotnej postaci. Tłumaczy się to nie brakiem monumentalnego zmysłu lub dostatków u mieszczaństwa lwowskiego, które jak to wiemy zkaż inąd, miało wiele zamiłowania do świetności a nawet do zbytku, a było, zwłaszcza w szczęśliwszej dobie, dość bogate i dość ucywilizowane, aby godność i siłę swego stanu, dostojność swojego grodu, stwierdzić okazałością gmachów prywatnych i publicznych. Lwów był twierdzą, wystawioną na ciągłe napady i oblężenia — jakby furtą warowną, o którą były ciągle najazdy, torując sobie drogę w głąb Rzeczypospolitej, i nie tak dobrze nie określa jego wyjątkowej roli w Polsce, jak znane powiedzenie, że leżał w „paszczyce tatarskiej“.

Nie same jednak napady i oblężenia, chociaż tak liczne i ciężkie, sprawiły, że tak mało przechowało się zabytków architektonicznych we Lwowie; sroższem może jeszcze od Tatarów, Kozaków i Szwedów wrogiem i niszczyicielem był ogień. Od r. 1494 do r. 1734 palił się Lwów czternaście razy, a więc co lat

siedmnaście, a liczymy tylko wielkie pożary, którym albo całe miasto albo naj-
znaczniejsza część jego padła ofiarą. Między temi pożarami były dwa, które do-
szczerznie zniszczyły miasto: w roku 1527 spłonął Lwów cały, i to w dosłownem
znaczeniu; w r. 1623 według świadectwa Zimorowicza spłonęło 1200 domów.
A był to już Lwów murowany; nie mówimy tu o Lwowie drewnianym, który
zgorzał w r. 1381¹⁾.

Dzieje murowanego Lwowa a więc i dzieje jego architektury rozpoczynają
się od roku 1370. W tym roku według tradycyi położyc miał Kazimierz Wielki
kamień węgielny pod przyszłą budowę katedry, około tegoż roku powstały ko-
ściół ormiański i cerkiew św. Jerzego, w dziesięć lat później miasto przeprowadza
najgłówniejsze roboty fortyfikacyjne, wznosząc mury i baszty warowne; w roku
1397 powstają mury klasztoru kościoła OO. Dominikanów; w tym samym czasie
wznosi się kościół św. Stanisława i ratusz miejski, początkowo bez wieży, która
już w r. 1489 podczas pobytu króla Jana Olbrachta rozpoczęta, w następnym r.
1490 jest na ukończeniu i otrzymuje zegar²⁾. Wszystkie te budowy, które
inaugurują a zarazem wypełniają epokę gotycyzmu w architekturze lwowskiej,
wyprzedziła jednak najstarożytniejsza świątynia stolicy ruskiej: kościół Panny
Maryi Śnieżnej, jedyny zabytek epoki romańskiej, którego dziejów budowy atoli
weale nie znamy, a który w ciągu wieków tyle razy ulegał przebudowaniu, że
daremnie by w nim dziś szukać śladów pierwotnego założenia i stylu. Z tej epoki
gotyckiej pozostała nam dziś tylko jedyna katedra, niestety w roku 1765 przez
arcybiskupa Sierakowskiego z barbarzyńską gruntownością przebudowana, tak że
tylko w małej części dochowała ślady swego pierwotnego stylu, i utrzymało się
kilka drobnych szczątków świeckiej architektury, a mianowicie odrzwi kamien-
nych, które ocalały w strasznej klęsce pożarowej z r. 1527.

Nie o wiele więcej niż w zabytkach, zachowało się z tej pory i w źródłach
pisanych. Po gotyckim kościele OO. Dominikanów żyje tylko tradycya, że był
bogaty i wspaniały, a mimo że spalił się dopiero w r. 1748, nie pozostał nam
po nim nawet rysunek, i tylko z znanego widoku miasta Lwowa w dziele Bru-
ina³⁾ domyslać się możemy, że fasadą i szczytami przypominał kościół Do-
minikański w Krakowie; o kościele św. Stanisława, który zniknął bez śladu przy
końcu zeszłego wieku, twierdzą źródła lokalnej historii, że był arcydziełem sztuki
budowniczej, pełnem harmonji i symetrii, przedmiotem podziwu najznakomit-

¹⁾ Zimorowicz B. Codex Archivalis. Rękopis Zakł. Ossolińskich pag. 31.

²⁾ Zimorowicz l. c. pag. 41.

³⁾ Bruinus Georg Novellanus S. et Hogenberg Fr., Civitates orbis terrarum
etc. Colonia, 1597—1618 VL. 49.

szych mistrzów ¹⁾. O architektach obu tych kościołów jak w ogóle o całej historii ich budowy mileżą źródła archiwalne. Cały plon, jaki nam się powiodło zebrać w dość cierpliwych poszukiwaniach, składa się z kilku nazwisk i kilku zapisków, ale tak skąpych, że na żadnego z przytoczonych budowniczych nie rzucają tyle światła, aby się nam mógł przedstawić w nieco indywidualniejszych rysach swego talentu i wykształcenia.

Najstarszym z nich jest twórca kościoła ormiańskiego i cerkwi św. Jura, który obie te świątynie zbudować miał wedle jednego i tego samego planu — *quod schema uniforme fabricae utriusque facit manifestum*, jak się wyraża Zimorowicz, któremu w tym wypadku wierzyć można, znał bowiem jeszcze oba kościoły i patrzył na nie lat kilkadziesiąt. ²⁾ Niewiadomo, czy z pomyłki samego Zimorowicza, czy jego kopistów, architekt ten nazywa się w jego kronice Dore i pod tem nazwiskiem płyta się dotąd po wszystkich ksiązkach i artykułach o Lwowie. Nie ulega jednak wątpliwości, że ów mityczny Dore był Niemcem i nazywał się Doring. Jako *Doringus murator* przytoczony jest kilka razy w najstarszej księdze miejskiej, obejmującej lata 1382—1389. Umarł około r. 1384, w tym czasie bowiem jest już mowa o jego spadku. ³⁾

Po Doringu spotykamy w r. 1385 szereg mistrzów mularskich, zajętych przy budowie warowni miejskich a zapewne i ratusza, a nazwiska i pochodzenie ich zdają się potwierdzać podanie Zimorowicza, który pod rokiem 1381 zapisuje, że po spłonięciu Lwowa Władysław Opoleczyk, zezwoliwszy mieszczanom na wolny wyrąb lasów królewskich, przyzwał z Morawy i ze Szląska rzemieślników budowniczych i cieśli (*fabrosque lignarios*). Równocześnie z wznoszeniem murów miejskich musiał rozwinąć się także silny ruch budowniczy we Lwowie, bo magistrat wydaje w r. 1383 dekret *De murorum eductione*, ⁴⁾ w którym reguluje stosunki między sąsiadami przy budowaniu nowych domów. Z tego też czasu i z następnych lat kilkadziesiątu przechowały się nam w rachunkach i aktach miejskich nazwiska: Niezko murator, zmarły w r. 1384, po którym cegielnię kupują Dominikanie, właśnie zajęci budową swego klasztoru; Johannes Wasirfurer (r. 1388), Henricus Steinmeczce (1389), Niezko murator,

¹⁾ Ecclesiam S. Stanislai in suburbio Cracoviensi adeo symmetrice et artificiose aedificaverunt, ut etiam Architecti summi in arte viri habeant quod admirentur. Alembek Jan, w Topografii Lwowa. Rękopis archiwum miejskiego, Oddz. III. nr. 224, pag. 5.

²⁾ Zimorowicz B. Codex Archivalis pag. 29.

³⁾ Najstarsza księga miejska (Pomniki dziejowe miasta Lwowa) wydał A. Czołowski. Lwów 1892. Zapiski nr. 95, 106, 118, 204, 205, 210.

⁴⁾ Ibidem, 59.

na innym miejscu Niezko Tropper (tyle co Troppauer t. j. Opawski); Murator Magister Hanusz nazwany także lapicida (r. 1404); Olbrecht Mawerer albo także Olbrecht der Steinmatze (r. 1404—1411); Cloze Schultis mawerer a także murator et lapicida Cloze (r. 1405—1410); Wolfder mawerer (r. 1405); lapicidae Pasko et Kazimonka; Hanus Mewrer mit dem kromen halse (z krzywą szyją, r. 1414); Judentoter murator (r. 1418); Nicolaus Glusicz murator (r. 1420); Muszilo murator (r. 1420); Michael Czorn, murator; Benesz murator (r. 1474); Martin Mawrer także Cal-Martin (t. j. Łusy Marcin) der Mewrer (r. 1470).¹⁾ Dla uzupełnienia tej listy, do której już powrócić nie będziemy mieli sposobności, wymieniamy znacznie już późniejszych: Mistrza Piotra (Peter Mawrer) i Jerzego Weinera, którego w r. 1506 rajey mianują naczelnym budowniczym miasta (*Architectonicum alias Baumagistrum*).²⁾

Czyli to byli mistrzowie biegli w sztuce architektonicznej, czy tylko rzemieślnicy w zawodzie mularskim i kamieniarskim, trudno bez znajomości ich dzieł rozstrzygnąć. Aż do połowy niemal XVII wieku w zapiskach naszych archiwalnych *murator* oznacza i budowniczego i mularza, *lapicida* i rzeźbiarza i kamieniarza, podczas gdy nazwa *architector* przysługuje najczęściej tylko cieślom³⁾, budującym domy drewniane. Za tem idzie, że tak samo np. twórca kaplicy Zyguntowskiej, Bartłomiej Berecci, jak i zwyczajny mularz i kamieniarz figuruje w aktach jako *murator et lapicida*. Czasami tylko dla wyższej dystynkcyi stanowiska i wiedzy przybywa słowo *Regius* lub *Magister*.

Z wszystkich gmachów świeckich, wykonanych przy udziale wymienionych mistrzów nie nam nie pozostało prócz rysunku z okrucu kamiennego, znalezionego w gruzach ratuszowych, który przekazał naszej pamięci miejski komisarz drogowy Zinn.⁴⁾ Sam okrucz przepadł. Napis ten wykuty na kamieniu, wmurowany był w wieżę ratusza, o czem oprócz samego faktu, że go znaleziono

¹⁾ Najstarsza księga miejska etc. — Rachunki miejskie z r. 1410. — Liske, Akta grodzkie XIV, 970. — Acta Consularia z r. 1462, 1474, pag. 298; 1465 pag. 104; 1470 pag. 225.

²⁾ Liber Memorabilium pod r. 1506.

³⁾ Wypływa to z bardzo licznych zapisków, w których tylko cieśle nazywani są *Architecti* albo *Lignifabri*. Dla przykładu przytaczamy spór cieśli Srogiego z cechem ciesielskim (*inter Srogi et Architectos*) w *Act. Consul.* z r. 1628 vol. 36 pag. 216. To samo wypływa z krakowskich statutów: *Statuta carpentariorum et architectorum*. Piekosiński I. 404.

⁴⁾ Lembergs Denkwürdigkeiten, verfasst vom städt. Strassenbaukommisär F. L. Zion. Manuskrypt w Archiwum Miejskiem ad fascie. — Por. Julian A. S. Kamiński. Skarbiec Polski. Lwów I. 1859.

w gruzach wieży, świadczy także rok 1491, a więc data zgodna z podaną powyżej wiadomością o ukończeniu wieży ratuszowej około r. 1490. Napis, a właściwie kopię widocznie niedokładną, podajemy tu w podobiznie. Opiewa ona: *Meister Hans Bleher Anheb des Bau Leiter Anno Domini 1491.* (fig. 2) — coby

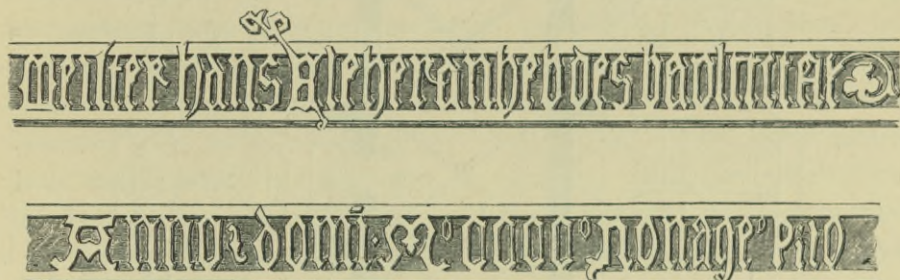


Fig. 2. Napis z wieży starego ratusza.

znaczyło, że mistrz Hanusz Blecher rozpoczął budowę i był jej kierownikiem. Do podanych u góry nazwisk przybywa nam tym sposobem jeszcze jedno, mistrza Jana Blechera, którego zresztą poznalibyśmy byli z zapisków o budowie katedry, gdzie wszakże figuruje tylko pod samem imieniem *Magister Hanus* lub *Hanus cementarius*, *Hanus structor*, a z obu tych dodatków: *Magister* i *Structor* wypływa, że tym razem rzeczywiście mamy przed sobą architekta w dzisiejszem słowa znaczeniu.

Historja budowy katedry oprócz szczegółu o tym Janie Blecherze dostarczy nam wiadomości o dalszych dwóch znaczniejszych architektach z gotyckiej epoki Lwowa. Dotąd prawie niezbadana, przez wszystkich, którzy się jej dotknęli, nie wyjmując nawet hr. Maurycego Dzieduszyckiego¹⁾, błędnie i niedokładnie podawana, historia ta dałaby się napisać chyba tylko ze stanowiska kultury i obyczajów lwowskich XV wieku — ani sam zabytek bowiem ani osoby jego twórców nie dają tematu albo raczej dostatecznego materiału do rzeczy podjętej z wyłącznego stanowiska historyi sztuki. Poprzestaniemy tylko na kilku źródłowych datach. Czy Kazimierz W. istotnie położył węgielny kamień pod budowę katedry w r. 1370, a więc właśnie w ostatnim roku swego życia, jak to twierdzi Zimorowicz, i jak to na podstawie „wielce starożytnego rękopisu“ (*ex codice pervetustissimo archivi Civitatis*) twierdzą rajcy lwowscy w aktach

¹⁾ Maurycy hr. Dzieduszycki. Kościół katedralny lwowski. Lwów 1872.

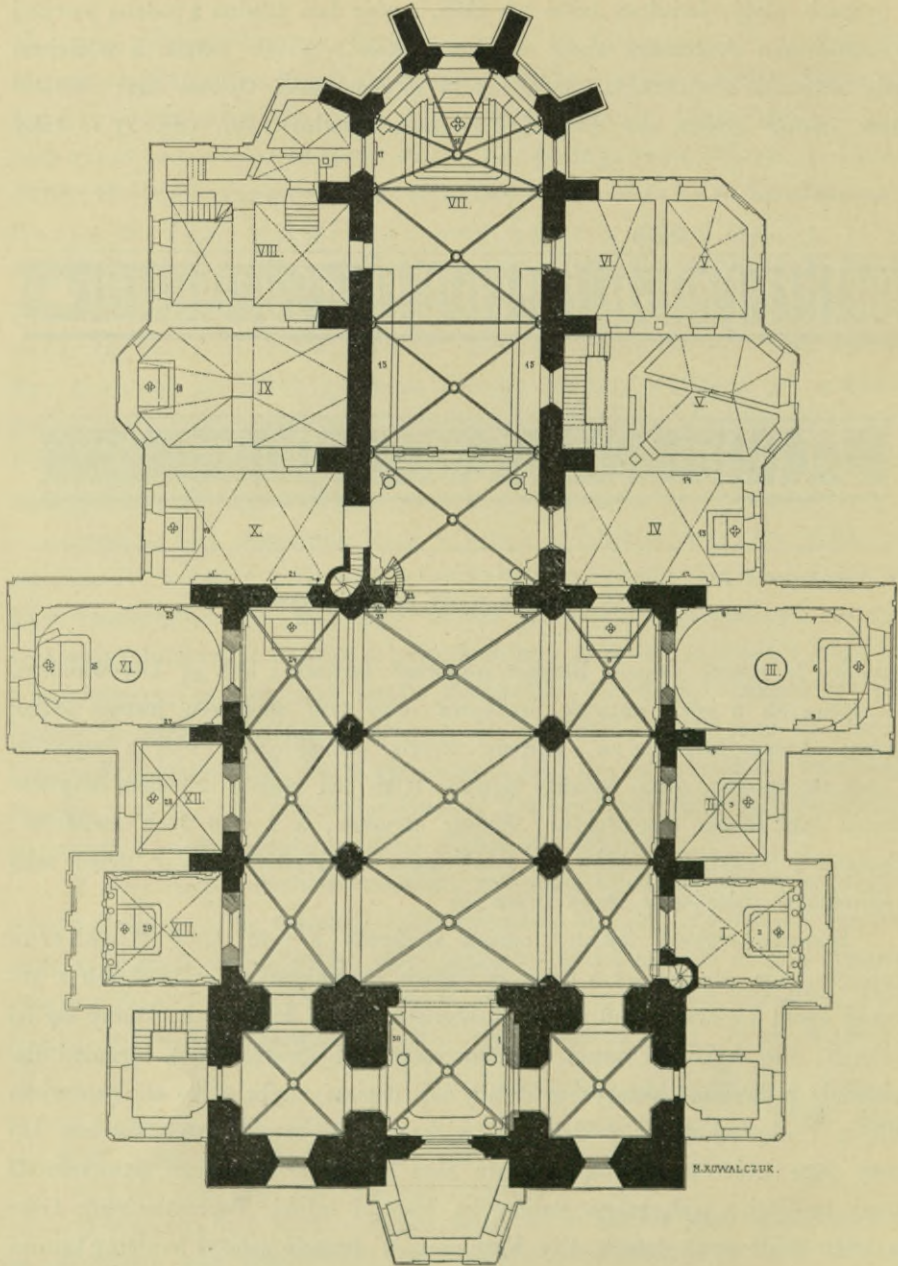


Fig. 3.

Rzut poziomy kościoła katedralnego.

procesu z arcybiskupem Sierakowskim o kaplicę Domagaliczowską¹⁾ — jest dla nas kwestią do pewnego stopnia obojętną i nie wymaga krytycznego stwierdzenia w tej pracy, bo nie daje właściwie daty w historii budowy. Choćby tak było istotnie, to akt ten nie miał bezpośredniej konsekwencji, bo budowa na prawdę rozpoczęła się znacznie później, zapewno dopiero po latach trzydziestu. Wprawdzie w cytowanych u góry aktach procesowych reprezentanci miasta twierdzą, że zaraz po tem założeniu kamienia węgielnego zaczęto pracować nad fundamentami, lecz przyznają, że dzieło długo tkwiło w ziemi (*moles templi inchoati, nec ultra ima fundamenta altius procecti, diu intra humum haesit*) — ale ani w fragmencie najstarszej księgi miejskiej, obejmującej ośm lat (1382—1389), ani w żadnym innym zapisku lub akcie z tego czasu nie spotykamy wzmianek o jakichkolwiek wydatkach lub zapisach na budowę, podczas gdy wzmianki takie a mianowicie o pobożnych zapisach na budujące się właśnie kościoły Dominikanów i św. Krzyża (*ad edificacionem murorum*) zachodzą już w najstarszych aktach. Nie mogło się zresztą podjąć budowy miasto, bo właśnie w tym okresie z całym wysiłkiem kosztów i środków technicznych, jakimi rozporządzać mogło, krzątało się około obwarowania grodu.

Faktem jest przecież, że w r. 1404 najstarsza część kościoła (*prima pars aedificii, altari sacerdotum destinata*), tj. chór czyli presbiterium, była już w murze gotowa i otrzymała sklepienie. Zgadniają się w tem wszystkie źródła. Główna zasługa posunięcia budowy po tak długim zaniedbaniu należy się Piotrowi Stecherowi. Mieszczanin ten nie tylko poniósł sam znaczne ofiary majątkowe — dał sto kóp na koszta fabryki — ale pracę całego niemal żywota poświęcił podjętemu z niezwykłą energią dziełu: *tota vita additissimus improbo labore* — jak się wyraża nasze źródło.²⁾ Mistrzem, który wykończył ostatecznie presbiterium i rozpiął nad niem sklepienie, był Niemiec, którego to samo źródło nazywa *Gonzage (fornicem ipsam officinator Gonzage, natione Germanus, suspendit)*. Za dokonanie tego dzieła zapłaciło mu miasto trzydzieści kóp groszy i obdarowało kosztowną szatą (*indumenti Carbisinci*). Nazwisko *Gonzage* jest widocznie przekręcone, a tłumaczy się to nietylko może dziką pisownią owego czasu, co okolicznością, że zestawiony we Lwowie do użytku adwokata *summaryusz* historii budowy drukowano w rzymskiej oficynie, gdzie zapewne źle odczytano nazwisko podane poprawniej.

¹⁾ Akta procesowe w sporze miasta z arcybiskupem Sierakowskim przed sądem *Sacrae Congregationis*, drukowane w luźnych kartach w Rzymie (Typis Barnabo) wyłącznie dla użytku sądu, stron i adwokatów. W archiwum kapituły lwowskiej.

²⁾ Akta procesowe. *Summarium* historii budowy kościoła katedralnego.

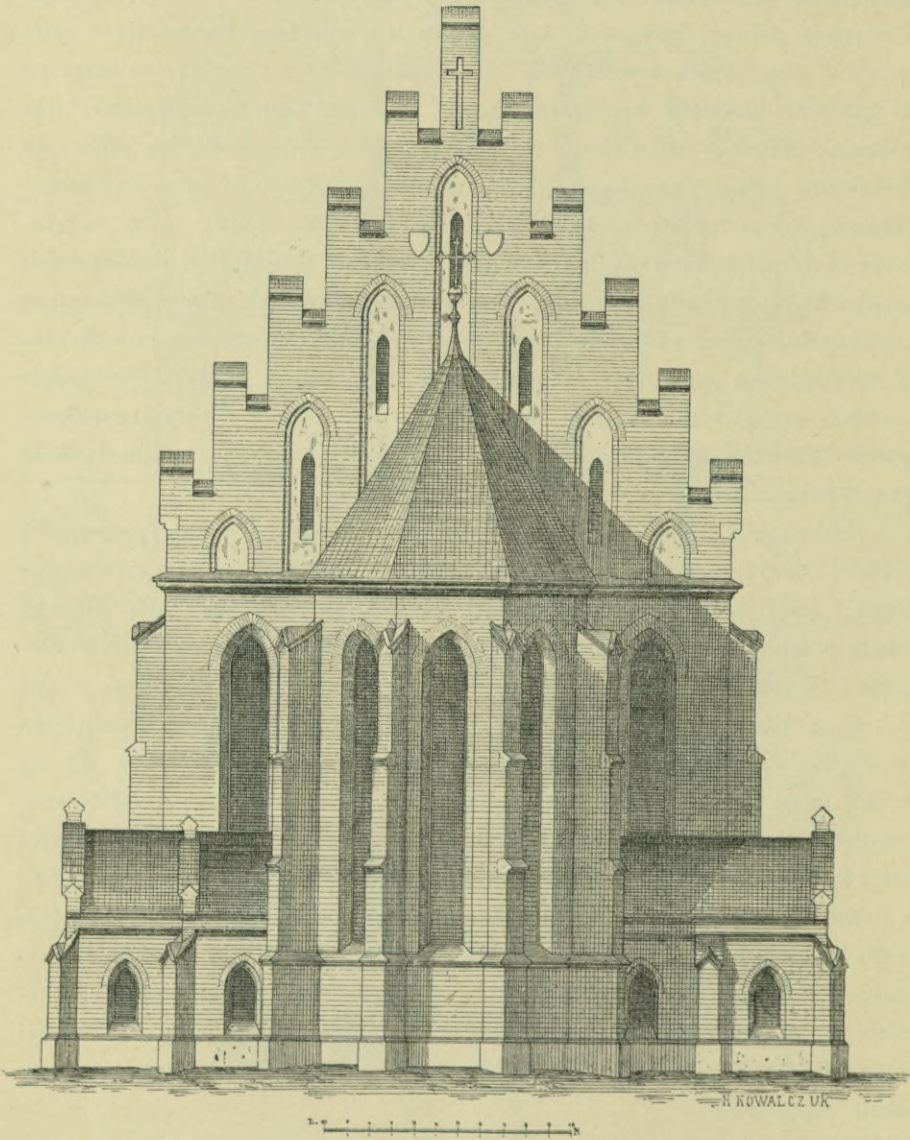


Fig. 4.
Domysł pierwotnej postaci.

W następnym roku 1405 gotową część świątyni poświęcił biskup przemyski Maciej Janina przy asystencyi arcybiskupa halickiego Jakóba Strepy.¹⁾ Widok wyniosłych już murów i uroczysty akt poświęcenia obudziły w mieszczaństwie lwowskiem hojną ofiarność i z dalszej budowy świątyni zrobiły kwestyę lokalnej ambicyi. W wywodzie swoim procesowym rzeczniczy miasta Lwowa, opierając się ciągle na wspomnianym już „wielec starożytnym kodeksie“, którego niestety nie ma już w archiwum miejskiem, nie mają dość słów pochwały dla tego ofiarnego zapału, z jakim mieszczaństwo składało pieniądze, srebro i t. p. na ustrojenie już gotowej części świątyni i na mury części dalszych.²⁾ Mimo to budowa wlokła się bardzo powoli. Zdaje się, iż istotnie, jak to Zimorowicz twierdzi, nie obliczono się z siłami, i że pierwotnie za wiele projektowano: *spe magis futurae magnitudinis, quam quo modicae populi opes sufficerunt.*³⁾ Takie kuszenie się o wspaniałe świątynie ponad siły, było zresztą powszechnym objawem tych czasów — tej lokalnej manji wielkości przypisać należy, że niejeden na olbrzymie rozmiary obliczony kościół we Włoszech i Niemczech przez wieki całe a nawet do dziś dnia pozostał poniekąd tylko torsem bez wykończenia, tylko gigantycznym fragmentem. Jeżeli przyjmiemy rok 1480 jako datę ostatecznego ukończenia budowy katedry, to Zimorowicz ma racyę w swoim rachunku, że dopiero w 138 lat po założeniu kamienia węgielnego a w 77 lat po wykończeniu części absydalnej, t. j. presbiterium, dokonano budowy całości.

Ostatecznych robót około budowy katedry dokonali dwaj Wrocławianie: Joachim Grom i Ambroży Rabisch. Prowizorem fabryki z ramienia miasta był patrycyusz Jerzy Scheller, którego niektórzy piszący o Lwowie mylnie uważają za architekta.⁴⁾ Źródło nasze nazywa tego godnego następcę Stechera „prefektem architektury“, t. j. tyle co prowizorem fabryki. Za staraniem (*provisu*) Schellera nastąpiło w r. 1481 nietylko wykończenie samych murów, ale ustawiono trzy ołtarze i ozdobiono kościół witrażami malowanemi, jak to przypuszczać pozwala wyrażenie: *vitra varicolora.*⁵⁾ Nad bocznem wejściem do

1) Ibidem.

2) Exinde civium popularis incessit munificentia universi velut agmine facto in augendo Gazophilacio certare secum videbantur ut non sit repertus capite etiam census, qui non triuncem de habentia exili largiretur, hic aes signatum, alius argentum rude ad vasa religiosa formanda i t. d. Ibidem.

3) Zimorowicz. Codex Archivalis pag. 29.

4) Idąc za ks. Zacharjasiewiczem, który pierwszy mylnie pojął stanowisko Schellera przy budowie. Ob. Czasopismo nauk. Ossolińskich z r. 1829, t. IV. str. 78.

5) Akta procesowe ut supra.

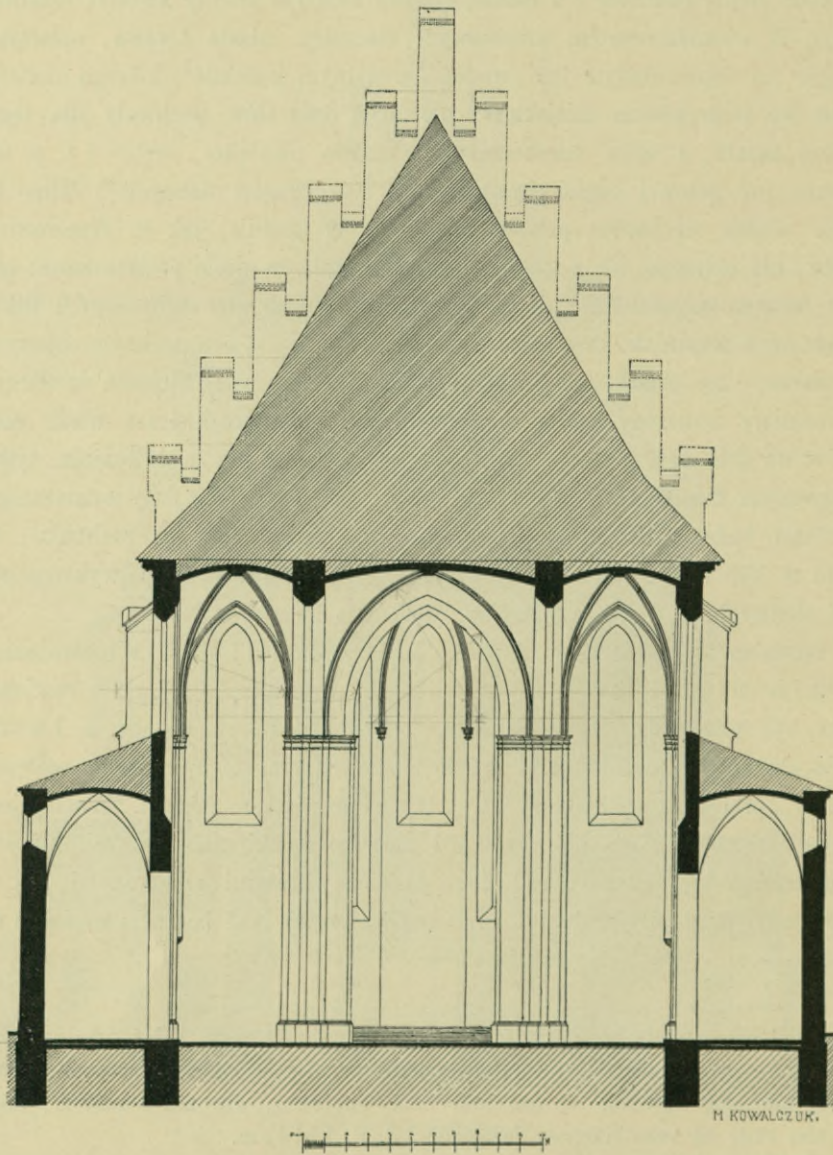


Fig. 5.

Przekrój katedry w pierwotnej postaci.

kościola od strony południowej wmurowana też była rzeźba, wykonana grubym dłutem (*rudi manu*), wyobrażająca św. Jerzego, patrona Schellera.¹⁾

O obu wymienionych powyżej mistrzach znaleźliśmy w źródłach archiwalnych lwowskich skąpe tylko zapiski z r. 1481. W jednym z tych zapisków woźny ratuszowy Jan Kroc zeznaje, że wypłacił żonom Ambrożego Rabischa i Joachima Groma, mieszkającym w Wrocławiu, 100 złotych węgierskich, a mianowicie Małgorzacie Rabischowej 60, a Agnieszce Gromowej 40 zł. pod warunkiem, że obaj mężowie zwrócą te pieniądze we Lwowie. Warunek ten został spełniony, bo woźny zwalnia wszystkich, którzy przy tej wypłacie w Wrocławiu poręczyli zwrot zaliczki.²⁾ Drugi ciekawszy zapisek z tego samego roku odnosi się do samego tylko Groma, nazwanego tym razem *Joachimus Murator de Wratislawia*, i ma już bezpośredni związek z budową katedry. Dokument ten stwierdza, że Joachim, który wykonał sklepienie *in Ecclesia maiori* — tak nazywano katedrę dla odróżnienia od dawnego parafialnego kościoła Panny Maryi — a mianowicie w jej głównym korpusie (*qui muravit testudinem in corpore eiusdem Ecclesiae*), stanął przed urzędem i zeznał publicznie, że za robotę swoją otrzymał według ugody 370 złotych od rajców jako opiekunów kościoła (*domini tutores*), z czego ich kwituje. Nawzajem patronowie kościoła kwitują go ze spełnienia obowiązku, z tym atoli warunkiem, że jeżeliby w sztuce mularskiej istniał zwyczaj ręczenia za trwałość sklepienia przez rok lub pół roku, w takim razie Joachim także ma ręczyć i obowiązek takiego zaręczenia przyjmuje. Gdyby wszakże obowiązek taki nie był w zwyczajach w sztuce mularskiej i Joachim udowodnił to przykładem innych miast a mianowicie poświadczeniem pisemnem rajców wrocławskich, wtedy i on ma być wolny od takiej poręki.³⁾

Trzecim i ostatnim mistrzem, którego nazwisko przechowało się w historii budowy kościoła katedralnego, jest Jan czyli Hanusz Blecher, znany nam już z kamienia pamiątkowego wieży ratuszowej. Jak Gonzage wykończył chór główny i rozpiął nad nim sklepienie, jak Grom dokonał robót w głównym korpusie, t. j. w hallowej nawie kościoła, tak znowu Blecher zbudował i zasklepił chór drugi, t. j. organowy i śpiewacki, od zachodniej strony. W sumaryuszu cytowanych już kilkakrotnie aktów procesowych czytamy, że Hanusz, nazwany tu *cementarius structor*, doprowadził mury chóru i portyku aż do dachu (*odcum*

1) Zimorowicz A. *Viri Illustres Civitatis Leopoliensis*.

2) *Acta Consularia* z r. 1481 pag. 435.

3) *Acta Consularia*. Tom I. pag. 438... ut si in artificio muratorum huiusmodi consuetudo solet observari, ut debeat cavere de dampno ad unum annum aut medium, extunc idem Ioachimus eciam cavere vult et hoc faciendum se obligat.

superius porticum ad umbellicum perduxit) i rozpiął nad nimi sklepienie, za co w r. 1493 wypłacono mu razem 34 złotych. Tenże mistrz następnego lata pozasklepił kaplice u bocznych naw (*sacraria lateritia alas Templi ambientia testudinibus suis conclusit*).¹⁾ Według zaś spółczesnego zapisku w aktach miejskich ugodził się Hanusz o nowe sklepienie nad chórem (*ad parandam testudinem novam super choro in posteriori parte Ecclesiae Metropolitanae*)

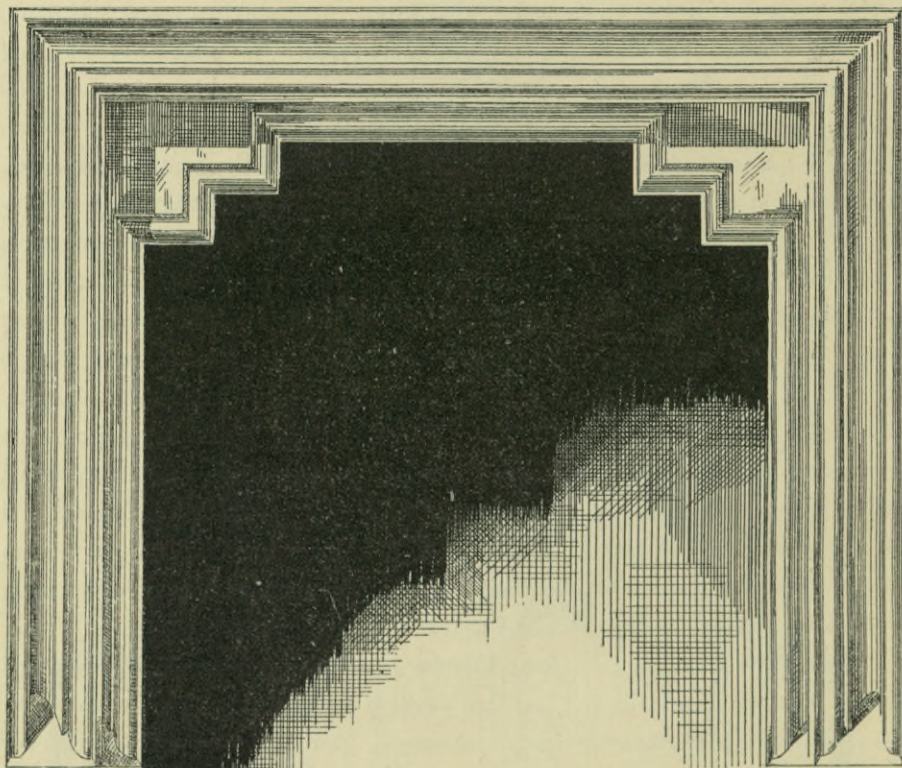


Fig. 6.

Odrzwia w sieni domu l. 7 w rynku.

za cenę 20 złotych, którą mu podwyższono następnie o 9 złotych.²⁾ Różnica co do wypłaconej sumy, jaka zachodzi w obu zapiskach, tłumaczy się zapewne tem, że niższa kwota reprezentuje wyłącznie tylko honorarium za przesklenie, podczas gdy wyższa obejmuje także wynagrodzenie za podniesienie muru. Temuż

¹⁾ Akta procesowe ut supra.

²⁾ Liber Memorabilium. Vol. Nr. star. 1076 pag. 481. W archiwum miejskiem.

samemu Hanuszowi przypisać należy jeszcze jedną, ostatnią jego robotę w tymże roku dokonaną, a mianowicie wymurowanie i osklepienie kaplicy nowej piętrowej, bo tak chyba trzeba rozumieć słowa zapisku: *erecta est capella nova cum duabus testudinibus inferiori videlicet et superiori in Ecclesia metropolitana.*¹⁾ Kaplica ta znajdowała się po prawej stronie kościoła naprzeciw domu kanoników.

Tak tedy w trzech długich odstępach i przez trzech rozmaitych mistrzów dokonaną została budowa katedry. Od przesklepienia chóru głównego (1404) do przesklepienia halli przez Groma (1481) mija lat 77; od wykończenia tej halli do przesklepienia chóru (1493) lat 12. Nie dziw też, że kiedy przyszło do pokrycia naw i muzycznego chóru, już niszczał był dach na presbiterium, tak, że w r. 1490 cieśla Nikiel Klocz wykonał dach nowy.

Miasto, jak już powiedzieliśmy, podjęło się rzeczy ponad swoje siły, zwłaszcza że równocześnie prawie budowało ratusz i uzupełniało obwarowania — a brak dostatecznych środków spowodował nie tylko wyrzeczenie się rzeźbionej kamiennej ornamentyki zewnątrz i wewnątrz, ale wpłynąć musiał niewątpliwie na pewne zmiany w pierwotnym projekcie. Z rzutu poziomego, który tutaj podajemy, (fig. 3), a mianowicie z uderzającej dysproporcji między przydługim a stosunkowo wązkim chórem a krótkim i szerokim trzynawowym korpusem, wnosićby można, iż rzeczywiście już w ciągu budowy odstąpiono od projektowanych rozmiarów i pierwotnej konfiguracji całości. Wprawdzie takie nadmierne wydłużenie chóru w porównaniu z długością naw spotykamy i w kościołach krakowskich (Maryackim, Dominikanów, św. Katarzyny), dysproporcja ta jednak daleko jest mniejsza, bo stosunek chóru do korpusu jest mniej więcej jak 3 : 5 a większa ilość filarów i przęseł, jak niemniej bardziej rozwinięte formy portyków nadają całości organiczniejszą cechę, podczas gdy halla katedry lwowskiej, o czterech filarach i trzech przęsłach, tylko nieznacznie jest dłuższą od chóru i robi wrażenie przerwania, dopominając się niejako jeszcze o przęsło czwarte.

Gdybyśmy zresztą mylili się, upatrując w tem zmianę pierwotnego planu, to już skromny bardzo zakres robót, jakie około chóru muzycznego (*odeum*) i około głównego portalu wykonał Hanusz Blecher, jest wyraźną wskazówką, że niejako urwano a nie wykończono budowę, pozostawiając portal i frontową fasadę, a więc właśnie tę pryncypalną część budowy, w której gotyki architekt wiązał poniekąd całą niespokojną rytmikę konstrukcyjnych form stylu, w stanie prowizorycznym, i tylko tak od biedy uregulowanym, aby spełniały funkcję użytkową.

¹⁾ Ibidem l. c.

Jak katedra wyglądała przed swoim przekształceniem w XVIII wieku, tylko domyślać się można — nie znaleźliśmy bowiem nigdzie jej rysunku, i zapewne nie istniał nigdy. Próbę odtworzenia jej absydalnej strony, o ile dane były do tego wskazówki w pozostałych konstrukcyjnych szczegółach, i o ile cokolwiek odgadnąć się dało z drobnej sylwetki katedry na widoku Lwowa z XVII. w. w cytowanym dziele Brauna, gdzie odróżnić można mur szczytowy,

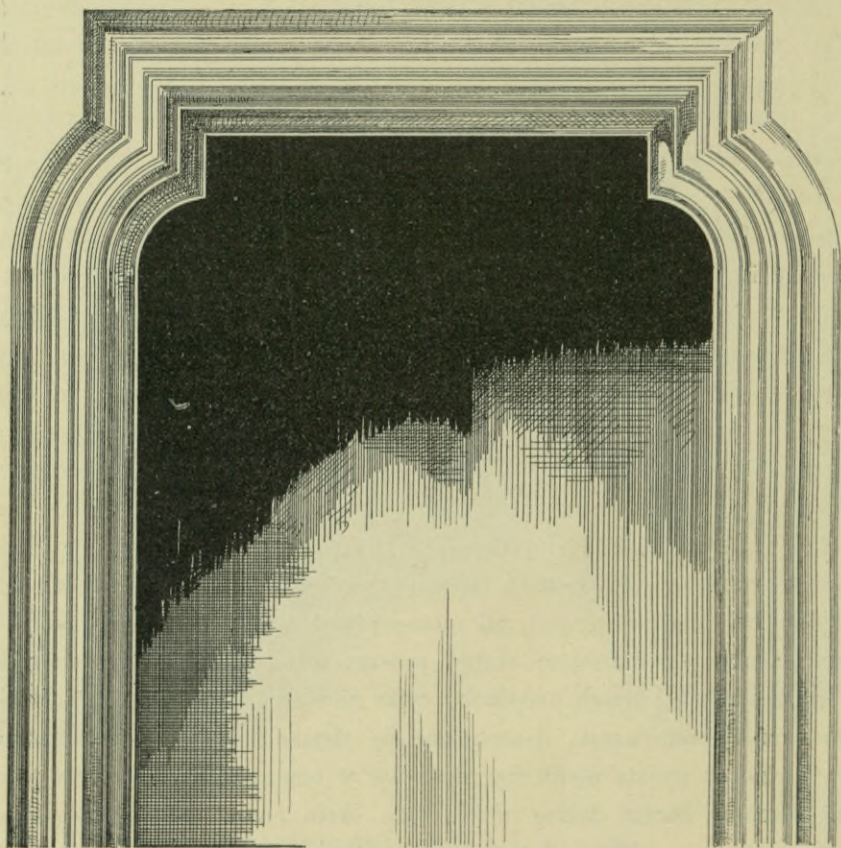


Fig. 7.

Odrzwia w sieni domu l. 25 w rynku.

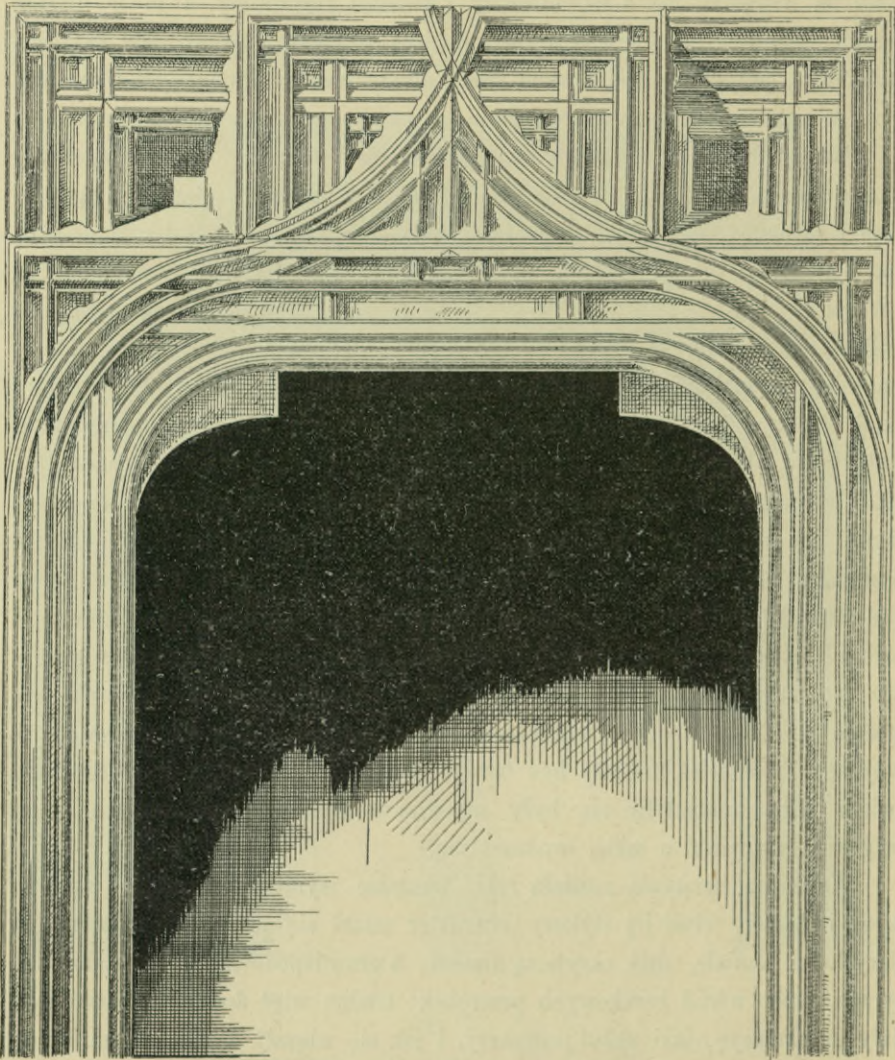
który i dziś oddziela chór główny od nawy ale ma już formy barokowe — znajdzie czytelnik między naszymi rycinami (figura 4). Wykonał ją jeden z architektów lwowskich, p. Michał Kowaleczuk, który miał sposobność ściślejszego badania kościoła; o ile jest szczęśliwą, osądzić nie umiemy, w każdym przecież razie dać może pewne mniej lub więcej zbliżone wyobrażenie o pierwotnej

postaci tej części kościoła, a zestawiona z widokiem dzisiejszym zawsze jeszcze posłuży do pewnego przynajmniej stopnia za przypuszczalną miarę krzywdy, jaką wyrządzono przy końcu ubiegłego stulecia tej świątyni, jednemu z najstarszych i najwspanialszych pomników kultury zachodniej na Rusi. Dodać tu należy, że kościół na zewnątrz był z nagiej cegły (*Rohbau*), testowany, i to w dwóch kolorach, jaśniejszym i ciemniejszym, i dopiero arcybiskup Sierakowski kazał go wytynkować, przyczem nasiekiwano cegły dla trwalszego przyłgnięcia wyprawy, tak że ponowne odsłonięcie murów stało się prawie na zawsze niemożliwe.

Tak zewnątrz jak wewnątrz lwowski kościół katedralny uderza zupełnym brakiem kamiennej rzeźby i ornamentacyjnych szczegółów. Szkarpy całkiem proste i skromne, można by powiedzieć czysto „robocze“, z zwyczajnymi daszkowymi ściekami (*Wasserschläge*): konstrukcyjna ich służba wystarczać im musi za wszystko; nigdzie pinakulu, fleronu, szczytu, żabki, gabletu. Okna wąskie, co wynikało już z samego hallowego założenia, czy miały rozetowania, nie wiadomo; zachowane przynajmniej kamienne obramienia nie wskazują, żeby tak było. Czy jednak już i w XV wieku kościół nie miał nawet w skromnej mierze tych ozdób, które jakby kamienną koronką zwykły były oblekać konstrukcyjne części gmachów gotyckich — w kwestyi tej po za przypuszczenie wyjść nie możemy. Wiemy, że katedra w wielkim pożarze z r. 1527 uległa bardzo ciężkiemu zniszczeniu: spaliła się wówczas nie tylko dzwonnica, ale dach i cała górna część świątyni padły ofiarą płomieni; wzruszyło się i pękło sklepienie głównego chóru i częściowo runęło w wnętrzu kościoła, niemniej i sklepienia naw pourywały się miejscami.¹⁾ Być tedy może, że pierwotna świątynia nie była tak zupełnie ogołocona z ozdób kamiennych i rzeźbionych, jakby się zdawało; na każdy sposób przecież musiały być bardzo skromne i oszczędne, w przeciwnym bowiem razie znalazłyby się były zapewne w zapiskach społecznych bodaj przygodnie wzmianki o takiej ornamentyce.

Wewnątrz świątynia musiała robić wrażenie wyniosłe i dostojne; znać to jeszcze i dzisiaj, choć jej stylowy charakter zatarł się prawie do niepoznania. Filary lotne i śmiałe, dziś okryte są gipsem, a prawdopodobnie nawet szalowane, oby nie raziły wśród barokowych przeróbek; trudno więc ściślej oznaczyć, jaką miały artykulację, jaki układ podźebrzy, i jak się wiązały z sklepieniem. Kiedy

¹⁾ *Memoriale Conflagrationis. Acta Consul. z r. 1527 II. pag. 76—78. Turris campanaria cum... totaque tectura tegularia et edificio structuraque Ecclesiae Metropolitanae superiori ceciderunt et igne absumpte sunt. Testudines denique chori commote et in corpore Ecclesiae in parte concussa ac in nonnullis scisse sunt et cadebant.*



Jan Paweł Jędrzejko

Fig. 8.

Odrzwia z domu niegdys „pod Matką Boską“.

ta hallowa nawa, dotąd piękna, przedstawiała się jeszcze w całej powadze i czystości stylowej, musiała samą dostojnością linii przemawiać uroczyście do widza. Najwięcej pierwotnych stylowych znamion zachowało presbiteryum z absydą zamkniętą według oktogonu, ale i tu uderza ubóstwo artystycznych szczegółów, które przy niezaprzeczonej czystości architektonicznych linii ma przecież swoją stronę szlachetną. Krzyżowego sklepienia nie przerwano tu przy przeróbce, jak to uczyniono w nawie przez wyrąbanie czy też zagipsowanie gotyckiego żebrowania w środkowem prześle — rozpina się ono całe w nienaruszonej swej prężystej sile. Żebrowanie, profilowane dość silnie, spływa pękami w konsole gurtowe, których zakończenie skromne i bez rzeźby, zdaje się te spływające promienie sieci koncentrować tem szczelniej, samą tylko utajoną siłą konstrukcyi. W surowości budowy i w grubem traktowaniu a raczej zaniedbaniu szczegółów znać nietylko niedostatek środków materyalnych, ale także i wpływ wrocławskich wzorów, w których obok wysokich zalet rozkładu i tendencyi do wspaniałego proporcjonowania mas, uderza zawsze ubóstwo i niemisterność form szczegółowych.

Katedra jest jedynym zabytkiem z epoki gotyckiej we Lwowie. Z innych świątyń tego czasu, jak kościoły św. Stanisława, św. Ducha i Dominikański, nie ocalała żadna, tak samo jak z gmachów świeckich publicznych i prywatnych żaden choćby częściowo nie dotrwał do naszych czasów. Pożar straszliwy w r. 1572 zniszczył całe miasto doszczętnie. Spłonęły ulice piekarska, krakowska, szewska, ormiańska, halicka, zerwańska, ruska i cały rynek, a więc właśnie pryncypalna część miasta, w której koncentrowały się wszystkie wspanialsze gmachy publiczne i prywatne. Spaliły się wtedy: cerkiew ruska Panny Maryi, synagoga, wieża kościoła katedralnego wraz z wielce cenionym i serdecznie umiłowanym przez Lwowian dzwonem Zuzanna, który był tem dla ruskiej stolicy, czem Zygmunt dla Krakowa, „klejnotem“ kościoła i miasta, jak się wyraża memoryał pożaru (*insigni et notabili clenodio*); runęła górna część samej katedry, zgorzała wieża czyli raczej baszta bramy halickiej, która była bardzo kosztownie i ozdobnie zbudowana (*fabre et sumptuose elevata*), zgorzały wszystkie inne baszty i powaliły się wraz działami, bronią i amunicją w zgliszcza, ocalała z warownych budynków jedyna baszta krakowska wraz z skarbcem, który był w niej umieszczony. Ocalał także ratusz; spłonął na nim tylko drewniany szczyt wieży.¹⁾ Tak tedy zniknął cały Lwów gotycki z powierzchni ziemi, a zaczął się wznosić nowy już według form panującego renesansu.

¹⁾ Memoriale Conflagrationis. Acta Consularia z r. 1527 II. pag. 76—78.

Nie mamy dostatecznych wskazówek, aby dać czytelnikom wyobrażenie, jak wyglądały domy mieszczańskie z doby gotycyzmu — z bardzo skąpych wzmianek kronikarskich wiemy tylko, że w rynku i na głównych ulicach domy miały podsienia i portyki, których w nowych budynkach nie robiono.¹⁾ Że wśród tych domów były także okazałe i ozdobne, którym nie brakło do pewnego stopnia architektonicznej wartości i z artystyczną intencją wykonanych szczegółów, o tem świadczą nam szczątki z przedpożarowych lat XVI w., zachowane dotąd w kilku domach rynkowych. Są to kamienne profilowane lub rzeźbione obramienia u drzwi, wiodących z sieni do dalszych komnat. Cztery okazy takich obramień znajdzie czytelnik w naszych rycinach (fig. 1 i 6—8). Dotrwały one w domach rynkowych nr. 17, 25 i 28 i w zburzonym już domu zwanym „pod Matką Boską“, niegdyś własności znakomitego lwowskiego patrycyusza Stancla Szolca, budowie, której zniesienia — niestety nieuniknionego — szereg żałować należy, była ona bowiem niejako murowaną kolekcją wszystkich stylów począwszy od gotyku, skończywszy na baroku; tyle razy i w tylu rozmaitych porach przerabiano ją i odnawiano.

Odrzwia te, okazy schyłkowego gotyckiego stylu, należą do rzędu charakterystycznych obramień, spotykanych w Polsce często w budowach z ostatnich lat XV i pierwszych XVI wieku,²⁾ jak np. w Krakowie w wieży ratuszowej, na zamku, w *Collegium Jagellonicum*; w Poznaniu (drzwi do wielkiej sali ratuszowej); w Tarnowie (portale i obramienia okien w szkole) i t. p. — tylko że między nimi zajmują najnowsze miejsce, są bowiem już tylko grubszą próbą stylu a raczej manieri, która w niektórych okazach tego rodzaju, osobliwie krakowskich, doszła do szczytu i wyrobiła się w zdumiewającą geometryę ornamentu, w fantastyczną igraszkę lasek i spławków. Wyjątek stanowią tylko odrzwia domu Stancelowskiego (fig. 6), które logiczną i misterną kombinacją przecinających się lasek stanąć mogą obok najlepszych okazów tego rodzaju.

Równocześnie prawie z gotykami budowami znikają po pożarze architekci szląscy i niemieccy a miejsce ich zajmują Włosi. Podczas gdy do roku 1530

¹⁾ Zimorowicz B. *Codex Archivalis etc. Suggrandia praeliminaria porticusque anteatricales coelum obumbrantes e foro remotae.* Pag. 51.

²⁾ Cf. *Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce etc.* Tom V. ryciny na str. 31, 32, 109, 236. — Essenwein, *Die mittelalterlichen Denkmale der Stadt Krakau* Tabl. XLVI, LIII, LIV, LX, LXIX, LXXIII. — Kohte Jul. *Verzeichniss der Kunstdenkmale der Provinz Posen.* II. str. 71.

nie masz ani jednego Włocha w liczbie mistrzów mularskich, po roku tym nie masz przeciwnie przez długi czas ani jednego Niemca z głośniejszem w mieście nazwiskiem. Niemieccy architekci pojawiają się we Lwowie napowrót dopiero przy samym końcu XVI i w XVII wieku, ale tak nielicznie, że znikają wobec Włochów i Polaków.

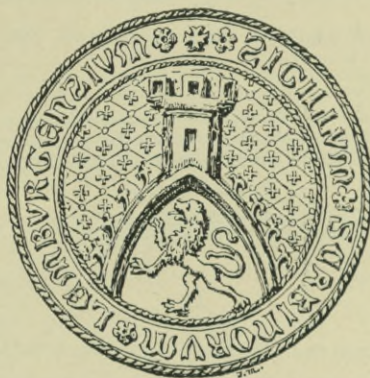


Fig. 9.

Pieczczę ławnicza lwowska.



Fig. 10.

Z domu na ulicy ruskiej nr. 20.

II.

RENEANS LWOWSKI. PRZEMIANKI. PIERWSI ARCHYTEKCI WŁOŚCY. PIOTR LUGAŃCZYK.
POCHODZENIE ARCHYTEKTÓW LWOWSKICH. QUADRO-LUGANO. PIOTR KRASOWSKI.
PAWEŁ SZCZĘŚLIWY.

Kiedy szukając w archiwalnych źródłach wiadomości o architektach lwowskich XVI i XVII wieku, spotykamy się ciągle z nazwiskami Przyjaźnych, Szczęśliwych, Upornych, Nierychłych, Podleśnych i t. p. — moglibyśmy dziwić się bardzo, skąd tyłu polskich mistrzów wzięło się nagle we Lwowie, gdzie mało co przedtem nie było ani jednego, i skąd ci ludzie biorą te swoje nazwy, nieraz nawet śmieszne i obelżywe, gdybyśmy nie wiedzieli, że są to tak zwane „przemianki“ czyli *cognomina ex arte*, zwane także „przeszynkami“, które niemal każdy wstępujący do cechu *murator* czy *lapidida*, t. j. budowniczy albo rzeźbiarz, przybierał na równi z pospolitym mularzem i kamieniarzem. W czasach bardzo płynnej granicy między sztuką a rzemiosłem, czy kto był artystą czy rękodzielnikiem w pewnym zawodzie, musiał należeć do cechu, jeżeli chciał uniknąć ciągłych przeszkód i trudności, chyba że przyjął serwitoryat królewski lub magnacki, t. j. dał się zapisać na listę sług króla lub któregoś z możnych dygnitarzy Rzeczy. Do obyczajów zaś niektórych cechów, a między nimi także cechu mularskiego, należało, że wyzwolonemu towarzyszowi lub świeżo przyjętemu mistrzowi nadawano przezwisko, za co tak przechrzczony towarzysz wyprawić musiał bankiet cechowej braci, czem się też tłumaczy, że taki przemianek nazywano także „*cognomen in propina alias* na szynku“ lub „przeszynkiem“.

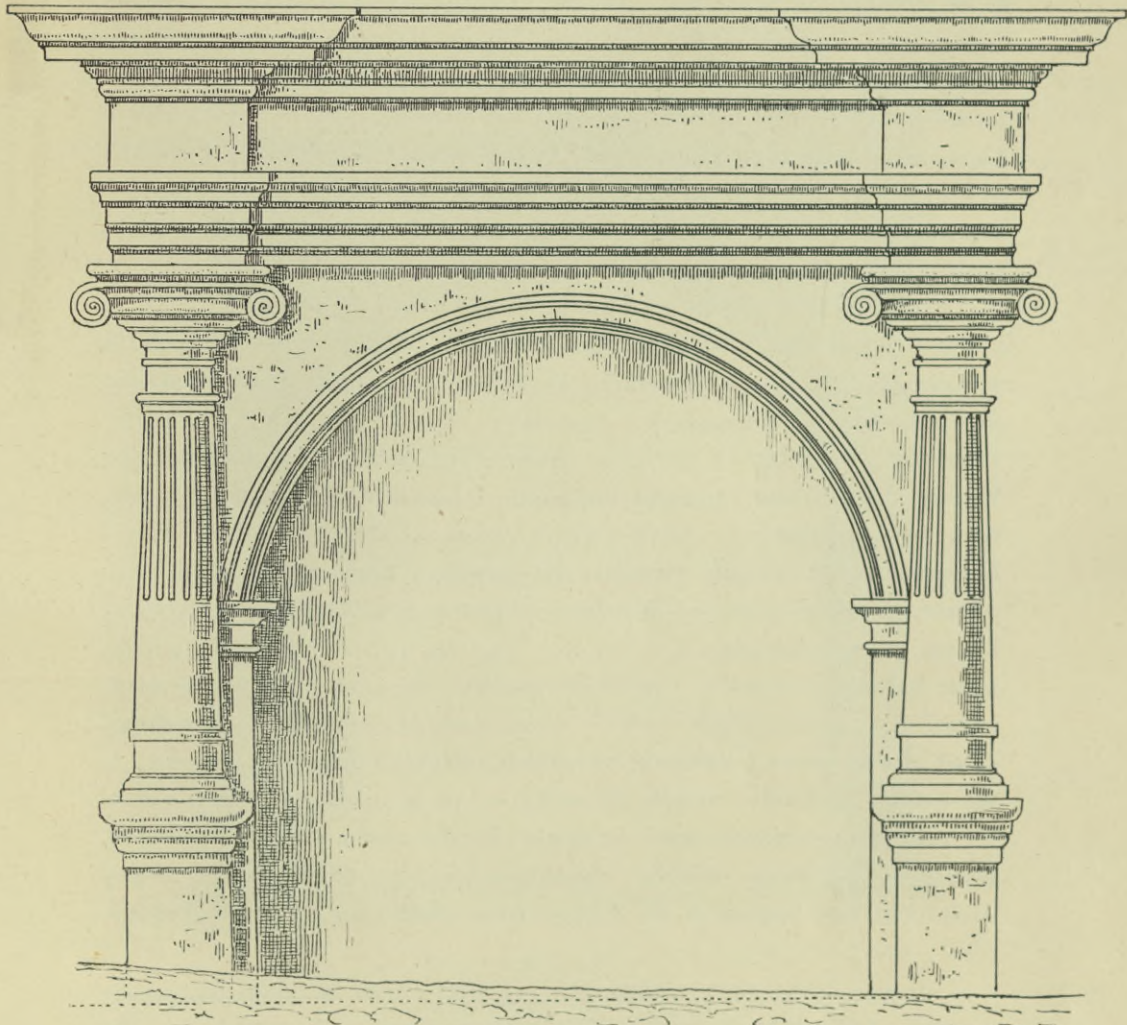


Fig. 11.

Portal domu nr. 20 na ulicy ormiańskiej.

Zdaje się, że cech mularski jako jeden z późniejszych we Lwowie przejął ten zwyczaj od cechów starszych, które jak n. p. cech mieczniczy, miały przywileje królewskie, potwierdzone także przez Zygmunta Augusta w r. 1567, stanowiące, że każdy nawet już gdzieindziej, z wyjątkiem Krakowa, wyzwolony i „przeszynkowany towarzysz“ ma we Lwowie ponownie prosić w cechu o przemianek i opłacić się zań *wochlonem*, to jest kwotą równającą się tygodniowemu zarobkowi.¹⁾ Stąd poszło mnóstwo najdzikszych imionisk we Lwowie, na które już w innym miejscu zwróciliśmy uwagę, jak n. p. Trzęsigłowa, Kupinędza, Moczygęba, Nieranowstał, Piszczymucha i t. p. Trzeba przyznać, że cech mularski, liczący w swoim gronie ludzi lepszego wykształcenia i bardziej blizkich sztuce niż pospolitemu rękodzielnemu, nadawał przemianki bardziej przyzwoite a przynajmniej obojętne.

Cech mularski powstał we Lwowie bardzo późno, bo dopiero w r. 1572, a dekret rajców, który stanowi jego utworzenie, zaznacza, że nastąpiło to w obecności i na żądanie sławetnych Piotra Casmur Włocha (prawdopodobnie od Casalmoro w Mantuańskim), Stanisława Złego, Sebestyana syna niegdy Trembacza, Franciszka Krotchwili, Adama Pickowskiego, Rocha Szafranca Włocha, Jana Bóbrka, Andrzeja Podleśnego i Jana Kreglika, mistrzów mularskich i kamieniarskich we Lwowie (*magistrorum muratorum et lapicidarum*).²⁾ Zawiązanie cechu nastąpiło widocznie pod naciskiem ustawicznych waśni i nieporozumień między starszymi mistrzami miejscowymi a Włochami osiadłymi we Lwowie. Miasto obawiało się, że na tych ciągłych sporach i zajściach ucierpią liczne budowy we Lwowie, i usiłowało pogodzić obie strony,³⁾ a jak się zdaje, znalazł się ku temu najlepszy środek w zorganizowaniu cechu, który już z natury swojej równał prawa i obowiązki wszystkich członków. Zdaje się przecież, że nie wszyscy mistrzowie wstąpili do cechu — co do niektórych przynajmniej nie znaleźliśmy w aktach nigdzie wzmianki, któraby się domyślać tego pozwalała, dochowana zaś księga cechowa, rejestrująca zresztą tylko starszych „siedzących“ mistrzów rozpoczyna się dopiero od r. 1582 i jest tylko fragmentem.

¹⁾ Acta Consul. z r. 1590 XIII pag. 1384—1390. W świadectwie jednego z cechów krakowskich w sprawie przemianków czytamy: „W naszym porządku i obyczaju tak się zachowujemy, iż kiedy chłopca za towarzysz czynią, jako mu raz dano przemianek, tedy mu go nigdzie indziej odmienić nie mogą, chyba w tenże miesiąc nazajutrz tenże chłopiec chciałby sobie inny przemianek kupić u tych towarzyszy, co go za towarzysz czynili. Acta Judicii Civ. z r. 1601 XXI pag. 1475.

²⁾ Fascykuł III A. 233 pag. 213—217 w archiwum miejskim.

³⁾ Acta Consul. z r. 1572 pag. 1097.

Z przedcechowych czasów dochowało się nam oprócz pomienionych powyżej założycieli cechu niewiele nazwisk budowniczych lwowskich. Marcin Lusznia (pisany Luschnia) przyjmuje prawo miejskie w r. 1534, Piotr ze Smoleńska w r. 1535, Matias Murator w tymże samym roku, Łukasz z Preszowa (*Lucas Murator de Aperias*) w r. 1539.¹⁾ O trzech pierwszych nie dowiadujemy się niczego więcej — o czwartym mamy dość ważny i ciekawy zapisek archi-

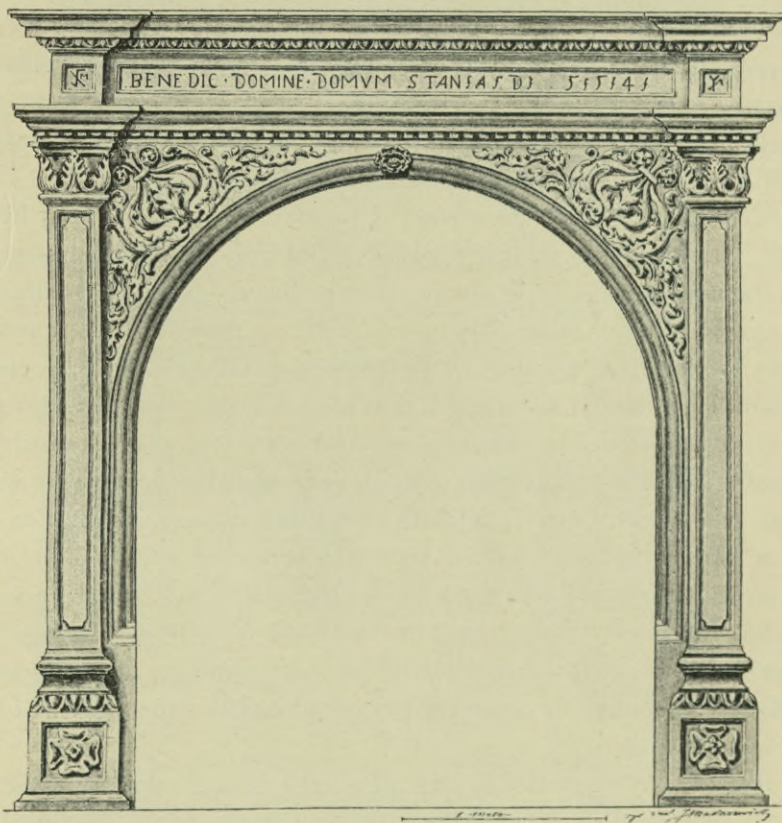


Fig. 12.

Portal domu Stanca Szolca.

walny. Mistrz Łukasz wkrótce po przyjęciu prawa miejskiego umiera, co jednak nie dowodzi, aby tak krótko tylko bawił we Lwowie, bo mógł już przedtem długo mieszkać i wykonywać swój zawód w mieście, nim otrzymał obywatelstwo, które zależało od spełnienia pewnych warunków, a głównie od wykazania

¹⁾ Regestrum debitorum. Oddz. III. A. 6, 133, 135, 213.

się posiadaniem nieruchomości, której minimalna wartość ¹⁾ była oznaczona. Zaraz po śmierci Łukasza z Preszowa, w r. 1541, Jerzy biskup Łucki pozywa wdowę po nim pozostałą o zwrot pewnej sumy ze spadku zmarłego, albowiem Łukasz zawarłszy z biskupem ugodę o zbudowanie i ozdobienie pałacu królewskiego i innych gmachów na zamku Łuckim, i otrzymawszy całą sumę ugodową za te roboty, budowy nie dokończył przed śmiercią.²⁾ Szczegół to niewątpliwie ważny i pozwalający przypuszczać, że Łukasz należał do mistrzów niepospolitych. Biskup Łucki i brzeski, który pozywał wdowę Łukasza, był to Jerzy Falczewski, który rozwinął w swojej diecezjalnej stolicy bardzo ożywiony ruch budowniczy, sam wznosił katedrę z ciosowego kamienia, i za którego czasów zamek Łucki, podupadły i zniszczony, odbudowywał się na nowo. Ani katedra jednak ani gmachy zamkowe nie utrzymały się do naszych czasów.

Jeżeli włoski renesans w lwowskiej architekturze słusznie datowany bywa od r. 1530, to niewątpliwie jednym z pierwszych mistrzów, który go zainaugurował, będzie Petrus Murator Italus, odszczególniony w zapiskach archiwalnych także wyraźnem określeniem *Murator Regius*, co należy zawsze uważać za rękomię wyższego artystycznego wykształcenia w zawodzie. Po raz pierwszy spotykamy go w aktach miejskich z r. 1543.³⁾ Już same stosunki jego z znakomitemi osobistościami ze świata mieszczańskiego i kupieckiego wskazują, że zajmował stanowisko wybitne jako człowiek i architekt. Ma obrachunki z możnym kupcem greckim we Lwowie, Michałem de Scio; członek głośnego w swoim czasie włoskiego rodu patrycyuszów krakowskich, Kasper Gucci, jego wybiera sobie za plenipotentą we Lwowie.⁴⁾ Ale po nad te uboczne okoliczności daleko ważniejszej, bo rozstrzygającej wagi jest fakt, że dokonał we Lwowie dzieła wyższej a stosunkowo najwyższej miary, jakiej się wymaga od architekta, bo wybudował świątynię, a mianowicie pierwotną cerkiew miejską *Uspieńską* czyli t. zw. wołoską.

Dowiadujemy się o tem z aktów miejskich, przed którymi w r. 1558 stawa Piotr Italczyk i znosi protest przeciw Iwanowi Babiczowi, mieszczaninowi ruskemu, i jego towarzyszom, t. j. bractwu Stauropigialnemu, a to z powodu, iż za-

¹⁾ Od 3000—6000 zł. *Acta Consul.* z r. 1657 pag. 91. Cf. Łoziński, *Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie*. Wydanie drugie 1892. Str. 17.

²⁾ *Acta Consul.* z r. 1541. IV pag. 874... *Quod olim prenomatus Lucas Murator pro edificanda et ornanda palacia Regalia et aliis edificiiis in arce Luceoriensi pro certa summa pecuniaria... percepta plenaria et totali pro huiusmundi labore satisfactione ipso infecto hac vita decessit.*

³⁾ *Acta Consul.* z r. 1543. IV. pag. 132.

⁴⁾ *Ibidem.*

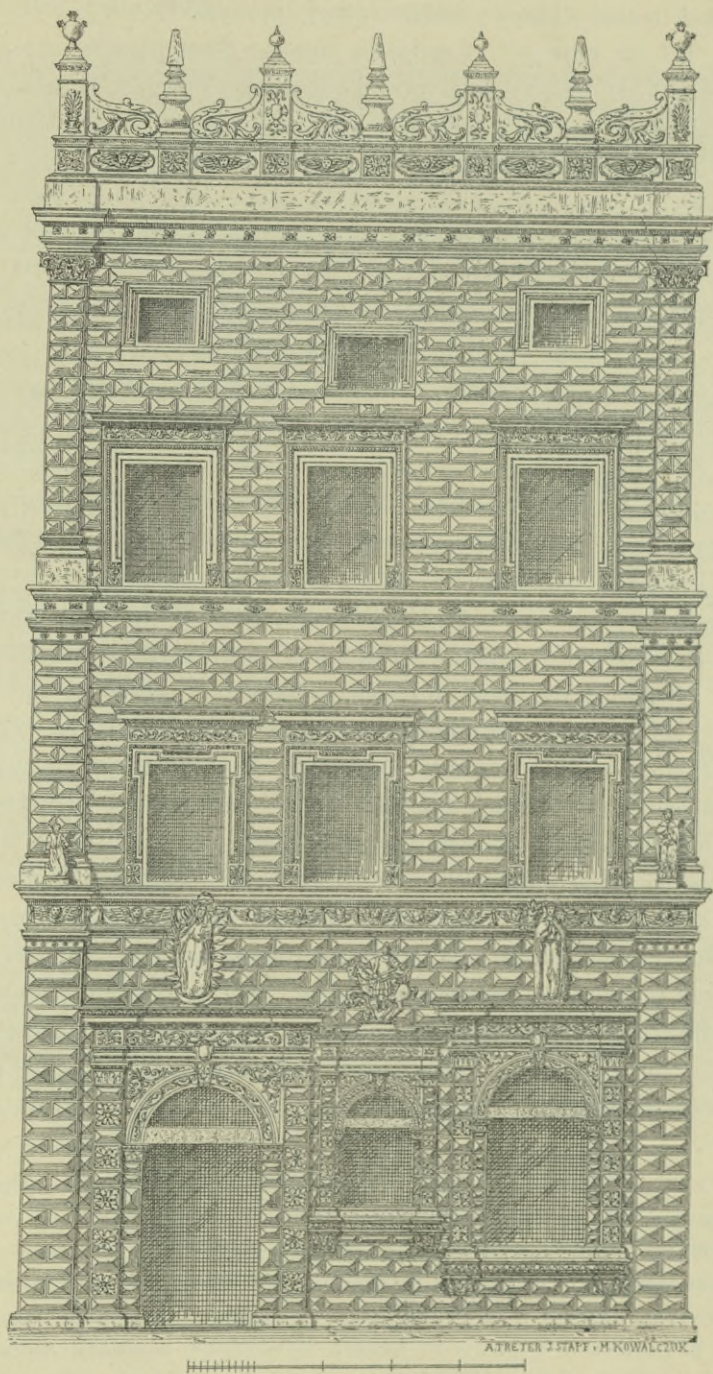


Fig. 13. Dom Ancewowskiego w rynku.

warłszy ugodę z nimi o budowę cerkwi ruskiej, prowadziłby robotę dalej a nawet mógłby ją był już ukończyć, tymczasem bractwo Stauropigialne nie dostarcza mu koniecznych do budowy materiałów i zaniedbuje tego obowiązku ku niemałej jego szkodzi; o co zastrzega sobie czynić kroki prawne przed sądem miejskim lub urzędem radzieckim.¹⁾ Mowa tu oczywiście o cerkwi, której dziś już nie ma, a na której miejscu stoi obecna cerkiew t. zw. wołoska na ulicy ruskiej. W wielkim pożarze z r. 1527 miejska cerkiew ruska spłonęła także; pozostałe jeszcze ale mocno nadniszczone mury podtrzymano, pokryto od biedy i używano tak zakonserwowanej ruiny nadal do celów liturgicznych, jednakże w r. 1547 przepalone mury rozpadły się i musiano przystąpić nareszcie do budowy nowej świątyni. Jak widzimy z powyższego zapisku, budowy tej dokonał Piotr Italezky, mularz królewski. Protest zanesiony przez niego przed rajcami i zagrożenie procesem poskutkowało widocznie; zaraz już bowiem następnego roku 1559 nowa cerkiew była skończona, urządzona i oddana służbie Bożej. Stała ona głównie hojnością wojewody czyli hospodara wołoskiego Aleksandra Łopuszanina i jego małżonki Roxany i stąd datuje się nazwa „wołoskiej“, która przeszła następnie i na dzisiejszą cerkiew Uspieńską, wzniesioną także dzięki prawdziwie wspa- niałomyślnej ofiarności wojewodów mołdawskich, tych najwierniejszych protektorów Rusi halickiej a specjalnie Rusinów lwowskich i głównego ogniska ich wyznania i narodowości, Stauropigji. Ale już w dwanaście lat po wykończeniu i poświęceniu, w r. 1571, cerkiew zbudowana przez włoskiego mistrza padła ofiarą płomieni.²⁾ Ani rysunek ani plan jej nie zachował się nigdzie; nie da się więc nie powiedzieć o talencie tego architekta.

Więcej zapewne wskazówek o stanowisku, jakie zajmował w sztuce swojej Piotr Włoch, dostarczyłby nam inny pomnik architektoniczny, nie leżący wprawdzie na ziemi polskiej, ale, jak to nie ulega wątpliwości, przebudowany i ozdobiony przez tegoż lwowskiego mistrza. Jest to kościół pierwotnie gotycki w Bystrzycy w Siedmiogrodzie, budowa sięgająca podobno wieku XIII, a w roku 1563 częściowo przebudowana, odnowiona i ozdobiona portalami renesansowymi. Według zapisków w tamtejszem archiwum miejskiem, robót

¹⁾ Acta Consul. z r. 1558. V pag. 891. Quod licet ipse (Piotr) iuxta contractum paratus erat laborem Ecclesiae Rutenicalis grece in ciuitate ista consistentem continuare prout continuasset et iam finire potuisset. Tamen ipsi (Babicz et simultanei) materiam debitam ad id pertinentem ut debuerant sibi ad laborem necessariam eidem non tradunt et illud negligunt in damnum et iacturam non modicam.

²⁾ Юбилейное Изданіе въ память 300-лѣтняго основанія Львѣв. Ставропигіискаго брацтва. Львѣв, 1895 I. Rozprawa wstępna dr. Izydora Szaraniewicza str. 9, 10. C. Dyonizy Zubrzycki. Kronika miasta Lwowa. Lwów 1884 pag. 182 i pss.

tych dokonał Magister Petrus Italus de Luugon, civis Leopoliensis. Tak go nazywa magistrat bystrzycki w świadectwie wydanem mu w r. 1561, w którym wyraża się bardzo pochlebnie o dokonanych przez włoskiego architekta robotach, więcej mu nawet przypisując zasługi, aniżeli jej miał w istocie, powiada bowiem, że „zbudował pięknie, wytwornie, kunsztownie i chwalebnie kościół“ (*extruit nobis templum sive ecclesiam satis pulchram, elegantem, artificiosam ac laudabilem*), podczas gdy chodziło prawdopodobnie o znaczne wprowadzenie ale zawsze tylko częściowe roboty około rekonstrukcyi i restauracyi bardzo starej gotyckiej świątyni.¹⁾

Nazwa „Luugon“, dana w świadectwie budowniczemu, oznacza niewątpliwie Lugano w włoskiej Szwajcaryi. Nietylko z dostateczną miarą pewności przypuszczać ale nawet twierdzić można, że ten mistrz Piotr z Lugano, mieszczanin lwowski, to nie kto inny, tylko budowniczy pierwszej włoskiej cerkwi we Lwowie. Przydatek de Lugano, którego nie ma w archiwalnym zapisku lwowskim, nie osłabia wcale przypuszczenia: z Lugano, jak zobaczymy później, pochodziła przeważnie lwowska kolonia budowniczych, że zaś w zapisku lwowskim nie masz przy imieniu Piotra dodatku o jego pochodzeniu, to nie dowodzi niczego, bo w zapiskach tego rodzaju o innych mistrzach lwowskich to jest podana miejscowość, z której pochodzili, to znowu jej nie ma. W owym czasie zresztą, o który chodzi, nie było drugiego mistrza we Lwowie imieniem Piotr, a to także tłumaczy, dlaczego przy imieniu tego Piotra, jako jedyne, a zatem nie potrzebującego odróżnienia od innych Piotrów budowniczych, nie kładziono w aktach: de Lugano. Dopiero znacznie później, już po roku 1570, zaczynają się pojawiać w aktach miejskich mistrzowie włoscy tegoż imienia, ale każdy z nich ma osobne nazwisko, przemianek lub specjalne jakieś określenie.

Temuż samemu mistrzowi Piotrowi przypisaćby tedy należało najwcześniejsze we Lwowie budowy renesansowe, a mianowicie wszystkie z przed roku 1560, do tego bowiem czasu nie masz żadnego znaczniejszego mistrza włoskiego, a przynajmniej nie masz śladu w zapiskach archiwalnych, aby istniał jaki. Okazały i poważny portal, za poważny a może i zanadto monumentalnie pomysłany jak na zwykły dom mieszczanski, który zachował się w przebudowanej zresztą kamienicy pod nr. 20 na ulicy ormiańskiej, (fig. 11) jest niewątpliwie dziełem tegoż Piotra — dowodzi tego uderzające podobieństwo w całości i szczegółach z portalami wspomnianego kościoła ewangelickiego w Bystrzycy, znanemi nam z dokładnych fotografii. Te same pseudojońskie pilastry, kanelowane

¹⁾ Wortitsch Theobald, Das evangelische Kirchengebäude in Bistritz. Kunstgeschichtliche Studie, 1885. Str. 33—35.

w dwóch górnych trzecich, te same silne i w odrębny sposób stylizowane woluty, te same pełne poduszki pod niemi i te same profilowania, ten sam według klasycznej reguły artykułowany architrav, zupełnie zresztą ten sam układ architektoniczny całości — świadczą o tożsamości autora.

Bogatszy i misterniejszy, bo cały z kamienia ciosanego złożony i rzeźbami ozdobiony, choć w mniej monumentalnych i stylowych liniach trzymany portal, wiodący na podwórze zburzonego już domu Stanela Szolea na ulicy Grodzickich (fig. 12) z datą 1555 roku, który należał do najcenniejszych szczytków renesansowej świeckiej architektury, uważać można także za utwór z doby tego Włocha, któremu snac sądzono było, aby tworzył we Lwowie tylko dzieła, skazane przez ogień i ludzi na doszczętną zagładę — i ten portal bowiem zniknął tego roku wraz z starożytnym domem, który zdobił. Ornamentyka jego, jakkolwiek skąpo rozwinięta, przypomina najwładziejście

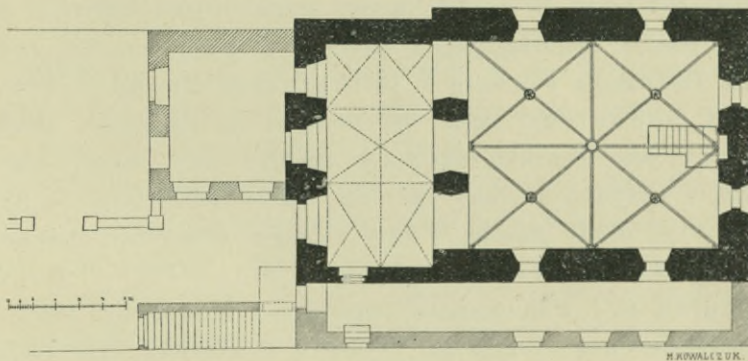


Fig. 15.

Rzut poziomy „Złotej Róży“.

motywa renesansu: dekoracja spandryl czyli klinów nadłucznych (t. zw. *reins d'arc*) świadczy o świeżem jeszcze poczuciu najlepszych form, a posługuje się niemal identycznie motywem, użytym tak misternie przez Berecego w kaplicy Zygmuntońskiej i w sławnym portalu Piastowskiego zamku w Brzegu,¹⁾ którego twórcą był najbliższy ziomek naszego Piotra, także Lugańczyk. Takież delfiny i takież ornament idealno-roślinny, co w Krakowie i Brzegu; brak tylko konchy i trójzęba. Sądząc z tej analogji motywów, które spotykamy

¹⁾ Cf. Ortwein. Deutsche Renaissance XI 1—3 i A. Jonetz. Brieg. (Ztschft f. bild. Kunst z r. 1894 str. 182).

w Brzegu i we Lwowie, odnieść by można także rzeźby nad oknami w podwórzu domu Izarowicza (fig. 10) na ulicy ruskiej dziś nr. 20, do tej samej pory i do tego samego mistrza Piotra. Świadczyłyby to o pewnej spólności motywów i pomysłów ornamentacyjnych, które ci lugańscy architekci i rzeźbiarze zanosili w dalekie strony, tylko że co za hojnością możnego szlązkiego Piasta rozwinęło się w bogaetwo i przepych rzeźbionej dekoracyi, to w mieszczańskim domu lwowskim i pod pośledniejszym dłutem wyrazić się mogło tylko w skąpej mierze.

Drugi najwcześniejszy z kolei budowniczy włoski we Lwowie zapisany jest w aktach miejskich z r. 1561 jako Gabryel Quadro Italus Magister Murator.¹⁾ Przybywa on do Polski w czasie, kiedy napływ włoskich budowniczych na Ruś Czerwoną wzrasta w zadziwiający sposób — prawie równocześnie przybywają do Lwowa a stąd wyruszają na prowincję, gdzie stale już pozostają: dwaj bracia Handzol (t. j. Angiolo) i Gallacyusz, zapisani w aktach jako Itali z przydaniem: a Bruzin (Brusin-Arsizio w kantonie Tessyńskim). Gallacyusz wkrótce umarł (w r. 1560 już jest zapisek o jego śmierci); Anioł zaś z dwoma jeszcze spółtowarzyszami zawodu, a mianowicie Krzysztofem Bodzan (Bozzano) z Ferrary i Peregrynem Bonończykiem (Peregrinus Bononicus) zajęty był robotami na prowincyi, głównie zaś w Przemyślu, gdzie Peregryn Bonończyk osiadłszy stale, uzyskał prawo obywatelstwa,²⁾ Krzysztof Bozzano zaś bawi około roku 1565 w Tarnopolu i nazywany jest *incola Russiae*,³⁾ skąd wystawia świadectwo innemu znowu rodakowi i koledze w zawodzie, a mianowicie Franciszkowi Roland de Brusimpian (t. j. z Brusimpiano, miejscowości w prowincyi Como, dzisiejszym dystrykcie Varese). Przytaczamy wszystkie te nazwiska, choć bezpośrednio nie łączą się z historią architektury lwowskiej, raz dlatego, że przydać się one mogą jako wskazówki przy badaniu historii starożytnych zamków i świątyń na Rusi; powtóre, że dają szczegóły o pochodzeniu włoskich budowniczych, którzy w powyższem małym gronie reprezentują konton Tessyński, Lombardycę, Ferrarę i Bononię.

Po wspomnianym powyżej Gabryelu Quadro pojawia się w aktach miejskich drugi z podobnymże przydatkiem do imienia, a mianowicie Francisus de Quadri Lugano Italus Murator, który w r. 1570 przyjmuje we Lwowie prawo miejskie. Ten przydomek Quadro, Quadri, Quadro di Lugano,

¹⁾ Inducta Judicii Civilis IX pag. 915.

²⁾ Acta Consularia z r. 1560 pag. 1, 2. — Inducta Judicii Civ. z r. 1560 IX pag. 566.

³⁾ Ind. Jud. Civ. z r. 1565 XI pag. 427.

dodawany do imion mistrzów włoskich w rozmaitych odmianach i kombinacjach, bywał już powodem kłopotu i nieporozumień. Zajmującym się historią sztuki w Polsce przydomek Quadro i Quadro de Lugano znane jest dobrze — tak bowiem przechowało się nam nazwisko mistrza, który dał dzisiejszą postać ratuszowi w Poznaniu, jednemu z najznakomitszych pomników renesansu na polskiej ziemi. W aktach miejskich poznańskich nazywany bywa ten mistrz rozmaicie: Joannes Baptista de Quadro, Jan Baptysta z Kwadra z Lugano, Jan Baptysta de Quadro et Lugano i t. p. Ten to Jan Baptysta rozślawił przydomek Quadro, a jeden z badaczy pomników sztuki w Wielkopolsce, Herman Ehrenberg, poruszył wszystko, co tylko poruszyć się dało, aby dojść, skąd ten Jan Quadro pochodził i gdzie była osiadłą jego rodzina. W tym celu udawał się z zapytaniami do Włoch, pisał do dyrektora florentyńskiego archiwum we Florencyi, p. Milanesi, kazał szukać w archiwum Medyolańskiem, uprosił p. Emilio Motta, redaktora pisma *Bollettino storico della Svizzera Italiana*, aby mu pomógł w poszukiwaniach, co zaczęli ci Quadrowie, z których poznański Jan Baptysta pochodzi; ogłoszono nawet w tem piśmie odezwę z prośbą o wyjaśnienie zagadki — ale wszystko nadaremnie.¹⁾ W obec tylu usilnych badań i poszukiwań, które przecież niczego wyświecić nie mogły, lękamy się prawie wystąpić z naszym rozwiązaniem zagadki. Rzecz prosta: nie było rodziny *Quadro*. Gdyby na prawdę była istniała, z dwoistej racyi byłaby fenomenalną; raz z powodu mnogości swych członków, powtóre dla wrodzonego zamiłowania i talentu w budownictwie. Dwóch Quadrów już dotychczas znaleźliśmy we Lwowie, a w dalszym ciągu tej pracy spotka się czytelnik jeszcze z całym szeregiem Quadrów i Luganów. Otóż Quadro nie jest nazwiskiem osoby, ale nazwą miejscowości w odmiennie i niewłaściwej pisowni: jest to *Cadro*, leżące pod miastem *Lugano* w dzisiejszej włoskiej Szwajcaryi, w kantonie Tessyńskim. Z tego to *Cadro*, z okolicy *Lugana*, albo z rozmaitych innych miejscowości Tessyńskiego kantonu pochodzili przeważnie włoscy architekci XVI wieku we Lwowie. Cysalpiński ten kanton, już całkiem włoski, co do typu swojej cywilizacji lombardzki, ubogi wprawdzie, ale piękny i wesoły, ma prastare tradycje kultury i sztuki, której bogate stosunkowo skarby sam posiada w swych świątyniach i gmachach, a blizki najśłynniejszych ognisk twórczości artystycznej i jej dzieł pierwszorzędných, miał wszelkie po temu warunki, aby być ojczyzną architektów, rzeźbiarzy i malarzy.

¹⁾ Herman Ehrenberg. Geschichte der Kunst im Gebiete der Provinz. Posen. Berlin 1893. Str. 74.

Tessyńczycy odgrywają w architekturze XVI wieku i w całej epoce baroka niemal pierwszorzędną rolę.¹⁾ Sztuka zastosowana do architektury była w Lugano rodzajem domowego przemysłu, jak zegarmistrzostwo w Genewie — jej tradycje przechodziły z dziadów na wnuków; nie tylko całe rodziny ale całe miejscowości, całe gminy, składały się z budowniczych, mularzy, kamieniarzy. Miejscowość Selva pod Locarno wydała aż dziewięciu znakomitych artystów, architektów i rzeźbiarzy, a wszyscy pisali się „de Selva“; z jednego i tego samego miasteczka, Campione, zapisało się w historii sztuki czterech sławnych mistrzów, jak Boninus de Campione, twórca najwspanialszego z nagrobków Scaligerowskich w Weronie, jak Marco de Campione, który ma być autorem planu katedry medyolańskiej a był istotnie jednym z kierowników jej budowy, jak Jacopo de Campione, następcą Marka przy tej samej budowie, jak w końcu Matteo de Campione, twórca wspaniałej fasady katedry w Monza.²⁾ Takim samym gniazdem architektów była Cařona, z której pochodzili znani architekci Gasparo, Marco, Tomaso, wszyscy trzej zajęci przy budowie medyolańskiej katedry, dalej Antonio, jeden z mistrzów budowy Palazzo del Municipio w Brescyi i t. p. — takim samym gniazdem Ronco d'Asceno, skąd pochodziło aż czterech mistrzów mularskich krakowskich zwanych Derakami, Delragami albo Del Ronchi mi³⁾, takim w końcu seminaryum budowniczych i rzeźbiarzy było i Cadro pod Luganem, chociaż nie mogło się poszczycić równym szeregiem imion rozgłosnej sławy.

Z tego to Tessynu, ojczyzny osobnego lombardzko-tessyńskiego stylu, pełnej gotycko-romańskich kościołów, oryginalnych kampanil, ustronnych kaplic pokrytych freskami i starych zameczysk, pochodził dalszy architekt lwowski, o którym pierwszą archiwalną wiadomość spotykamy w r. 1567: Petrus Crassowski Italus Murator Szwanczar. Przyjmuje on prawo miejskie w tym roku.⁴⁾ Dodatek „Szwanczar“, co oczywiście znaczyć ma Szwajcar, stwierdza to jego pochodzenie z cysalpińskiego kantonu, nazwisko zaś polskie Krassowski, którego nie można w tym wypadku uważać za *cognomen ex arte* czyli przemianek, bo w r. 1567 nie istniał jeszcze cech mularski we Lwowie, możnaby analogicznie odnieść do nazwy jakiejś miejscowości, z której ten Włoch pochodził, n. p. do Carasso pod Bellinzoną, gdyby bliższym i prostszym a niewątpliwie także trafniejszym nie był domysł, że źródło jego da się odnaleźć w Krasowie, pod Lwowem,

¹⁾ Jacob Burckhardt. Geschichte der Renaissance in Italien, Stuttgart 1878. Str. 19.

²⁾ Cf. Rahn, Rudolf dr., Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz. Zurich 1888. Str. 174 et pssm.

³⁾ Registrum censuum, Vol. III A. 6 pag. 536.

⁴⁾ Sprawozdania komisji Hist. Sztuki IV pag. LXIII.

miejsowości, której kamieniołomy dostarczały głównego materiału do monumentalniejszych gmachów lwowskich, w której zatem włoski nasz architekt zapewne dłuższy czas przebywał, zwłaszcza, że jak obaczymy, zajęty był przy budowach cerkiewnych Stauropigji, do których właśnie niemal wyłącznie używano kamienia krasowskiego.

Krasowski, bo tak go już nazywać będziemy, nie miał szczęścia we Lwowie. Oprócz kaplicy ruskiej, której autorstwo bodaj w części jemu przypisaćby można, i oprócz jednego z domów patrycyuszowskich w rynku, który dotąd się przechował, jakkolwiek z późniejszymi przeobrażeniami, a o którym będzie mowa, wznosił Krasowski we Lwowie dwie wieże, z których niestety jedna zawałiła się przed ukończeniem. Krasowski zbudował wieżę przy dzisiejszej katedrze ormiańskiej a następnie jeden z bogatych a gorliwych o sławę swego wyznania Rusinów lwowskich, Dawid Ftoma, powierzył mu budowę wieży przy cerkwi zwanej wołoską. Wieża, doprowadzona w r. 1570 do trzeciego rusztowania, runęła, a Dawid Rusin w swoim i swoich spółwyznawców imieniu (*suo et totius Civitatis Vicinorum suorum religionis Russiae nominibus*) wytoczył Włochowi proces przed urzędem radzieckim.¹⁾

Z aktów tego procesu wyjmujemy najważniejsze szczegóły. Dawid Rusin w żałobie swojej powiada, że ugodził Krasowskiego przed dwoma laty, a więc 1568 r. do zbudowania tej wieży, którą już budowniczy Felix (z przydomkiem Trembacz) doprowadził był do trzeciego rusztowania, a której fundamenta miały 6 łokci szerokości. Krasowski był tylko technicznym kierownikiem a nie przedsiębiorcą budowy; sam Dawid dostarczał mu materiałów i robotników, a Krasowskiemu płacił jako honorarium z początku po grzywnie, później po 2 złote tygodniowo. W ciągu budowy zaczęły się pokazywać rysy w murze, a Krasowski, jak zapewnia Dawid, mimo przestróg budował dalej, kazawszy tylko rysy zasmarować wapnem. Szkodę swoją ocenia Dawid na 3000 zł. Krasowski odpiera, że jeśli wieża runęła, to z winy złych fundamentów, a więc z winy budowniczego Felixa, który fundamenta te położył i wieżę do trzeciej kondygnacyi już był wyprowadził. Gdyby był wiedział, że fundamenta są tak słabe, byłby się nie był podjął budowy. Jakoż świadkowie przyznają, że Krasowski swojej wieży, t. j. ormiańskiej, był pewny, bo sam fundamenta wybierał, a natrafiwszy na grzęzki grunt, dopóty kopał, dopóki się nie dostał do calca (*usque ad petram fortem pervenisset*) — ale o ruskiej wieży zaraz powątpiewał, bo moczar tylko kamieniami zasypano. Zresztą Dawid Rusin dostarczał mu bardzo lichego materiału a i tego jeszcze bardzo skąpił, co też i świadkowie

¹⁾ Acta Consul. z r. 1570 VIII pag. 140.

potwierdzają; jednego z mularzy Dawid odprawił od roboty, bo zanadto „pluskał“ wapnem (*spargeret alias pluskał cemento*). Zamiast używać do wyższych murów cegieł, nie zaś dużych kamieni, Dawid nie kazał brać cegieł i mówił; „Ej bieszu (biesa) tobie, buduj tak jakoć każe“.

Krasowski powołuje ze swej strony na rzeczoznawców budowniczych: Alberta Borcowskiego z Brzeżan, Jakóba Rogacelowicza z Głęboki, Marcina Quadrio (oczywiście de Cadro, jak tytu innych) z Pomorzan i Rocha (Szafranca) ze Lwowa, wszystkich włoskiej narodowości (*Italos muratores*), jak wyraźnie dodano w aktach.¹⁾ Mimo tej obrony Krasowski przegrał sprawę i zapadł już wyrok przeciw niemu, Dawid Rusin wołał jednak dobrowolną ugodę, znał bowiem dobrze „labirynty prawne“, które mimo wyroku pozostawały jeszcze pokonanej stronie, i stało na tem, że Krasowski obowiązał się zapłacić Dawidowi 310 zł., z której to sumy 160 zł. przekazuje mu zaraz na kamienicy Kudlińskiej, resztę zaś ma wypłacić w trzech latach pod utratą sławy i procederu (*sub detrimento et privacione famae atque artificii sui*).²⁾

Mimo tak przykrego epizodu, który, jakby się zdawało, powinien był raz na zawsze wykluczyć wszelkie dalsze stosunki między Krasowskim a ruską Stauropigią, jest przecież rzeczą więcej niż prawdopodobną, że architekt ten już po katastrofie miał czynny udział w dalszych robotach około gmachów cerkiewnych, i że t. zw. kaplica Trzech Swiatyteli, jeżeli nie w całości to przynajmniej w części swej dekoracyjnej jego jest dziełem. Według źródeł samejże Stauropigii mała ta cerkiewka rozpoczęła się budować znacznie później od dzisiejszej wieży, to jest około roku 1578, kiedy wieża już była na ukończeniu — źródła te wszakże, o ile je znamy z pracowitego zestawienia prof. Szaraniewicza, podanego na wstępie do cytowanej już przez nas jubileuszowej publikacyi, nie dają dat jasnych i dokładnych. Gdyby istotnie tak było, przypuszczać by należało, że kaplicę budował ten sam architekt, który wznosił nową wieżę po zawaleniu się dawnej, t. j. Piotr Barbon, o którym później będzie mowa, nie miałby bowiem fundator Korniakt żadnego powodu powierzać budowy innemu architektowi, skoro ten, którego użył do wzniesienia wspaniałej kampanili, tak dobrze wywiązał się z zadania. Tymczasem niepodobna przypuścić, aby kaplica i wieża były utworami jednego i tego samego mistrza — opiera się temu stanowczo cały charakter kompozycyi, pojęcie stylowe, w ogóle traktowanie tak całości jak i szczegółów architektonicznych i ornamentacyjnych. Natomiast

¹⁾ Inducta Judicii Civil. z r. 1570 XII pag. 246—248.

²⁾ Acta Cousul. z r. 1570 VIII pag. 206.

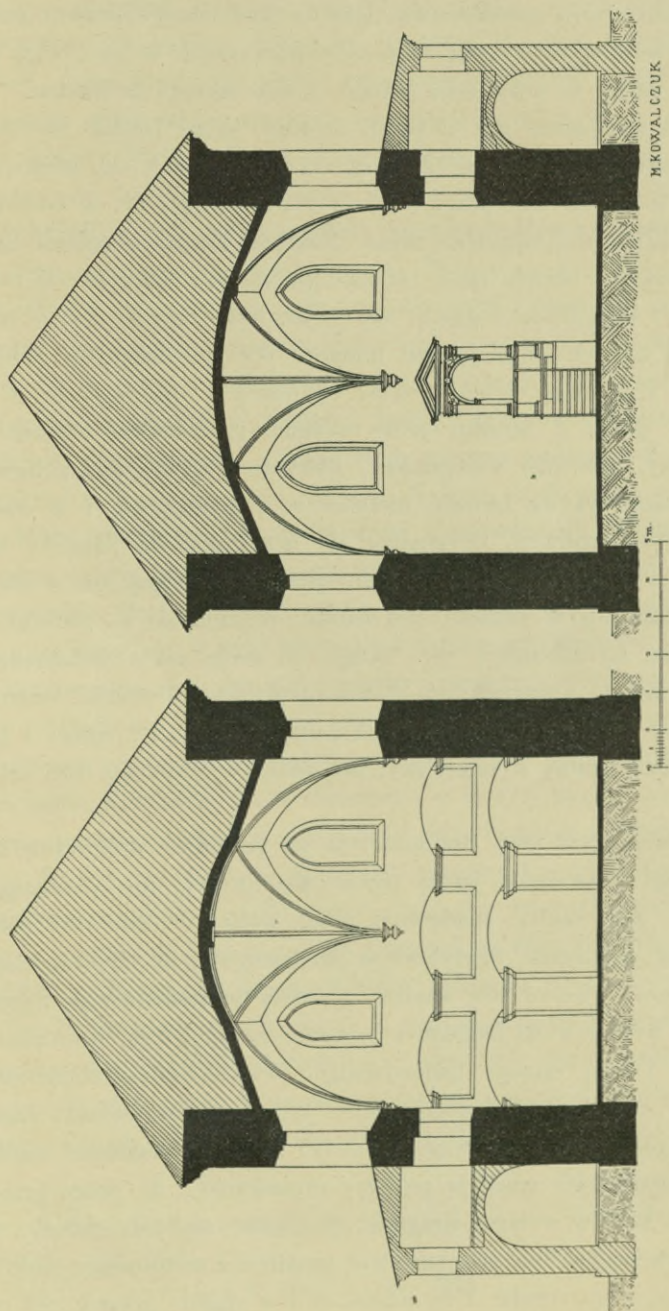


Fig. 16.
Przekrój synagogi „Złotej Róży”.

między domem kaplicą a domem w rynku, o którym obszerniej mówimy poniżej, a który według dat zupełnie wystarczających przypisać należy Krasowskiemu, zachodzi tyle stanowczego podobieństwa, taka do identyczności niekiedy posunięta wspólność motywów architekturalnych i dekoracji plastycznej, że nie ulega prawie wątpliwości, iż mamy tu przed sobą jednego i tego samego architekta.

Kaplica ta zbudowana jest z ciosu, którego układ jednak nie jest tak poprawny i troskliwy jak w samej głównej cerkwi; cztery t. zw. kontr-pilastry dzielą całą jej fasadę na trzy pola; w środkowym polu portal, w bocznych po jednym zbyt nisko umieszczonym oknie. Nakryta trzema kopułami na dość wysokich stosunkowo obłach czyli bębnoch (*tambours*) latarniowych, ozdobionych słupkami i konsolkami z gipsu, ma portal, fryz i gzymsy okryte rzeźbami w kamieniu, w których widać jeszcze tradycje dobrych form, tu jednak już tępo odczuty i surowym dłutem twardo wykonanych. Do najlepszych części fasady należy portal z zanadto może ciężkim gzymsowym ocapem, ujęty w dwie kolumny, oplecione winogrodem, który to motyw z szczególnem upodobaniem używany był we Lwowie nie tylko w kościelnej ale i w świeckiej, całkiem prywatnej dekoracji. Oryginalne ale bez gracy są kapitele, którymi uwieńczone są podkładane czyli t. zw. kontr-pilastry — wiążą one u góry całą artykulację pilastrową w jedność nie bardzo organiczną, a podwójny rząd drobnych, sucho stylizowanych liści nadaje im cechę jakby ornamentacyjnej egzotyki. Fryz złożony z skrzydlatych główek i fruktowych festonów, rozetowania, dwie maskarony i palmetowe motywa uzupełniają dekorację fasady i portalu; rozkład ich wcale trafny i szczęśliwy, ale samo wykończenie bez miękkości i wdzięku.

Daty podane przez prof. Szaraniewicza na podstawie archiwalnych zapisków Stauropegji, jakkolwiek budzą pewne wątpliwości, nie pozwalają przecież twierdzić, aby kaplicę zbudowano przed wieżą — samo zaś połączenie kaplicy z wieżą, niezręczne, niestyłowe, a przedewszystkiem czysto-mechaniczne, nie pozwala znowu wierzyć, aby kaplica powstała bezpośrednio po zbudowaniu wieży i mając wraz z wieżą jednego i tego samego fundatora, Korniakta, miała także jednego i tego samego budowniczego. Włoch, który zbudował wieżę Korniaktowską, złożył w tem swoim dziele tyle dowodów talentu, prawdziwie monumentalnego zmysłu i stylowego poczucia, że mając zbudować kaplicę u jej stóp, byłby niewątpliwie umiał ją połączyć organiczniej, do czego przecież nie brak mu było wzorów w jego ojczyźnie. Domyślać się tedy należy, że plan i cała dekoracja kaplicy były już obmyślane przedtem a zastosowane może do owej pierwszej wieży, która runęła, i że obrobiony i w rzeźbie gotowy już materiał ciosowy nie pozwalał odstąpić od planu. Kaplica ta zresztą nie dochowała się

do naszych czasów w nienaruszonej pierwotnej swej postaci. Uszkodzoną znacznie pożarem, odrestaurował w r. 1671 Grek osiadły we Lwowie, Alexy Ballaban, który nie omieszkiał uwiecznić tej swojej zasługi wielce szumnym napisem, umieszczonym na kaplicy. Zdaje się wszakże, że prócz uzupełnień i małych przeróbek, sama fasada nie uległa znaczniejszej zmianie — a roboty restauracyjne objęły tylko dach i kopuły z ich gipsową dekoracją.

Z drugiej budowy Piotra Krasowskiego we Lwowie, t. j. wieży czyli dzwonnicy przy katedrze ormiańskiej, nie pozostało nie prócz może fundamentów; ogień zniszczył ją w r. 1778 zupełnie, potopiwszy dzwony i obróciwszy w zgłiszczą także pomieszkanie arcybiskupa.¹⁾ Natomiast utrzymał się do naszych czasów, choć w znacznie już zmienionej zewnątrz i wewnątrz postaci, ów dom zbudowany przez Krasowskiego w rynku pod nr. 4 (w XVII w. własność medyka Anczowskiego), jeden z najpiękniejszych zabytków prywatnej architektury w naszym mieście, z prawdziwie misterną fasadą z fasetowanych ciosów (*en bossage*), z rytmicznie skomponowaną attyką, która wieńczy ten budynek, pełen zarówno monumentalności jak elegancji (fig. 13). Należał on do patrycyuszki Zofii Hanlowej, która budowę powierzyła Piotrowi Krasowskiemu. Według ugody czyli tak zwanej interecyzy z r. 1577 ma tesyński mistrz prowadzić dalej i ukończyć budowę według formy i opisanej reguły, która się nazywa wizerunkiem (*quae Wizerunge appellatur*) — a więc mowa tu o z góry przedłożonym i akceptowanym przez Hanlową planie — ma górny kraniec fasadowego muru (*parietis anterioris*) ozdobić rzeźbionymi kamieniami, kolumnami i kabzamsami (*columnas et kabzamszy omnes ex lapidibus sculptis parare*).²⁾ Nie było jeszcze wtedy wspaniałego domu Korniakta; dom Hanlowej, o którym mowa, oddzielony był od rzeczywistości, na której wkrótce stanąć miał pałac bogatego Greka Kandyoty, jeszcze jednym domem, również do Hanlowej należącym — sytuacja więc ta sama, jaką i dzisiaj widzimy.³⁾ O ile wnosić można z dalszych wzmianek w aktach miejskich, piękny ten dom w r. 1595 przeszedł na własność Tomasza Albertiego, a w XVII wieku należał do dr. Marcina Nikanora Anczowskiego.

Jest to jeżeli nie najpiękniejszy w czysto architektonicznym znaczeniu, to niewątpliwie najszczodrzej dekorowany ze wszystkich starożytnych domów patrycyuszowskich we Lwowie. Mimo tej hojności w szczegółach ornamentacyjnych nie wywołuje wrażenia przesady, bo dekorację rzeźbioną równoważy energiczna mimo

¹⁾ X. Sadok Barącz. Żywoty sławnych Ormian. Dodatek: Dzieje zakonnice ormiańskie, pag. 470.

²⁾ Acta Consul. z r. 1577 X pag. 205.

³⁾ Ibidem. Pag. 213.

swej wytworności plastyka całej fasady, osiągnięta zapomocą rustyki z fasetowanych i „brylantowanych“ ciosów. Najrzęściej ornamentowany jest parter, którego gesta rzeźba znajduje u góry, że tak się wyrazimy: oddźwięk w bogatej attyce, złożonej rytmicznie z balustrów, konsol, słupów i ozdobnych obelisków. Aż do przesady bogata i z jubilerską prawie misternością obmyślona jest dekoracja portalu i parterowych okien, ujętych w boniowane ciosowe pilastry, których brylantowane kostki idą na przemian z rozetami (fig. 14). Bardzo ładny i charakterystyczny jest ornament rzeźbiony w nadłucznych klinach (spandrylach) okiennych, w których wdzięczny motyw roślinny wybiega w fantastyczne maski. Kompozycji jednak nie sprostało dłuto, twarde i tylko mechanicznie wierne, pod którym pełne i płynne formy renesansowego ornamentu schudły i jakby zmarniały, przybierając niekiedy cechę techniki snycerskiej *en creux*.

Powiedzieliśmy wyżej, że dom ten podobieństwem a niekiedy nawet identycznością motywów i szczegółów świadczy, że autor jego, Krasowski, musiał mieć także udział w budowie lub dekoracji kaplicy pod ruską wieżą Korniaktowską. Podobieństwo to uderza na pierwszy rzut oka w kompozycji i traktowaniu ornamentów, nawet tam, gdzie sam motyw roślinny był inny, a przedewszystkiem stwierdzić się da stanowczo w identyczności fryzów na obu tych zabytkach architektonicznych. Fryz złożony z skrzydlatych główek i fruktowych festonów, który wieńczy u góry część parterową domu, powtarza się na kaplicy ruskiej. Świadczy to także o tem, jak mało w gruncie form przynosili z sobą do Lwowa ci architekci włoscy: każdy z nich miał ich pewien podpatrzony i najeźściej rzemieślniczą tylko praktyką nabyty zapas, ale tak skąpy, że powtarzać się musiał nawet w budowach całkiem rozmaitej natury. Widzimy, jak mało miał inwencji Krasowski, a to samo zobaczymy także w budowach najcelniejszego z lwowskich Włochów, Pawła Rzymianina.

Nazwisko dalszego budowniczego tej pory, Franciszka z przemiankiem Krotowhila, znane już nam jest z listy założycieli cechu mularskiego i kamieniarskiego. Pochodził on także z Cadro w kantonie Tessyńskim, a po raz pierwszy występuje w aktach miejskich w r. 1565 jako Franciscus Quadro Krotofilia Italus Murator.¹⁾ Zwano go także Ferensem. Co budował we Lwowie, niewiadomo, że jednak czynnym był w swoim zawodzie, wypływa z pozwolenia danego mu przez miasto na urządzenie wapniarki w kamieniołomie miejskim w Hołosku i na piętnaście wypałów wapna, za co miał zapłacić 30 zł.²⁾ Natomiast dowiadujemy się o robocie, jakiej podjął się po za Lwowem

¹⁾ Acta Consul. z r. 1565 VII pag. 486.

²⁾ Ibidem z r. 1571 VIII pag. 785.

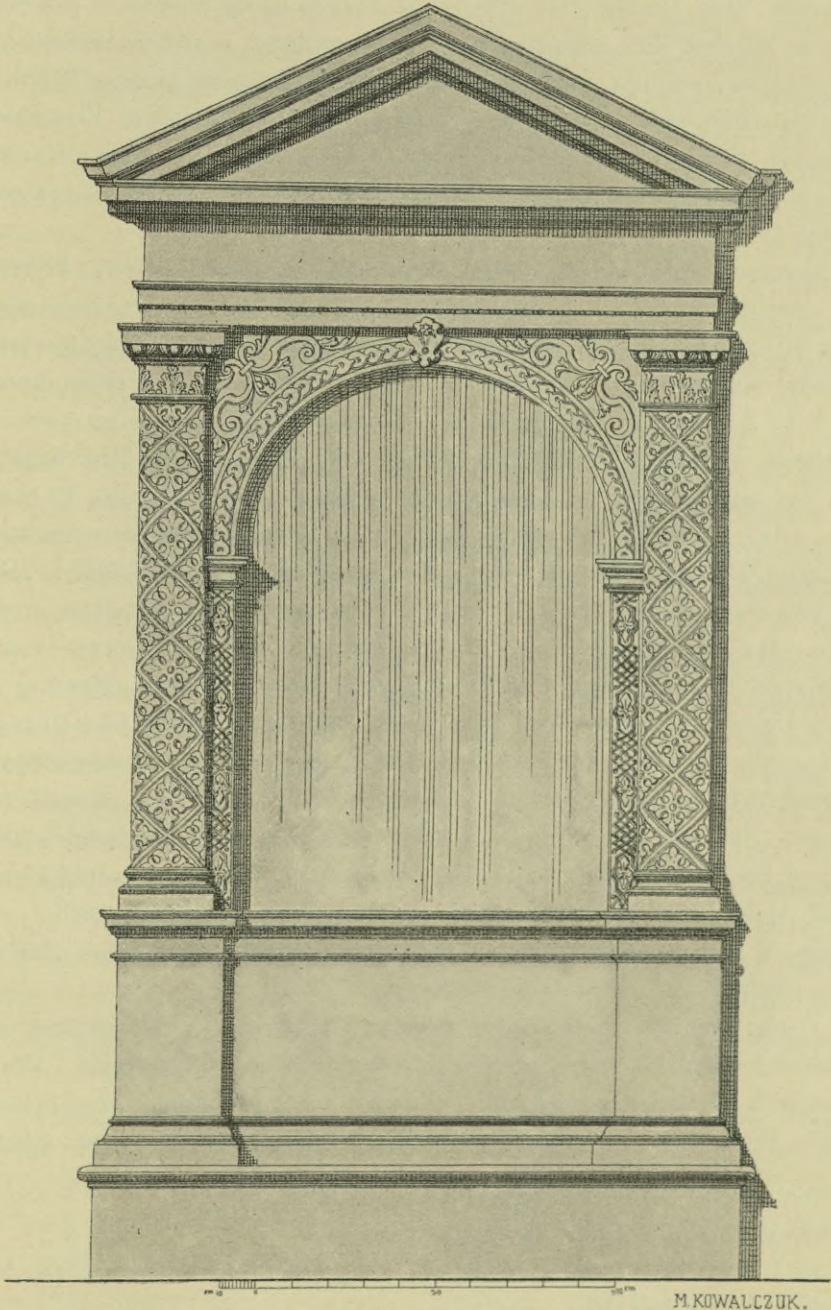


Fig. 17.

Z synagogi „Złotej Róży“.

spólnie z drugim lwowskim architektem, Sebastyanem Czeszkim Krakowianinem. Obaj zeznają przed aktami, że zawarli ugodę z Jadwigą Tarłową, wdową po Mikołaju Tarle chorążym ziemi Sandomierskiej, o wykonanie kamiennego grobowca i pomnika temuż zmarłemu Tarle w Otwinowie za sumę 180 zł.¹⁾ Oprócz tego Franciszka Krotochwili był równocześnie drugi mistrz Franciszek we Lwowie, którego dla odróżnienia akta miejskie zapisują jako Franciscus Furlan. Przydomek ten wskazuje, że pochodził z Friulu, posiadłości wówczas weneckiej.²⁾

Spotykamy dalej w liczbie włoskich mistrzów aż pięciu Piotrów, z których jeden otrzymuje w r. 1573 prawo miejskie za wstawieniem się ówczesnego rajcy Jakóba Mieszkowskiego, przyczem dwaj jego towarzysze zawodu i rodacy zarazem, mistrzowie mularsey Jan Czevene (widocznie z Cevo, w dystrykcie Breno) i Marek Antoni de Lugano, poświadczają, że jest synem prawowitego małżeństwa, co było warunkiem otrzymania prawa miejskiego. Ten Piotr figuruje odtąd pod nazwą Petrus Berman, Petrus de Beren, albo Petrus Sperandus de Bren (od miejsca pochodzenia Breno pod Lugano w kantonie Tessyńskim.³⁾ Drugi Piotr raz tylko jeden wymieniony jest w aktach w roku 1574 jako Petrus Castilio Murator⁴⁾ i znika następnie bez śladu; trzeci Petrus Italus, Niezgoda dietus, i czwarty Petrus Regazolis (od miejscowości Rigaso) również tylko przemykają się w zapiskach archiwalnych. Piąty w końcu budowniczy włoski tego imienia, zapisany w aktach jako Petrus Borbon albo Barbon Italus Murator⁵⁾ zdaje się być najznakomitszym ze wszystkich swoich lwowskich spółmienników i jako taki głównie nas obchodzi. Był on spółnikiem, a jakby wnosić można, poprzednio także mistrzem Pawła Rzymianina, z którego nazwiskiem łączy się najpiękniejszy pomnik architektury lwowskiej z XVI wieku, cerkiew Uspieńska czyli t. zw. wołoska, a sam prawdopodobnie ozdobił Lwów drugim wspaniałym dziełem monumentalnym, t. zw. wieżą Korniaktowską.

O obu tych Włochach mówić będziemy obszerniej, przedtem atoli dla dokładności uporać się trzeba pokrótce z całym gronem budowniczych, którzy w ostatnich dwudziestu latach XVI wieku stale lub chwilowo czynni byli we Lwowie. Prócz nazwisk w aktach archiwalnych nie pozostało po nich śladów,

¹⁾ Acta Consul. z r. 1573 VIII pag. 1322.

²⁾ Acta Consul. z r. 1572 pag. 1109.

³⁾ Liber Electionum 115 fasc. 1079 pag. 33. — Acta Consul. z r. 1573 VIII pag. 1458.

⁴⁾ Inducta Jud. Civil. XIII pag. 1254.

⁵⁾ Acta Consul. z r. 1586 XII pag. 363.

wystarczy tedy, jeśli podamy same tylko nazwiska. Są to: Jacobus Italus Murator de Regazzolis a Civitate Clauina (zapewne Claino nad jeziorem Como), zwany także de Rigaso, z kąd pochodził, lub z polska Regucz-kowiczem (1574); Joannes Petri Francischini, Italus de Clemona (Chiamut); Martinus de Muralto (przedmieście w Locarno) Murator Italus (1580); Petrus Cannago (t. j. z Cannegio w Tessyńskim) Italus Murator de Lugano (1585); Martinus Murator Italus, dictus Sztuczny (1589); Bernardus Francoson Venetianus Murator (1575) i w końcu Paulus Italus Murator de ducatu Clamensi (Chiamut w Gryzonji) z przemiankiem Szczęśliwy, który w r. 1585 przyjął prawo miejskie, a jedyny z tego całego grona Włochów zasługuje na obszerniejszą wzmiankę.

Ten Paweł Szczęśliwy zdaje się był naprawdę szczęśliwym w swoim zawodzie, a o przemianku danym mu w cechu można powiedzieć, że był to *nomen et omen*. Żeni się z szlachcianką Podwysocką, przyjmuje jednak prawo miejskie; ma tak dużo roboty, że budzi zazdrość swoich kolegów, którzy go oskarżają przed urzędem radzieckim, że wraz z spółnikiem swoim, także budowniczym Włochem Piotrem Życzliwym, wbrew wyraźnemu dekretowi, że żaden budowniczy nie ma się podejmować równocześnie więcej niż dwu robót, ma ich w tracie kilka od razu ¹⁾; zostaje mimo to w r. 1585 cechmistrzem; owdowiawszy żeni się po raz wtóry z szlachcianką Katarzyną z Lubienia Lubieńską, a umiera jako pierwszy wójt miasta Żółkwi. We Lwowie został po nim ciekawy zabytek: mała synagoga żydowska, ukryta w podwórzu na ulicy serbskiej, t. zw. bożnica Złotej Róży. Jestto budynek z przedsionkiem, który na zewnątrz nie różni się niczem prawie od pospolitego indermachu, jak nazywano w owym czasie oficyny we Lwowie, wewnątrz zaś z powodu swego krzyżowego gotyckiego sklepienia wywołuje chwilowo wrażenie czegoś daleko starożytniejszego, bo sięgającego epoki gotyckiej, podczas gdy pochodzi istotnie z ostatnich lat XVI w., o czem zresztą świadczą wszystkie inne formy szczegółowe (fig. 15 i 16).

Ukryta w zaułku, owiana pewną tajemniczością i upoetyzowana legendą o młodej żydówce Złotej Róży, która bohaterską śmiercią okupiła ten przybytek od zburzenia przez Chrześcian, synagoga ta ubogą jest zresztą w ozdoby, posiada tylko ładny zabytek ornamentyki rzeźbionej, rodzaj kamiennego ołtarza w formie steli a raczej portalu (fig. 17). Że budowniczym był Paweł Szczęśliwy, dowiadujemy się z rokowań między miastem a Jezuitami, którzy zamierzając wznieść

¹⁾ Acta Consul. z r. 1580 X pag. 1203.

kościół i klasztor, zobowiązali się wobec gminy, „że nie mają się gdzieindziej starać o miejsce *Ecclesiae et Collegii*, tylko między żydy“. Jezuici zamierzali więc usadowić się właśnie w okolicy tej małej synagogi, którą miasto uważało nie za publiczną ale za prywatną. Wzywany w czasie rokowań jako świadek Paweł Szczęśliwy zeznaje: „Jam budowałem tę nową szkołę i wszystko, co na tym placu jest, pomurowałem; najpierw budowałem bożnicę, potem Marków dom i t. d. na zadanie ku murowi.¹⁾

Kiedy w r. 1594 Stanisław Żółkiewski na miejscu wsi Winniki fundował miasto Żółkiew i przystąpił do budowania zamku i murów, Paweł Szczęśliwy przeniósł się do Żółkwi, gdzie czekało go obfite i trwałe zajęcie. Był też, jak już wspomnieliśmy, pierwszym wójtem nowo założonego miasta.²⁾ Jakiej miary znaczenie miała czynność jego w historii budowy gmachów żółkiewskich, jak zamku, kolegiaty i t. p., które około tego czasu a w każdym razie za jego jeszcze życia powstawać zaczynały, pozostaje taką samą ciekawą kwestyą do zbadania, jak czynność całego szeregu wymienionych w tej pracy architektów włoskich w Przemyślu, Głębokiej, Staremsiole, Pomorzanych, Tarnopolu, Brzeżanach Jezupolu, Żurowie, a więc w miejscowościach, w których około tego czasu fundowały się warowne grody, powstawały kościoły, zamki i rezydencje magnackie.

Obok przytoczonych włoskich budowniczych spotykamy także i Polaków, jednak taki brak wszelkich wskazówek, aby to byli ludzie znaczniejsi w swojej sztuce, że śmiało pomijamy tych wszystkich Nierychłych, Moczygębów, Złych, Upornych, Niedbałych, Zarembów i t. p., których przygodnie spotykamy w aktach miejskich, a z pomiędzy których o jednym tylko Andrzeju Podleśnym, figurującym już między założycielami cechu w r. 1572, czytamy, że źle wybudował kamienicę podsełkowi lwowskiemu (*non secundum exigentiam artis et proportionem*).³⁾ Nie ma więc powodu żałować, że nie zbudował w Haliczu kościoła, o który się już był ugodził z wojewodą bełzkim Włodkiem. Dowiadujemy się o tej zamierzonej budowie z testamentu Podleśnego z r. 1595, w którym to akcie czytamy, „że winien naprzód z strony roboty, którą miał Jego Mości Panu Włodkowi robić, t. j. kościół w Haliczu na zamku, i materję nań gotową“ i że wziął zadatku na tę robotę złotych 100. „Na te pieniądze wyłamałem stosów kamienia 25, rachując jeden stos po złotym. Otwierałem góry

¹⁾ Acta Consul. z r. 1604 XX pag. 609 i z r. 1606 XXI pag. 127.

²⁾ X. Sadok Barącz. Pamiątki miasta Żółkwi. Lwów 1852. Str. 11.

³⁾ Acta Consul. z r. 1591 XIV pag. 139—40.

szukając alabastru, czegom był nie powinien, ale za rozkazaniem Jegomości¹⁾ Tem śmielej pominąć możemy polskich towarzyszy tego Podleśnego, że jak nas o tem przekona zbyt nizka miara wymagań cechowych, którą w dalszym ciągu poznamy, nie ma najmniejszej rękojmi, aby umieli więcej od tego „mistrza“ co nie potrafił zbudować domu *secundum exigentiam artis et proportionem*.



Fig. 18.

Rzeźba w domu Ubaldinich.

¹⁾ Liber Testamentorum V pag. 196.

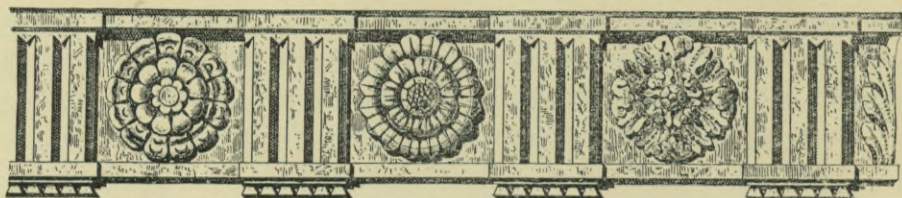


Fig. 19.

Z fryzu cerkwi włoskiej.

III.

PIOTR BARBON I WIEŻA KORNIAKTA. PAWEŁ RZYMIANIN. CERKIEW WŁOSKA.
KOŚCIÓŁ OO. BERNARDYNÓW. KOŚCIÓŁ PP. BENEDYKTYNEK. BUDOWY ŚWIECKIE.

Ostatnie lata XVI i pierwsze XVII wieku były porą ożywionego ruchu na polu budownictwa we Lwowie. Buduje się i kończy w tym czasie, co niegdyś było i co jeszcze jest najpiękniejszego we Lwowie z gmachów kościelnych i świeckich: wieża Korniaktowska, cerkiew włoska, kaplica Trzech Świątym, kościół OO. Bernardynów, kaplica Boimów, klasztor Panien Benedyktyn, kościół jezuicki, kaplica Kampianów, dom Korniaktów, dom Guteterów, Bandinellich i t. p. — a z historią budowy przeważnej części istniejących jeszcze pomników starożytnej lwowskiej architektury łączą się imiona dwóch włoskich mistrzów: Piotra Barbon i Pawła Dominici Rzymianina. Kiedy Piotr Barbon przybył do Lwowa, nie wiemy; nie jest nam też znane jego pochodzenie, zwłaszcza że jak się zdaje, nie przyjął prawa miejskiego we Lwowie i nie należał do cechu, a więc nie potrzebował produkować t. zw. listu od urodzenia, t. j. metryki, której daty mogłyby się następnie dostać do aktów. Biorąc analogię z nazwisk wszystkich prawie innych Włochów, przebywających około tego czasu we Lwowie, które są tylko nazwami miejsc pochodzenia, jak Quadro, Lugano, Ceveno, Muralto, Brusimpiano, Breno i t. p., wnosić należy, że nazwa tego architekta pochodzi od Barbony w Paduańskim i powinna opiewać Pietro di Barbona.

Jedynym źródłem, z którego zaczerpnąć możemy kilka szczegółów o tym architekcie i na którym opieramy nasze przypuszczenie, że on bądź to sam bądź wspólnie z Pawłem Dominici (synem Dominika) Rzymianinem był budowniczym wieży przy cerkwi wołoskiej i domu Korniaktów — jest jego testament. Barbon umarł w r. 1588, we własnym domu na ulicy krakowskiej. W testamencie swoim z tegoż roku oświadcza na wstępie, że miał spółkę (*coniunctam societatem*) z Pawłem Rzymianinem w przedsiębiorstwach budowniczych (*ex parte communi artificii et laboris*) i że otrzymał swoją połowę w całości, zaś Pawłowi należy się do całej połowy jeszcze 74 zł., które w obecności świadków spłaca i z których przytomny aktowi Paweł go kwituje. Zeznaje dalej, że wspólnie z Pawłem Rzymianinem kopał kamień (*conduxisse montem*) w dobrach Mikołaja Herburta, starosty lwowskiego, a czynsz za pierwszy rok użytkowania kamieniołomu wyrównał, co zaś do czynszu za rok drugi, to ma należytość u Herburta za pewne roboty, gdyby zaś należytość ta nie pokrywała całego czynszu, ma Paweł Rzymianin dopłacić resztę. Gdyby z kamieniołomu okazał się zysk ostateczny, ma być podzielony między jego żonę, która właśnie spodziewała się rozwiązania, a Pawła Rzymianina. Zeznaje dalej, że wspólnie z Pawłem Rzymianinem budował studnię (*structuram fontanae*) u Tomasza Albertiego i według ugody otrzymał już 50 złotych, a pozostaje jeszcze 250 zł. Dokończenia roboty tej podejmuje się Paweł Rzymianin, jak niemniej i innych zaczętych a nieskończonych, jak u Ormian (*apud Armenos*) i u starosty Herburta, pod tym atoli warunkiem, że Paweł używać będzie przy tych budowach koni, wołów, materiału i w ogóle całego inwentarza, jaki pozostaje po Piotrze Barbonie, a żona tegoż nie będzie miała żadnej pretensyi do udziału w zysku. W końcu wylicza, co on komu a co kto jemu pozostał winien, i wymienia między swoimi dłużnikami Konstantego Korniaкта, który winien mu 70 złotych a nawet więcej (*florenos 70 et plus*). Spodziewanemu potomkowi zapisuje dwie trzecie całego swego majątku.¹⁾

Przytoczony tu testament zawiera, jak już wspomnieliśmy wyżej, kilka bądź to pośrednich bądź bezpośrednich wskazówek, które uzasadnić mogą w znacznym stopniu twierdzenie, że Piotr Barbon zbudował wieżę Korniaktowską. Bezpośrednią a ważną wskazówką jest fakt, że miał rachunki z Konstantym Korniakiem — i to on jedyny z współczesnych mistrzów włoskich, bo przy żadnym innym, chociaż nieraz daleko więcej zostało nam po nim wiadomości archiwalnych, nie znajdujemy najlżejszej bodaj wzmianki, że go zatrudniał lub że pozostawał w jakimkolwiek z nim stosunku ten hojny fundator wieży ruskiej.

¹⁾ Liber Testamentorum. Tom V. Pag. 104—107.

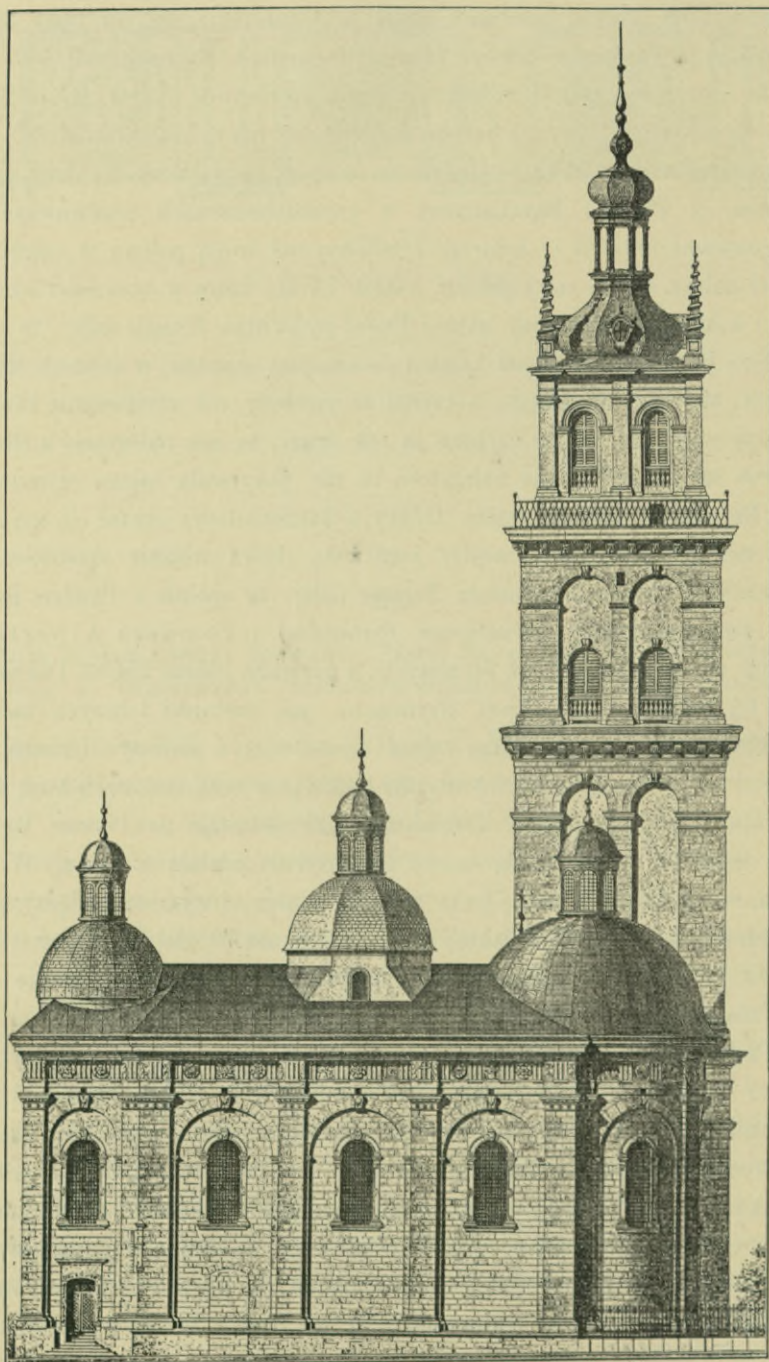


Fig. 20. Cerkiew wołoska i wieża Korniakta.

Drugą do pewnego stopnia bezpośrednią wskazówką jest spółka z Pawłem Rzymianinem, w której, jak to podnieść należy, Piotr Barbon był stroną niewątpliwie górującą, raz, że jakto z testamentu widać, on obracał pieniędzmi i odbierał honorarya, powtóre, że cały inwentarz żywy i martwy był jego własnością. Nasuwa się stąd wniosek, że Paweł Rzymianin dlatego ugodzony został przez bractwo Staupigijskie do budowy nowej wspaniałej cerkwi, że już przedtem dał się poznać z ważnych robót architektonicznych, a mógł się dać poznać tylko jako młodszy i na drugim dopiero planie stojący spółnik Piotra Barbona i chyba przy budowie wieży, jako najważniejszej ówczesnej budowy lwowskiej, która na krótki czas tylko poprzedziła pierwsze starania około rozpoczęcia nowej cerkwi. A nietylko on, ale i jeden z tych, którzy po nim prowadzili tę budowę, wyszedł niejako ze szkoły Piotra Barbona, bo i Ambroży Przychylny, z którym w r. 1598 zawiera Bractwo Staupigijskie ugodę, pracował w r. 1588 u niego jako towarzysz jeszcze (*muratoriae artis socius*), jak to wypływa z testamentu, w którym Piotr zeznaje, że towarzyszewi Ambrożemu należy się 15 złotych.¹⁾

Pośrednią ale wcale ważną jest wskazówką, że jak to dowiedzieliśmy się z testamentu, Piotr Barbon budował ową monumentalną publiczną studnię, którą odwdzięczając się miastu za otrzymane prawo obywatelstwa, ofiarował się własnym kosztem zbudować Tomasz Alberti, a którą w r. 1589 dał wykończyć jego siostrzeniec Andrzej Gargo. Tak Alberti jak i Gargo pochodzili z Chios; należeli do tej samej bogatej kolonji kupców lewantyńskich,²⁾ do której się zaliczał i której był najznamienitszym reprezentantem Konstancy Korniakt — co także przemawia za naszym przypuszczeniem. Szereg tych wskazówek zamykamy niemniej ważnym argumentem, że Piotr Barbon obok Pawła Rzymianina był jedynym w całym tym okresie czasu znakomitym budowniczym we Lwowie, i że po za tymi dwoma mistrzami, na których się zresztą kończy ta najlepsza epoka architektury w ruskiej stolicy, nie masz nikogo ani z Włochów ani z Polaków, komu by przypisać można było dzieło tego znaczenia, co wieża przy cerkwi wołoskiej.

Wieża Korniaktowska ukończona została ostatecznie w r. 1580 i jest jednym z najznakomitszych pomników starożytnej architektury we Lwowie, kto wie czy nie najpiękniejszą wieżą renesansową na ziemiach polskich; nie darmo też przypomina nieco wieżę San Spirito w Rzymie, którą Burekhardt nazywa „najsza-

¹⁾ Ibidem.

²⁾ Cf. Władysław Łoziński. Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII wieku. Wydanie drugie. 1892. Str. 18.

chetniejszą wieżą“ odrodzenia.¹⁾ Na wzór kampanil włoskich stoi, ona osobno obok cerkwi, nie połączona z nią weale, bo dzisiejszy korytarzyk jest przybudówką z połowy bieżącego stulecia. Założona w kwadrat, którego jedna strona mierzy 5·16 m., zachowuje harmonijną proporcję w miarach, co przedewszystkiem da się powiedzieć o stosunku grubości do wysokości, w którym bardzo szczęśliwie strzelistość łączy się z monumentalną siłą. Cała wysokość po krzyż na

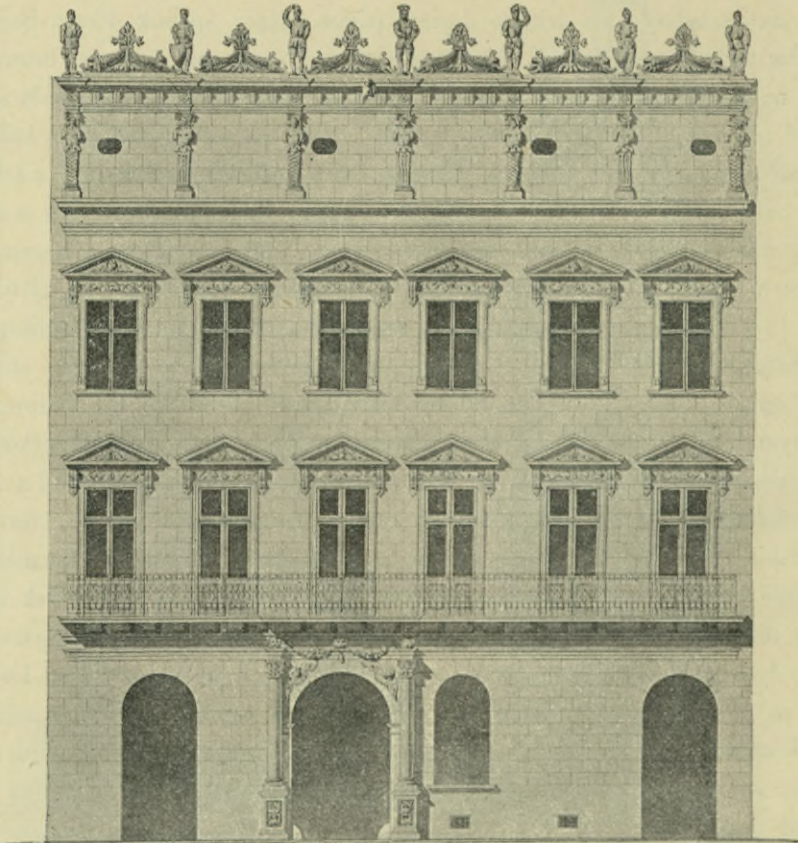


Fig. 21.

Dom Korniaкта w rynku.

szczycie helmu wynosi 60·15 metr., z krzyżem 65·85 metr., spiętrzenie układa się w nierównych miarach, wysokość bowiem od ziemi do pierwszego gzymsu wynosi 14·65 m., wysokość pierwszego piętra 16·20 m., drugiego 9·90 m.,

¹⁾ Jacob Burckhardt. Geschichte der Renaissance in Italien. Stuttgart. 1878 str. 142.

trzeciego 7·85 m.¹⁾ Dół trzeciego piętra obiega galerya, a po rogach u góry tegoż piętra wystrzelają cztery jakby kręcone piramidki, z pośród których wznosi się hełm wieży z glorieta między dolną wieżą a szczytową małą banią. Zbudowana jest cała z ciosu (z wyjątkiem ostatniego piętra); artykulacja ścian składa się z ślepych arkad, ujętych w pilastry, po dwie arkady na każdym piętrze. Hełm wieży uległ zmianom po pożarze podczas tureckiego oblężenia w r. 1672; Piotr Beber, architekt królewski, odbudował go na nowo; zdaje się wszakże, że w najgłówniejszych przynajmniej formach zachował wzór pierwotny (fig. 20).

Druga budowa tegoż mistrza, dom Korniaktowski w rynku (fig. 21), jeden z najwspanialszych swego czasu we Lwowie, z cechą już pałacową i magnacką, która zrobiła go godnym królewskiego zamieszkania — jak wiadomo należał później do króla Jana III — zachował się jeszcze mimo znacznych przeróbek i oszpeceń w głównej swojej postaci do naszych czasów. Jest to dwupiętrowy dom z oryginalną attyką, uwieńczoną rzędem siedmiu posągów kamiennych, które przedziela od siebie rodzaj akroterarów, złożonych z ornamentalnie powiązanych delfinów. Gzymsowanie i fryz spoczywa na tyłż konsolach czyli raczej karyatydowych hermach z kamienia. Są to biusty męzkie fantastyczne na słupach bądź żłobkowanych bądź kręconych. Główki skrzydlate w tympanonach nad oknami i festony z kwiatów i owoców zdobią fasadę, która wraz portalem frontowym od rynku, ujętym w słupy korynckie i uwieńczonym festonami, jest uwagi godnym przykładem, jak w opornym, grubym materiale pod dłonią tych lwowskich Włochów, przerzuconych w obcą i zimną atmosferę, grubiały także i wyradzały się najszlachetniejsze formy i zacierały najpiękniejsze reminiscenecye stylu i dekoracyi, przyniesione z pod dalekiego nieba. Posągi na attyce są niewątpliwie dodatkiem z XVII wieku i dopiero po przejściu domu na własność Sobieskich zastąpiły obeliskowe zapewne słupce. Na domu Korniakta ten król w koronie i ci rycerze po jego bokach, z podniesionemi do hełmów ramionami, które widocznie wyobrazają giest wojskowego pokłonu — nie miały by zgoła sensu. Oryginalnym szczegółem portalu jest, że tak powiemy: zlokalizowanie ulubionego motywu renesansowej włoskiej ornamentyki; festony, które zawieszają włoscy mistrzowie między główkami *puttów*, maskami lub tarczami, wychodzą wprawdzie z paszczy lwiej głowy, ale po obu bokach jakby się upinały o dwie maski prawdziwie sarmackie, wąsate, pełne miejscowego charakteru.

Po śmierci Barbona na pierwszy plan występuje jego dawny spółnik Paweł Rzymianin, któremu, niewiemy czy całkiem niepodzielnie, przypada

¹⁾ Miary podług obliczenia arch. Zubrzyckiego w cytowanej publikacyi Staurpigi.

cała sława, do której dać może tytuł takie dzieło architektoniczne, jak cerkiew wołoska. Pierwszy zapisek archiwalny o Pawle Rzymianinie spotykamy w roku 1585. W roku tym Paulus Romanus Murator Italus przyjmuje prawo miejskie (*jus civile*) i obowiązuje się w przeciągu dwóch lat wykazać swoje pochodzenie z prawowitego stadła (*qui ad biennium literae suae genealogiae pro-*

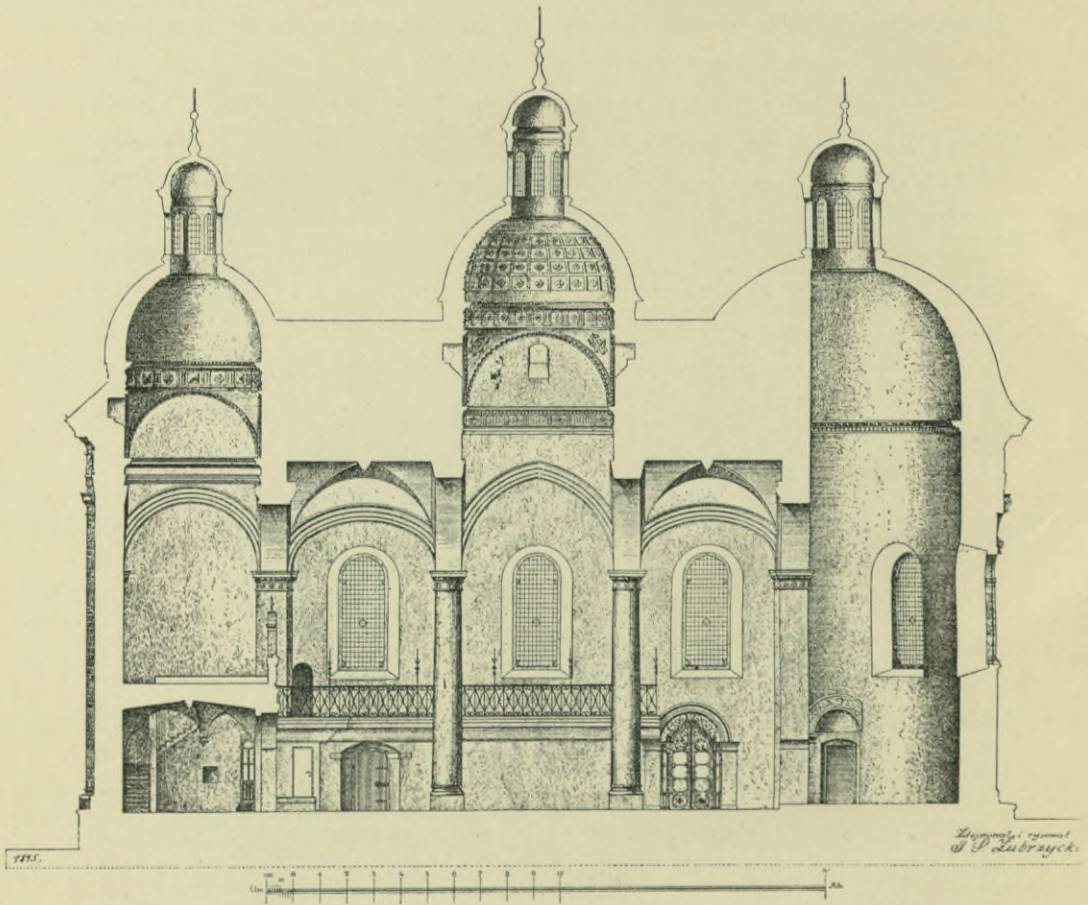


Fig 22.

Przekrój cerkwi wołoskiej.

bare debet)¹⁾ O pochodzeniu tem jednak dowiadujemy się dopiero po śmierci Pawła, kiedy wdowa po nim produkuje na dowód *legitimi ortus* pismo papieskiego urzędu (*instrumentum judicii*) datowane na Kapitolu w Rzymie z dnia

¹⁾ Liber Electionum z r. 1585.

20 stycznia 1586, poświadczające, że Paweł jest synem prawowitych ślubnych małżonków Dominika i Dominiki, obywateli rzymskich.¹⁾

W archiwum lwowskiego Bractwa Stauropiggi zachował się najważniejszy dokument, jaki o Pawle Rzymianinie i o jego czynności budowniczej posiadamy, a mianowicie kontrakt czyli t. zw. intercyza o budowę cerkwi Uspieńskiej czyli wołoskiej. Ogłosił go dr. Izydor Szaraniewicz w jubileuszowej publikacji.²⁾ Ugoda napisana jest po rusku, językiem nadzwyczajnie zbliżonym do polskiego, jak niemal wszystkie akta ruskie z tego czasu we Lwowie, a datowana z dnia 2 marca 1591 roku. Opiewa ona, że między Bractwem Stauropiggi a „sławetnym panem Pawłem Rzymianinem, mularzem lwowskim“, uczyniono pewne „postanowienie“, i zjednano go do „wygotowania i wyciosania kamienia tak gładkiego jak gzymsonianego (*zamsowanoho*) według tej formy i wizerunku, który jest podany do bractwa naszego, według którego to wizerunku za Bożą pomocą ma stanąć cerkiew Uspieńska Przenajśw. Bogarodzicy w mieście Lwowie i powinien będzie pan Paweł Rzymianin ten kamień dać z góry Krasowa, swoim kosztem zgotować i wywieźć na miejsce oznaczone, t. j. do miasta na grunt, gdzie się będzie murować cerkiew wyżej rzeczona“. Za każdy łokieć kamienia wyrobionego Bractwo płacić ma po 9 groszy polskich. „A gdy przyjdzie do trudniejszych form ciosać wzory lub rzeźby jakie, tak będzie zapłata według roboty, który to kamień każdy nie ma być na wysokość cieńszy od pół łokcia“. Po dalszych określeniach miary i ceny kamienia ugoda stanowi, „że gdy już za pomocą Bożą zacznie się robić robota w murowaniu, wtedy my bractwo mamy płacić pomienionemu majstrowi na każdy tydzień, kiedy robota iść będzie, po złotych 2 polskich“. Honorarium to podwyższa się nieznacznie w miarę większej ilości robotników, których bractwo już samo opłaca. Paweł Rzymianin podpisał tę ugodę własnoręcznie, jak następuje: *Io Paulo Romano muratore de Leopoli per questo che o fato merchato et el mio sugelo o meso et me sotoscrito de propria mano, piu o pigliato per questo bali sopradeti fiorini otanta cioè 80.*³⁾

Na każdym, kto nie jest bliżej obznajomiony z tego rodzaju ugodami i terminologią w nich używaną w dawnych wiekach, przytoczona powyżej w głó-

1) Acta Consul. z r. 1622 XXX p. 485.

2) Юбилейное Издание etc. Dokument III.

3) W poprawnej formie czytaj: *Io Paulo Romano, muratore di Leopoli, per questo, che ho fatto mercato, et il mio suggelo ho messo e mi (sono) sotoscrito di propria mano; piu ho pigliato per questi bagli (?) sopradetti fiorini ottanta cioè 80.* (Ja Paweł Rzymianin, mularz lwowski, na to, żem zrobił ugodę i położyłem pieczęć moją i podpisałem się własną ręką; nadto wziąłem na tę ugodę wyżej rzeczoną osmdziesiąt, t. j. 80 zł.).

wnej osnowie intercyza sprawiać musi wrażenie, jakby tu chodziło o ugodzenie pospolitego mularza i kamieniarza. I określenie zawodu Pawła jako zwyczajnego rzemiosła mularskiego i skromna na dzisiejszą miarę zapłata dwóch złotych na tydzień i położenie głównej wagi na szczegóły kamieniarskie — wszystko to składać się musi na takie wrażenie. Dopiero gdy zważymy, że tytuł mularzy dawano jeszcze i w XVI wieku prawdziwym mistrzom w sztuce budownictwa, i że przy porównaniu wynagrodzenia dzisiejszego z ówczesnem wziąć trzeba

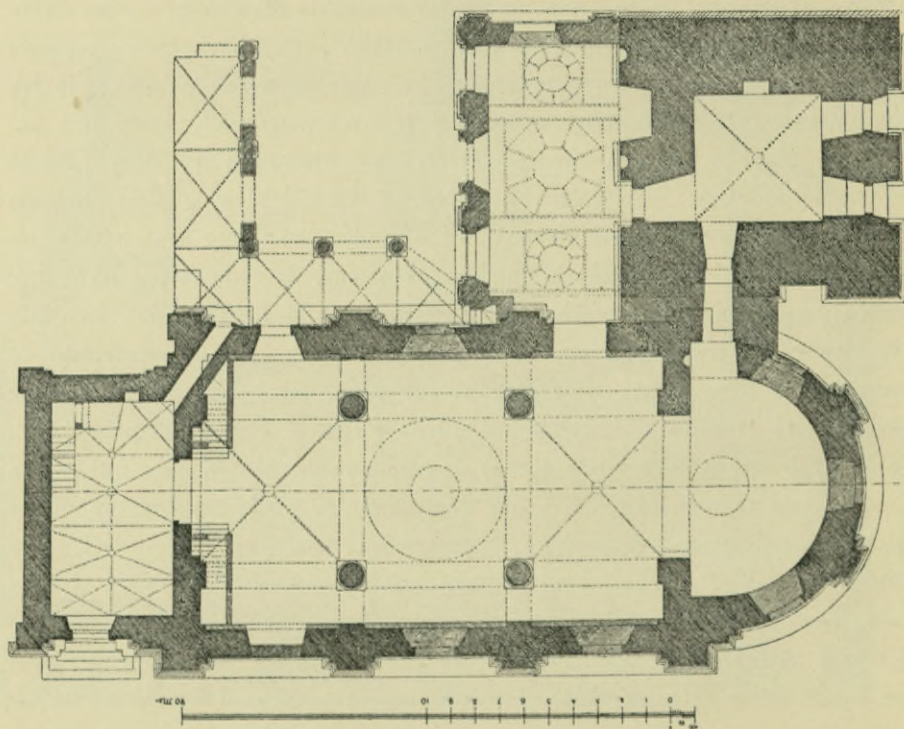


Fig. 23.

Rzut poziomy cerkwi wołoskiej.

w rachubę dwa ważne czynniki, t. j. różnicę bezwzględną w ocenianiu wartości pracy i różnicę względną w walorze monety — dopiero wtedy rzecz nam się wyda mniej uderzającą. Nie zapominajmy, że n. p. Jan Baptysta Quadro-Lugano otrzymał w r. 1550 za robotę około ratusza poznańskiego razem tylko 550 złotych ¹⁾, i że na dukat szło w owym czasie mało co więcej niż półtora złotych,

¹⁾ Ehrenberg, l. c. str. 182.

dukat zaś wart był cztery razy tyle co dzisiaj, a wszystkie te jak na dzisiejsze czasy śmiesznie małe cyfry wydadzą się nam poważniejsze.

Jakoż nie nasuwałyby się nam z powyższych tylko względów żadne wątpliwości co do wiedzy i stanowiska w sztuce Pawła Rzymianina. Mogłaby być atoli jedna wątpliwość, i to w najważniejszej rzeczy — a mianowicie wątpliwość kwestyi: czy Paweł Rzymianin sam był twórcą artystycznym świątyni, t. j. czy plany wyszły z jego inwencji i z pod jego dłoni, czy też dano mu je gotowe, przez kogo innego obmyślane i rysowane, tylko jako prostemu wykonawcy? W ugodzie czytamy dosłownie, że ujednano go „do wygotowania i wyciosania kamienia tak gładkiego jak gzymsowanego według tejże formy i wizerunku, który jest podany do bractwa naszego, według którego to wizerunku za pomocą Bożą ma stanąć cerkiew“. A więc forma i wizerunek nie tylko ciosowych kamieni — jakby na pierwszy rzut oka rozumieć można było według niewprawnej stylizacji — ale forma i wizerunek całej świątyni, plany, podług których ona stanąć miała, były „podane do bractwa“. Kto je podał? Ugoda nie mówi wyraźnie, że Paweł Rzymianin, ale nie wskazuje także innego autora. Wyrażenie, że były „podane do bractwa“ bez dodania, przez kogo, właśnie brać można za wskazówkę, że podał je sam Paweł Rzymianin i że teraz obowiązuje się budować według tego podanego przez się planu — bo tak bywa i po dziś dzień, że architekt podaje plan i na jego podstawie zawiera ugodę o budowę. Nie mamy więc powodu na podstawie danych powątpiewać o autorstwie artystycznym Pawła Rzymianina, po za nim i po za Pawłem Barbon, który w czasie ugody już nie żył, nie było też nikogo we Lwowie, ktoby był w stanie zdobyć się na takie dzieło.

Paweł Rzymianin niedługo jednak stał na czele budowy. W roku 1597 Bractwo przybiera obok niego drugiego mistrza w osobie jego teścia Wojciecha Kapinosa, w r. 1598 przybywa jako drugi kierownik Ambroży Przychylny, a Paweł Rzymianin usuwa się i odtąd żadnego nie bierze udziału w budowie. Co go skłoniło do ustąpienia, nie wiemy. Okoliczność, że Paweł wkrótce miał stanąć na czele budowy kościoła Bernardynów, nie tłumaczy jego usunięcia się od budowy wołoskiej cerkwi; fabryka u OO. Bernardynów rozpoczęła się dopiero w r. 1600, mógł więc jeszcze parę lat poświęcić zaczętej cerkwi. Ugoda z dnia 7 października r. 1598 przybiera Bractwo ruskie do budowy Wojciecha Kapinosa za wyraźnem zezwoleniem jego zięcia Pawła Rzymianina, a Bractwo nie płaci Kapinosowi osobnego honorarium; te same dwa złote, które brał sam Paweł Rzymianin, liczą się teraz na obu; w ugodzie stoi wyraźnie, „że obaj za jednego majstra rozumieni być mają“. Zaraz następnego roku w listopadzie przystępuje do intercyzy Ambroży Przychylny i wchodzi

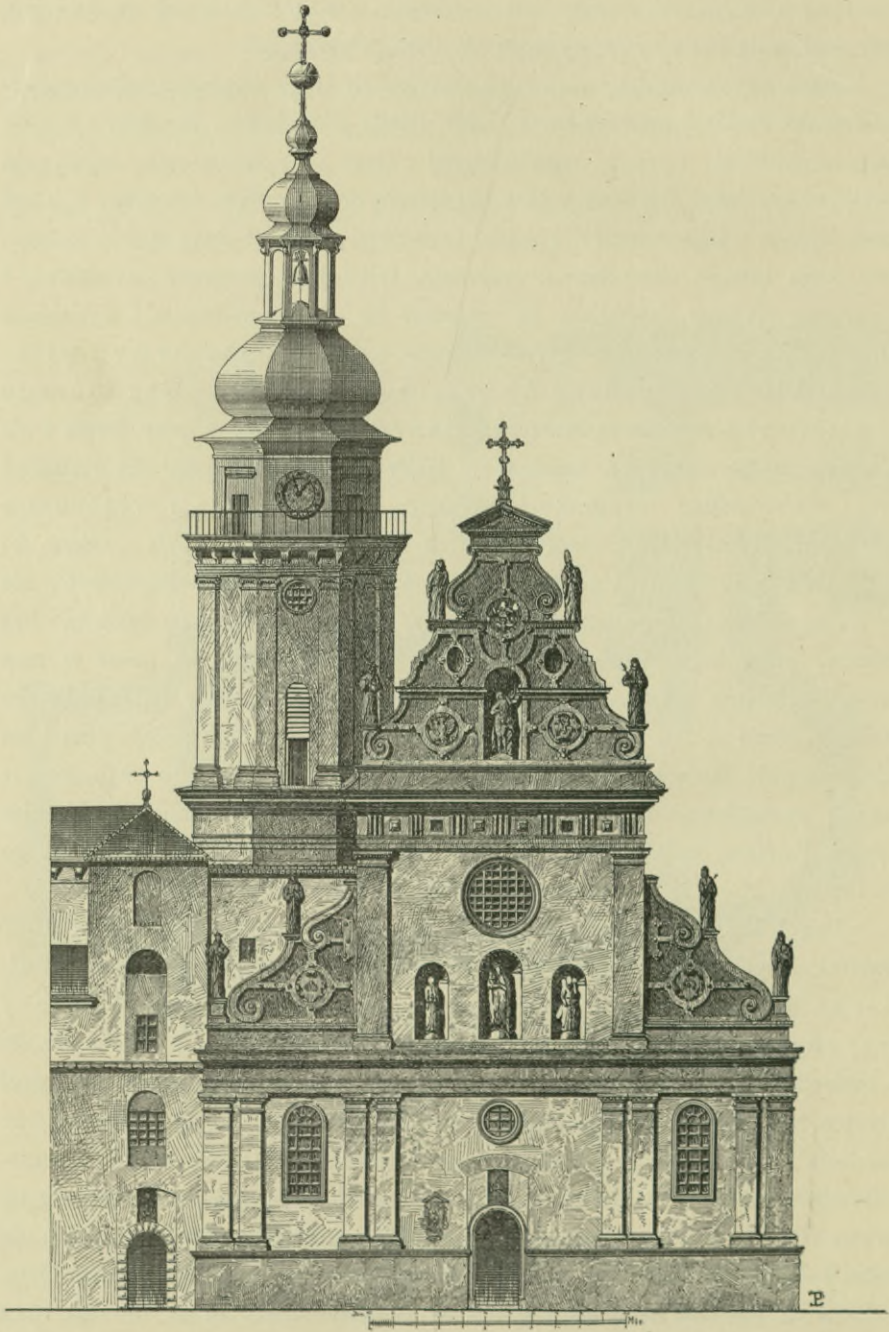


Fig 24.

Kościół OO. Bernardynów.

w wszelkie prawa i obowiązki, jakie z niej wypływają, z tym tylko wyjątkiem, że dostarczanie kamienia krasowskiego pozostaje wyłącznie przy Kapinosie, Ambroży zaś obejmuje murowanie cerkwi i domów cerkiewnych, za co otrzymuje dwa złote tygodniowo.¹⁾

Odtąd te dwa nazwiska łączą się z historią budowy najpiękniejszej świątyni lwowskiej i dzielą ją wraz z Pawłem Rzymianinem chwałą i zasługą. Począwszy od Kroniki Zubrzyckiego a skończywszy na najnowszych Przewodnikach po Lwowie, spotykamy wszędzie te trzy nazwiska jakby równorzędnych architektów. Tymczasem Ambroży Przychylny i Wojciech Kapinos mało czem byli więcej, jak tylko mularzami. Dość popatrzeć na podobizny ich podpisów, podane w cytowanej publikacji jubileuszowej, żeby słusznie zapytać, czy to podobna, aby takie ręce mogły utrzymać ołówek, aby mogły co narysować? O Ambrożym Przychylnym, Włochu z Gryzonji, mamy podejrzenie, że pisać nie umiał. Tak on jak Kapinos stali na wysokości dzisiejszych „koncesyjonowanych majstrów mularskich“, chociaż obaj bardzo byli czynni i skrzętni i ciągle coś w mieście budowali, a każdy z nich był swego czasu cechmistrzem.

Szkoda, że żaden z naszych lwowskich architektów nie zajął się fachowym opisaniem cerkwi wołoskiej. Oprócz bardzo treściwej notatki p. J. Sas-Zubrzyckiego w dodatkach do jubileuszowej publikacji Stauropeigialnej, do której architekt ten dostarczył także rysunków,²⁾ nie posiadamy żadnego opisu tej cerkwi pod względem ściśle technicznym i architektonicznym. My w tej naszej pracy, której głównym celem jest źródłowe zbadanie historycznej strony starożytnej architektury lwowskiej, nie możemy już dlatego samego, nie mówiąc już o braku dostatecznej czysto fachowej kompetencji i technicznych środków pomocniczych, podjąć się tego zadania i poprzestać musimy na zwięzłej charakterystyce pomników pod względem stylowym i estetycznym. Szczególna budowa: bez fasady, bez portalu, bo tylko małe ciasne drzwi prowadzą do niej po schodkach jakby do zwykłej kamieniczki, w wąskiej ulicy, przyparta do szeregu domów, uderza przecież od razu i jak żaden inny kościół lwowski, tą swoją gigantyczną ścianą ciosową, przesłonicznie upatynowaną, pełną szlachetnych linii, powagi i monumentalności (fig. 20) — i nie zdarzyło nam się nigdy, aby cudzoziemiec jakiś, idąc z nami przez ulicę ruską, bez zwracania uwagi z naszej strony nie zatrzymywał się nagle i nie pytał z zajęciem: co to jest? Trzech kopuł nie dostrzega się prawie w wąskiej ulicy i na tem niewątpliwie cerkiew tylko zyskuje, bo

¹⁾ Юбилейное Издание etc. Dokumenty VI i V.

²⁾ Korzystamy z nich w naszej publikacji (fig. 20, 23, 24). Wymiary podajemy również według tego źródła.

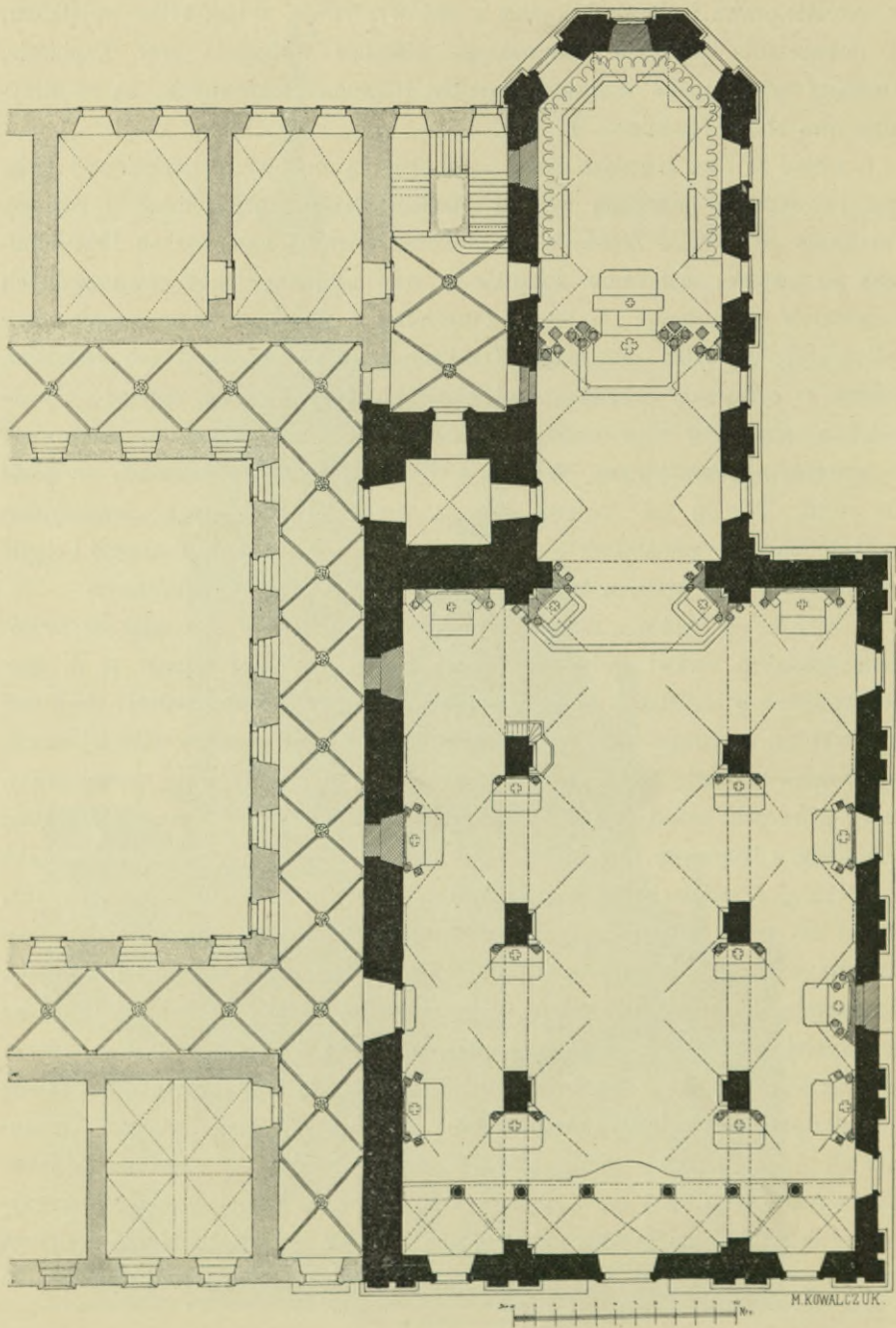


Fig. 25.

Rzut poziomy kościoła OO. Bernardynów.

właśnie problem połączenia tych kopuł z dachem może najslabiej jest rozwiązany, a zniesienie płaskiego dachu przy jednej z późniejszych restauracji jeszcze pogorszyło sprawę — ale sama ściana w swojej skromnej a przecież dostojnej artykulacji jest pełna miary, siły i harmonii. Cztery potężne pilastry z skromnem uwieńczeniem, każdy z nich innej szerokości, dwa skrajne najszersze, co się stało rozmyślnie i z doskonałą znajomością optycznych sekretów, które już Witruwiusz znał a Alberti bliżej określił, dzielą całą ścianę na trzy ślepe arkady; pod gzymsem silny fryz dorycki, w którego metopach rozety zmieniają się z rzeźbami emblematycznymi z liturgii i figuralnymi wyobrażeniami religijnej treści.

Do wnętrza kościoła wchodzi się od ulicy i wstępuje się w przedsionek o sklepieniu krzyżowym, na którym wznosi się jedna z kopuł. Nawa czworoboczna o czterech tokańskich słupach, którym przy ścianach odpowiada tyleż pilastrów o formach zupełnie takich samych jak pilastry zewnętrzne. Nad temi czterema słupami wywiedziona jest z kwadratu kopuła górna środkowa a użyto przytem ostrych łuków bez intencji stylowej, lecz widocznie dlatego, aby z kopułą wybiedz wyżej po nad dach. Dla rozdzielenia ciężaru i ulżenia nacisku czterech łuków na słupy przeprowadził architekt od tych słupów płaskie łuki do przyściennych pilastrów. Kopuła o czterech oknach w dole a ośmiu w latarni kasetowana i rozetowana; zdobią ją nadto dwa gzymsove fryzy, a w pendentywach umieszczone są herby. Wzdłuż chóru muzycznego i obu bocznych ścian nawy biegnie galerya spełniająca zadanie empory. Tęcza nad carskimi wrotami oddziela nawę od absydy, nad którą rozpięta jest trzecia kopuła. W całym założeniu cerkwi widać walkę z szczupłością miejsca i dość niekorzystną jego konfiguracją — tem więcej też zasługi ma budowniczy, który wyszedł zwycięzko z trudności (fig. 22).

Drugim znakomitym pomnikiem architektury, z którym łączy się nazwisko Pawła Rzymianina, jest kościół Bernardyński. Historję budowy tej świątyni pozostawił nam Zimorowicz ¹⁾, a za nim także ks. Józefowicz. Budowa rozpoczęła się w r. 1600; prowizorem fabryki był członek budującego kościoła zakonu, O. Bernard Avellides; pierwszym budowniczym a zatem jak to przypuszczać należy także twórcą artystycznym Paweł Rzymianin. I w tym wypadku źródło nasze mówi o powstaniu planów na kościół w sposób niejasny. Czytamy, że po przybraniu do narady znawców w rzeczach budownictwa — w niesmacznej swej

¹⁾ Zimorowicz Bart. *Domus Virtutis per Patres Fratres Ordinis Minorum S. Francisci etc. constructa*. W publikacji Cypryana Damińskiego *Thaumaturgus Russiae etc.* Leopoli. 1672.

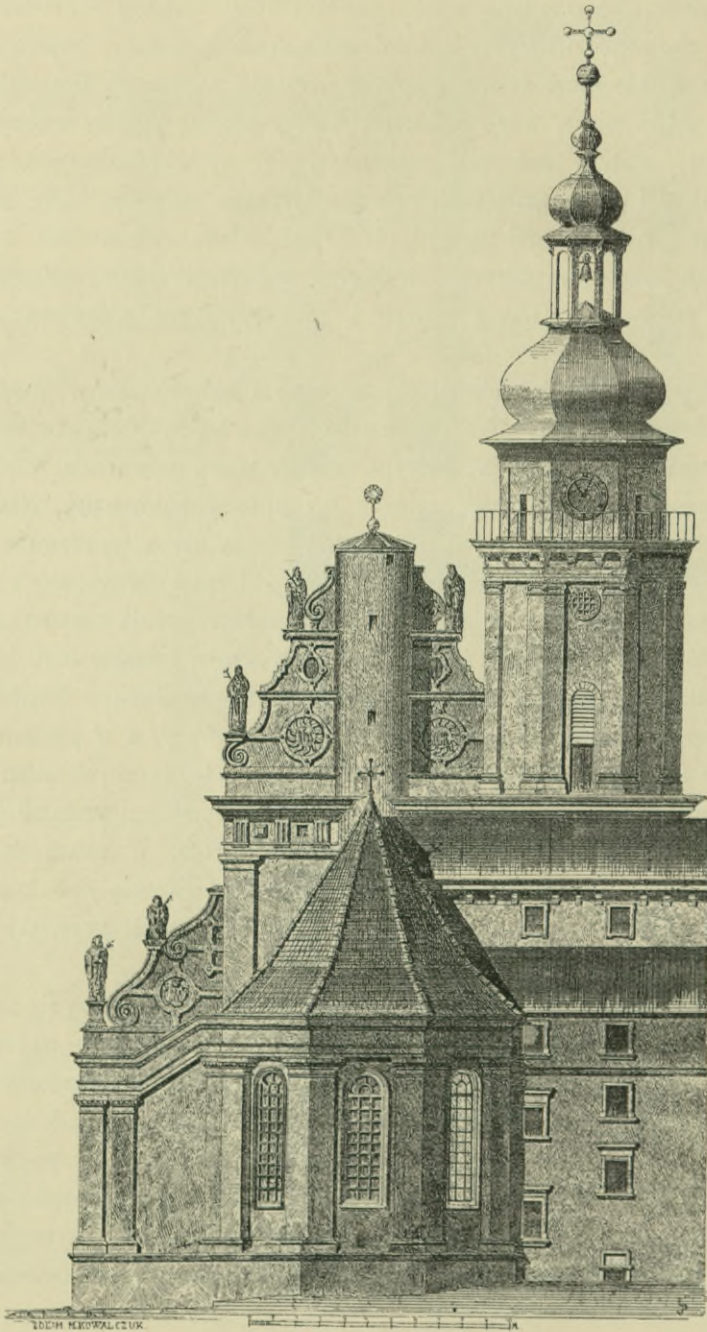


Fig. 26.

Tylna fasada kościoła OO. Bernardynów.

i pretensjonalnej manierze Zimorowicz nazywa ich *Machinalis scientiae Doctores* — Avellides najpierw plan czy pomysł przyszłej świątyni ustalił (*Ideam futuri aedificii concinnavit*), a następnie nad sprowadzonymi zewsząd mularzami i cieślami jako naczelnego kierownika Pawła Architektę Rzymianina ustanowił.¹⁾ Jak przy cerkwi wołoskiej, tak i tu nie mamy wcale powodu podawać w wątpliwość autorstwa Pawła Rzymianina, bo narady grona znawców musiały się toczyć już nad gotowym planem, który przecież nie był owocem zbiorowej sessyi i chyba tylko mógł uleść pewnym zmianom i poprawkom. Mamy jeszcze i dalszą wskazówkę, że autorem planów był Paweł, wiemy bowiem, że kiedy chór kościoła (kapłański) doprowadzony został do projektowanej wysokości (*ad colophonem*), wydał się wszystkim zbyt niski i nie odpowiedział oczekiwaniom ludności, a wtedy kierownik budowy (*Optio fabricae a me nominatus*) a więc Paweł Rzymianin, aby to wynagrodzić, postanowił uczynić go wspanialszym (*magnificentiore posticam partem animo concepit*).²⁾ Z tego wypływa, że Paweł Rzymianin decydował w kwestyach estetycznych budowy. Zresztą w szczegółach zachodzi tyle wyraźnego podobieństwa między cerkwią wołoską a kościołem Bernardynów, że nie może ulegać wątpliwości, iż jeden i ten sam architekt był twórcą obu tych świątyń lwowskich.

Budowa kościoła wlokła się niesłychanie długo — poświęcenie jego odbyło się dopiero w r. 1630, a więc w całych trzydzieści lat po założeniu węgelnego kamienia, mimo że nie brakło ofiarności publicznej i że ludność lwowska brała najgorętszy udział w budowie, tak że kiedy przyszło do przesklepiania części absydalnej, całe miasto przez dwa dni spieszyło podawać materiał, i ludzie biegali wesoło z ceglami, wapnem i taczkami po wiszącym na palach pomoście do góry i na dół, pomagając mularzom.³⁾ Przez cały czas budowy stary drewniany kościółek stał nienaruszony pośród wznoszących się murów świątyni; zburzono go dopiero wtedy, gdy nowy kościół był już gotów. Paweł Rzymianin nie oglądał już swego dzieła. Umarł przed jego ukończeniem, a ze słów Zimorowicza wypadaloby nawet, że jeszcze za życia usunął się od budowy. Mówi bowiem Zimorowicz, że po śmierci Pawła Rzymianina objął kierownictwo budowy Ambróży Włoch (Przychylny) i wyraźnie daje do zrozumienia, że stało się to jeszcze przed rokiem 1613, w tym bowiem czasie miał już nowy kierownik przesklepiać część absydalną.⁴⁾ Tymczasem Paweł Rzymianin umarł dopiero w r. 1618; albo więc myli się Zimorowicz, choć własnymi oczyma patrzył na

¹⁾ Ibidem str. 94.

²⁾ Ibidem str. 96, 97.

³⁾ Ibidem str. 98.

⁴⁾ Ibidem str. 98.

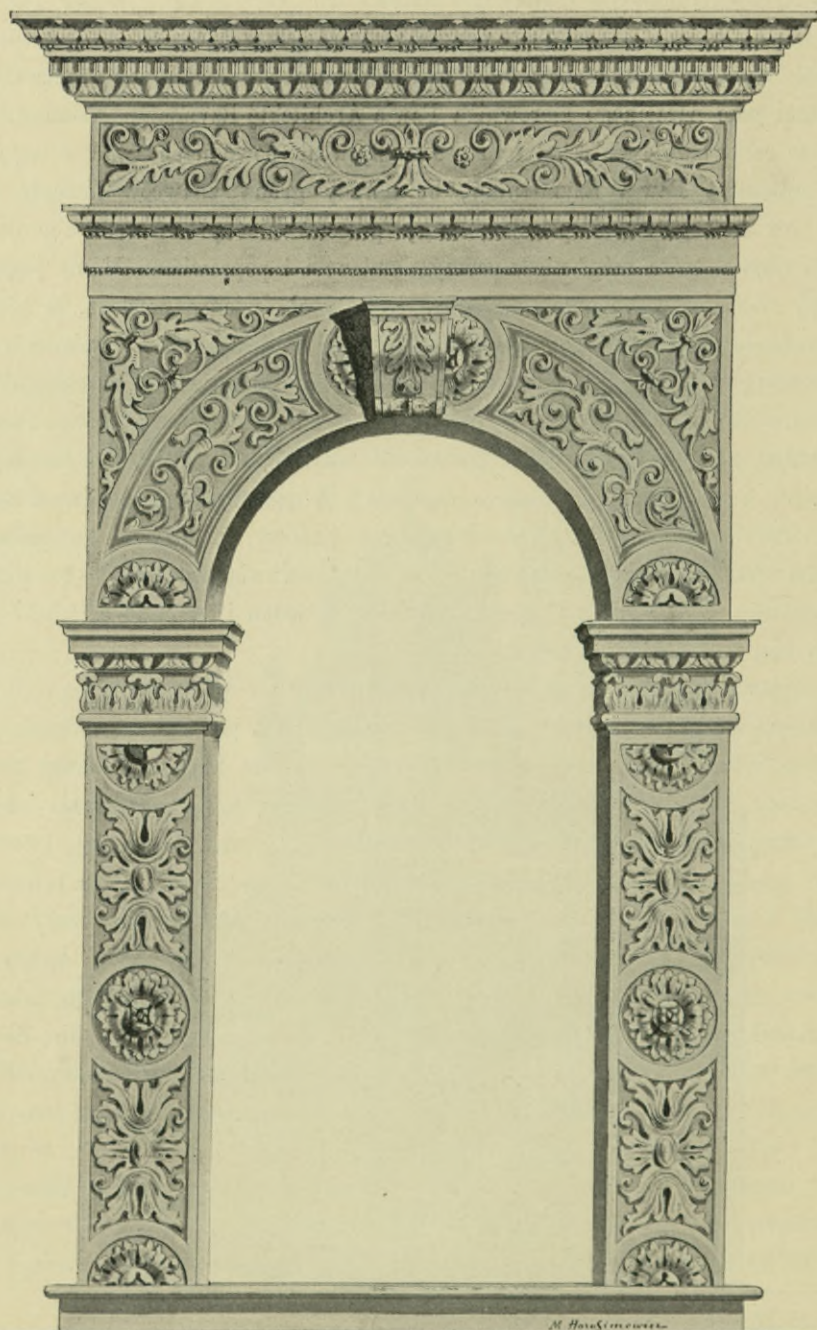


Fig 27.

Odrzwia w kościele PP. Benedyktynok.

budowę, albo rzeczywiście Paweł usunął się od fabryki na pięć lat przed swoim zgonem.

Kościół Bernardynów wywołał po swem ukończeniu we Lwowie podziw entuzjastyczny. Zimorowicz nie ma dlań słów pochwały, Józefowicz z uniesieniem

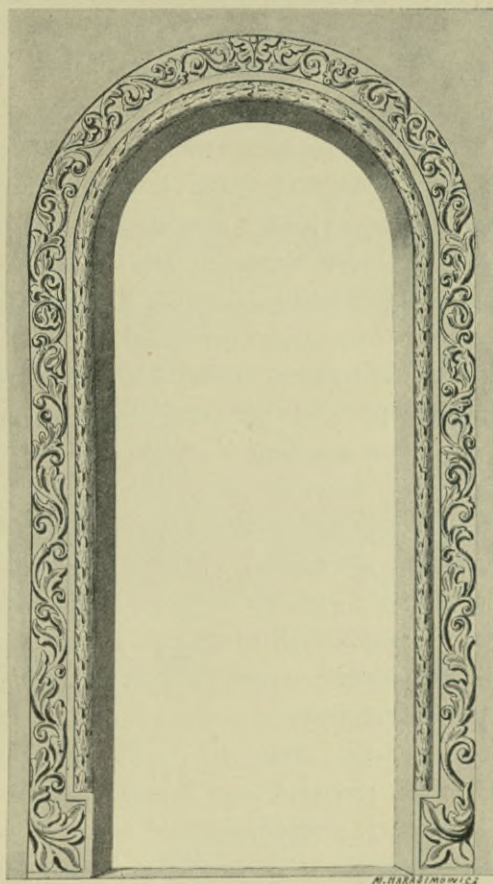


Fig. 28.

Odrzwia w kościele PP. Benedyktynek.

pieje hymny na cześć jego architektury, którą stawi na równi z najświetniejszymi starożytnymi pomnikami i nowymi bazylikami,¹⁾ Pirawski tak dalece nawet się posuwa, że powiada, iż z wyjątkiem bazyliki św. Piotra w Rzymie, kościół ten

¹⁾ Józefowicz Joannes Thoma. Historia Archiepiscopatus Leopoliensis. Rękopis Zakładu im Ossolińskich. Pod r. 1630: Quo vero ad structuram positionemque murorum solido lapide eductam, quis non videat parem celeberrimis antiquorum monumentis et recentium Basilicis?

lwowski iść może o lepsze z wszystkimi świątyniami *urbis et orbis* a jeżeli nie wszystkie to z pewnością większą ich część pokonałby swą pięknnością, gdyby w nim proporcya była zachowana.¹⁾ Dziś nieco chłodniej patrzymy na ten za- bytek przeszłości, ale przyznać musimy, że rzeczywiście jest to budowa znakomit- szej monumentalnej wartości, bogata w prawdziwie piękne szczegóły, uderzająca plastyczną dekoracją frontowej fasady a oryginalną malowniczością tylnej. Fasada frontowa (fig. 24) podzielona jest horyzontalnie na trzy kondygnacje: dolna najszersza zamyka całą szerokość wnętrza, druga węższa bo tylko o szerokości głównej nawy, z dwoma falisto, jakby konsolowo traktowanemi przyskroniami, które maskują dachy naw bocznych; trzecia i ostatnia szczytowa kryje siodło dachu nawy głównej środkowej. Pionowa artykulacja fasady składa się z parzy- stych pilastrów u dołu, z dwóch skrajnych pilastrów i trzech nisz w drugiej kondygnacji, i z bogato dekorowanego szczytu z niszą i posągami. Kompozycya fasady zaznacza tedy wewnętrzny rozkład przestrzeni, zarzucić jej jednak można, że silny gurt nad pierwszą kondygnacją, który biegnie przez całą szerokość fasady a nie jest zrównoważony odpowiednio silną artykulacją pionową, przecina jakby na dwoje nawę główną i tym sposobem nie akcentuje jej wysokości.

Od bogactwa dekoracji fasadowej odbija bardzo mizerny wchód, wazki, zapadły, bez portalu, jakby do podziemia wiodący, najwidoczniej prowizoryczny, który przecina niemile gzyms cokulowy i głównie przyczynia się do tego, że fasada robi wrażenie, jakby się pogłębiła w ziemi. Między dekoracją samej wła- ściwej fasady a bocznych konsolowych nasad czyli przyskroni i szczytu zachodzi widoczna różnica nie tylko czasu ale i stylu. Niepodobna, aby to poważne i skrom- ne traktowanie dolnej kondygnacji i środkowej części kondygnacji drugiej, polegające na formach prostych i dostojnych, posługujące się tylko pilastrami, niszami i fryzem doryckim, przypisać temu samemu architektowi, który paskami, gałkami, kółkami, kartuszami, przypominającemi wzory *Flachschnittöze* z prze- wziętego już niemieckiego renesansu, ozdobił szczyt i oba konsolowe przyskronia. Jestto prawdopodobnie kompozycya i robota Niemca, jednego z tej dość licznej kolonji, która we Lwowie była czynną w pierwszych dziesiątkach lat XVII w., a nad którą talentem górował Wrocławianin Pfister.

Boczną południową fasadę kościoła traktował Paweł Rzymianin równie poważnie i szlachetnie jak ścianę cerkwi wołoskiej, tylko jeszcze skromniej, bo cała artykulacja składa się z pilastrów bez arkadowania, a fryz, prawie ubogi, w metopach ma tylko rodzaj kostek. Natomiast malowniczą i oryginalną jest

¹⁾ Thomae Pirawski Relatio Status Almae Archidioecesis Leopoliensis. Wydanie K. J. Heeka. Lwów. 1893. Str. 123.

fasada tylna, albo raczej szczytowy mur między nawami kościoła a częścią absydalną (fig. 26). Szczyt ten traktowany w dekoracji tak samo jak frontowy, ma pośrodku rodzaj półcyldrycznego wykuszu czy wieżyczki z płaskim pokryciem, opatrzonej w strzelnice, a razem z wieżą i z stromym dachem absydalnej części kościoła i tylnymi murami daje sylwetę pełną ożywionych linii i charaktery-

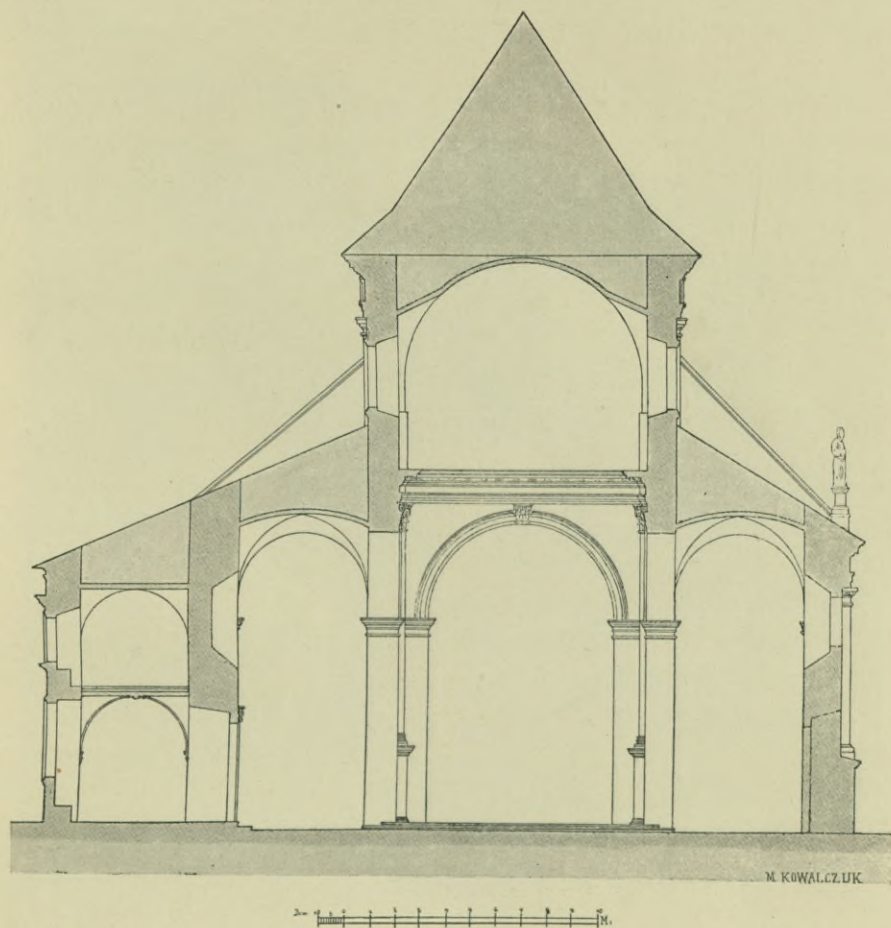


Fig. 29.

Przekrój kościoła PP. Benedyktynek.

styki. Całość ma w sobie jednak coś jakby anormalnego i zniewolonego, a trudno dziś osądzić, o ile tłumaczy się to dawną obronnością kościoła, który położony na końcu miasta, był zarazem wysuniętym fortem. W każdym razie okoliczność ta wpłynąć musiała do pewnego stopnia na rozkład całej budowy; wiemy

też, że tak przed budową jak po jej ukończeniu osobne komisyje wojskowe, miejska i królewska, zajmowały się kwestyą wcielenia nowego kościoła w system fortyfikacyjny Lwowa. Niedokładny szkic inkastellacyi, jaką miał otrzymać kościół, zachował się nawet w aktach miejskich z r. 1620, kiedy nad tą kwestyą

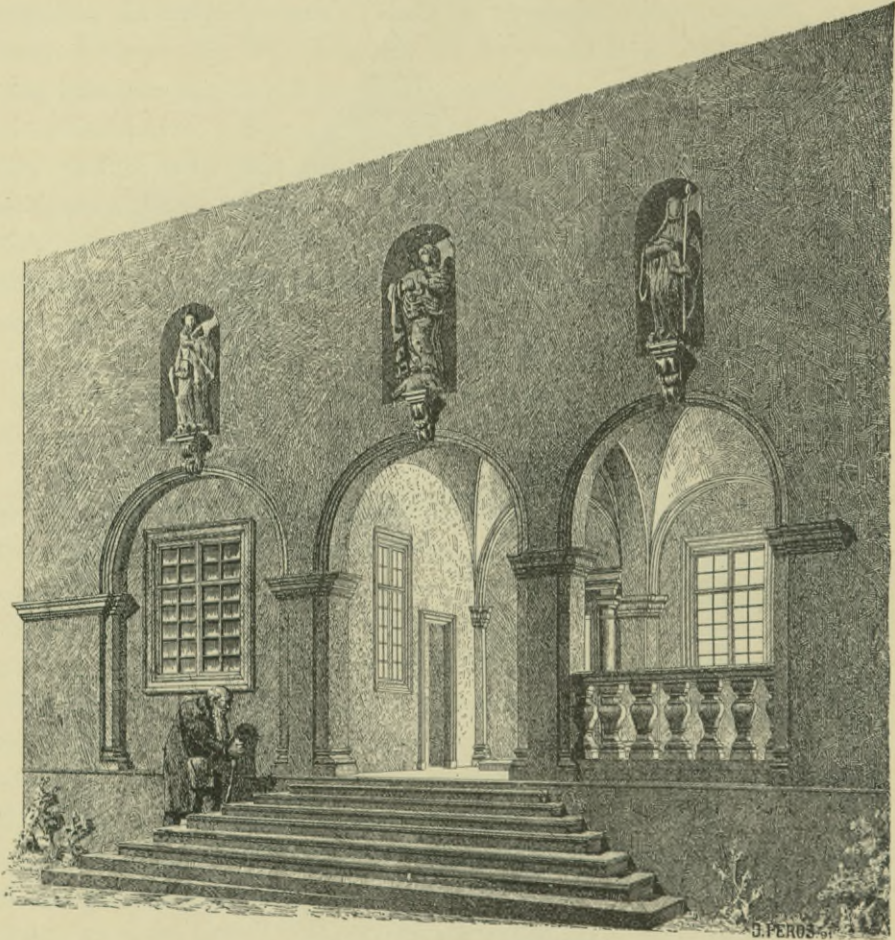


Fig. 30.

Przedsionek klasztoru PP. Benedyktynek.

zastanawiała się komisyja, złożona z rajców miejskich, starosty lwowskiego Mniszcha i hetmana Stanisława Żółkiewskiego.¹⁾

¹⁾ Acta Consul. z r. 1620 XXVIII pag. 2275.

Wspomnieliśmy już, że w trakcie samej budowy, po wyprowadzeniu murów absydyalnych, stosunkowa nizkość tej części kościoła wywołała we Lwowie wielkie rozczarowanie i że architekt uznając słuszność odzywających się zarzutów, postanowił dodać więcej wspaniałości absydzie. Rzeczywiście usiłował błąd ten naprawić, a ślad tej korektury pozostał na gmachu, widzimy bowiem podwyższenie murów absydy, której pierwotna wysokość miała być równa wysokości naw bocznych, zaznaczone wyraźnie wznoszącą się nagle w ukos do góry linią gzymsu i fryzu (fig. 26). Mimo to nie powiodło się dostroić wysokości do harmonijnej proporcji, a kiedy wkrótce po wybudowaniu kościoła, w czasie wojny chocimskiej, bawił we Lwowie król Zygmunt III, wytknął dwa błędy (*duos solecismos*) budowie nowej świątyni, a mianowicie po pierwsze, że część jej absydyalna nie odpowiada całemu wyniosłemu korpusowi; powtórę, że

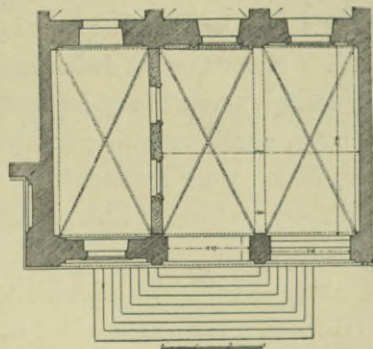


Fig. 31.

Rzut poziomy przedsionka.

front jej, to jest główna fasada, zwrócona ku miastu, nie zachowuje dostatecznej symetrii między swemi częściami, gdyż w zanadto ostry szczyt wybiega.¹⁾

Wnętrze świątyni, obecnie tak przeładowane barokowymi ozdobami, malowaniami i ołtarzami, że giną wśród nich niemal całkowicie linie architektury, jest trzynawowe, z nawą środkową wysoko po nad boczne wyniesioną a oświetloną okrągłemi lunetami. Sześć słupów czworobocznych, po trzy z obu stron głównej nawy, stanowiąc przedział naw, dźwigają sklepienie beczkowe, a całą ich ozdobą są pilastry z korynckimi głowicami. U ich boków, oparte na impostach, czepiają się łuki sklepień bocznych. Chór muzyczny spoczywa na arka-

¹⁾ Zimorowicz B. *Domus Virtutis* etc. pag. 100. (quinimo nimis in mucronem acuminatum pyramidatam).

dach, które zarazem stanowią przedsięć kościoła; arkada średnia w osi wnętrza najszerszej rozpięta, akcentuje zarazem główne wejście do świątyni. Absydę sformowaną z trzech boków oktogonu, po nad stosunek do nawy wydłużoną, dzieli wielki ołtarz na dwie części, t. j. na właściwe presbiterium przed ołtarzem i na chór za ołtarzem, stanowiący rodzaj osobnej kaplicy, poświęconej bł. Janowi z Dukli. Kościół Bernardyński służył odtąd za wzór prawie wszystkim kościołom, jakie powstały po nim we Lwowie. Kościoły jezuickie i karmelickie w założeniu swoim należą do tego samego typu.

Jak wypływa z testamentu Pawła Rzymianina, wykonał on także dla Panien Benedyktynek roboty, których jednakże bliżej nie określa. Nie może tu być mowa o czem innym, jak tylko o kościele i klasztorze, które powstały właśnie w czasie najruchliwszej czynności Pawła Rzymianina, przy samym końcu XVI wieku (około 1596 r.) Kościół to bardzo skromny rozmiarami i architekturą, uderzający na zewnątrz tylko attyką wieży, ozdobioną bogato figuralną po części rzeźbą z kamienia. Wewnątrz oprócz dwóch rzeźbionych odrzwi (fig. 27 i 28) nie posiada nic, coby zasługiwało na szczególną uwagę. Przerabiany, palony, restaurowany rozmaitemi czasy, stracił zupełnie główną fasadę, która dziś składa się tylko z ślepego, brzydkiego muru i z szczytu o dwóch kondygnacjach, ozdobionych pilastrami, między którymi na impostach mniejszych pilastrów opierają się łuki ślepej arkady. Jest to motyw rozwinięty wspaniale na zewnętrznej ścianie cerkwi wołoskiej — tu jednak mizernie traktowany. Najlepiej się jeszcze dochowała część pod wieżą, gdzie dziś wchód do kościoła między dwiema przyporami z ciosowego kamienia. Ulubione przez Pawła Rzymianina motywa, jego pilastry i stereotypowe fryzy, spotykamy tak zewnątrz jak wewnątrz kościoła. Wnętrze to jedno-nawowe, z krzyżowem sklepieniem i niszami w bocznych ścianach, (obacz przekrój fig. 29) ujętych pilastrami tego samego rodzaju, jaki spotykamy i w cerkwi wołoskiej i u Bernardynów. Między nawą a chórem głównym łuk rozpięty na podwójnych kontrpilastrach ma na intradosie dekorację z rozet.

Daleko już więcej charakterystycznych śladów talentu i zmysłu formy Pawła Rzymianina spotykamy w samym klasztorze, a mianowicie w przedsionku u głównego wejścia do klasztoru i w sali obok refektarza na pierwszym piętrze. Arkada tego przedsionka (fig. 30 i 31) i sam przedsionek, mimo bardzo ubożego materiału, jest jednym z najbardziej oryginalnych i malowniczych szczątków Lwowa z XVI wieku, a choć popsuty naprawkami i zniszczony, dotąd zachował niektóre piękne szczegóły (fig. 32). Śmiałym i energicznym założeniem, misternym rozpięciem sklepień o sieci t. zw. zwierciadlanej sala obok refektarza, cała oparta na jednym słupie, świadczy o zręczności konstrukcyjnej architekta i może

być zaliczona do osobliwości starożytnego lwowskiego budownictwa. Podajemy przekrój podłużny sali i rys poziomy klasztoru (fig. 33).

Na kościele i klasztorze Benedyktynek kończy się szereg tych gmachów, z którymi łączy się nazwisko Piotra Rzymianina. Mamy jednak wskazówki, że budował także na prowincyi. Wynika to z zapisków archiwalnych a głównie z testamentu, który się przechował w aktach radzieckich. Dwa razy spotykamy wzmiankę, że budował w Jezupolu. Pierwszy raz w r. 1598 w transakcyi pewnej

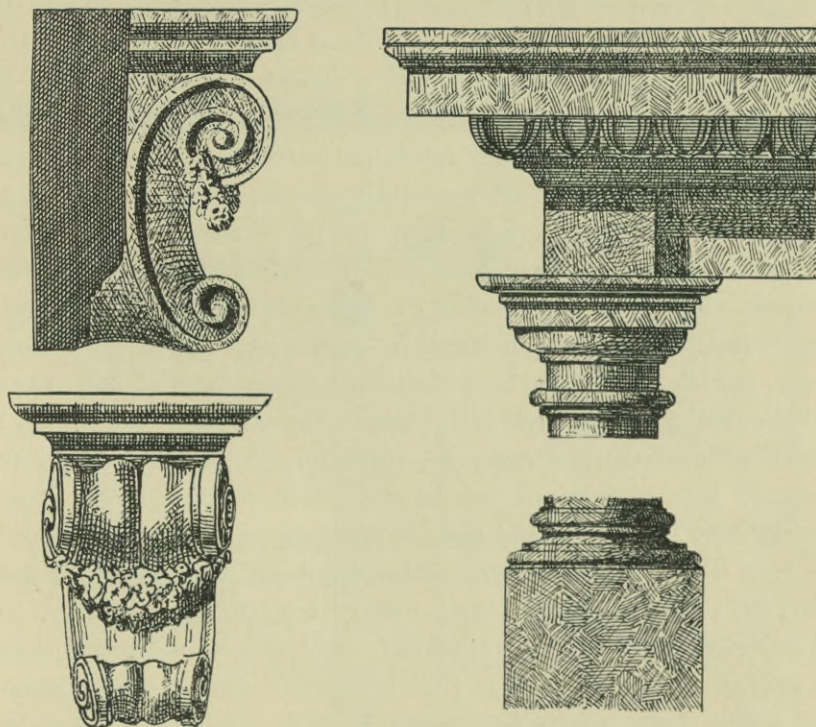


Fig. 32.

Szczegóły z przedsionka.

powiedziano o nim, że „bawi obecnie w Jezupolu (*protunc in oppido Jezupol degens*)¹⁾, drugi raz w sprawie procesowej przeciw pewnemu piekarzowi, który wyrządził mu szkodę w jego domu na ulicy Temryczowskiej na przedmieściu halickiem, wspomina Paweł Rzymianin, że stała mu się ta krzywda w czasie nieobecności, „gdy był na Pokuciu w Jezupolu na robocie“²⁾. Ten drugi zapisek pochodzi z r. 1617, a więc od pierwszej wzmianki o Jezupolu przegradza go

¹⁾ Acta Consul. z r. 1598 XVII pag. 1000.

²⁾ Acta Consul. z r. 1617 pag. 2154.

lat blisko 20. Był to właśnie okres, w którym Jakób Potocki, starosta białokamiński, nadawszy miasteczku Czesybiesy nazwę Jezupola (1597), rozpoczął w niem liczne budowy, a mianowicie zamku z ciosu i cegieł, klasztoru i kościoła dla OO. Dominikanów. Nie ma tedy wątpliwości, że przy tych to budowach zajęty był Paweł Rzymianin. Sam kościół skończony został ostatecznie dopiero około r. 1646 przez Mikołaja, syna Jakóba Potockiego. Czy stanął według planów Pawła Rzymianina, dziś stwierdzić niepodobna, kościół ten bowiem nadniszczony już w r. 1676 przez posiadającego Turków hospodara wołoskiego Stefana Dukę, w r. 1775 został rozebrany i ustąpił miejsca nowej świątyni.¹⁾ W dalszym zapisku z r. 1606 szlachcic Stanisław Węgliński z Koniuch odstępuje na rzecz Pawła Rzymianina wierzycelność swoją u jednego z mieszczan w sumie 150 złotych, a to celem pokrycia należności za robotę (*ad rationem solutionis certi laboris*), której Paweł Rzymianin u niego częścią dokonał, częścią jeszcze ma dokonać.²⁾

Testament datowany z roku 1618 jest już drugim z kolei; ordynacyi pierwszej nie powiodło nam się odszukać w archiwum miejskim. Robił go Paweł Rzymianin, złożony ciężką niemocą, w obecności rajcy i wójta miejskiego Kaspra Przędzickiego, dwóch ławników Bartłomieja Uberowicza i Andrzeja Abreka, tudzież X. Floryana Nazarkiewicza, wikarego katedralnego. Dokument ten wciągnięty do akt radzieckich³⁾ opiewa: „Naprzód oddaję duszę moją Panu Bogu Wszechmocnemu, w Trójcy św. jedynemu, oświadczając się przed Nim i Aniołami Jego, że w wierze katolickiej z sercem chrześcijańskim Jemu się w opiekę daję. Potem majątność moją wszystką, stojącą i ruchomą, a mianowicie dwie moje części, które mi według wilkirza przypadają, te na wszystkich dobrach ruchomych i stojących na żonę moją miłą na imię Helżbietę wlewam, oddaję i leguję według ordynacyi pierwszej, przed urzędem uczynionej, którą *in toto* aprobuję, nie wspominając tu i nie ujmując nie trzeciej części, która tejże żonie według prawa miasta tego należy, bo to jej własna i nie może się od niej oddalić.“ Następują długi, „które mu ludzie winni są“. Z opuszczeniem drobnych sum, które pozostali mu winni mularczykowie, przytaczamy tylko ważniejsze pozycye: „Naprzód u JMości Xiędza Biskupa terazniejszego lwowskiego zł. 49 groszy kilka. U p. Marcina Wysockiego pożyczonych od dwóch lat; na jarmark tutejszy miał mi oddać, złotych 70. W Żurowie miałem zbudować kościół, na którego zmurowanie jest intercyza; mieliśmy

¹⁾ Czołowski Aleksander. Z przeszłości Jezupola. Lwów. 1890. Str. 53 61, 79, 137.

²⁾ Acta Consul. z r. 1606 XVII pag. 28.

³⁾ Acta Consul. z r. 1618 XXVII.

go murować na poły z szwagrem Wojciechem według interezy, na co jest złotych 450. Miałem też po kęsu roboty u OO. Franciszkanów, którą według interezy miałem zrobić, ale iż nastąpiła prośba O. Kustosza terażniejszego,

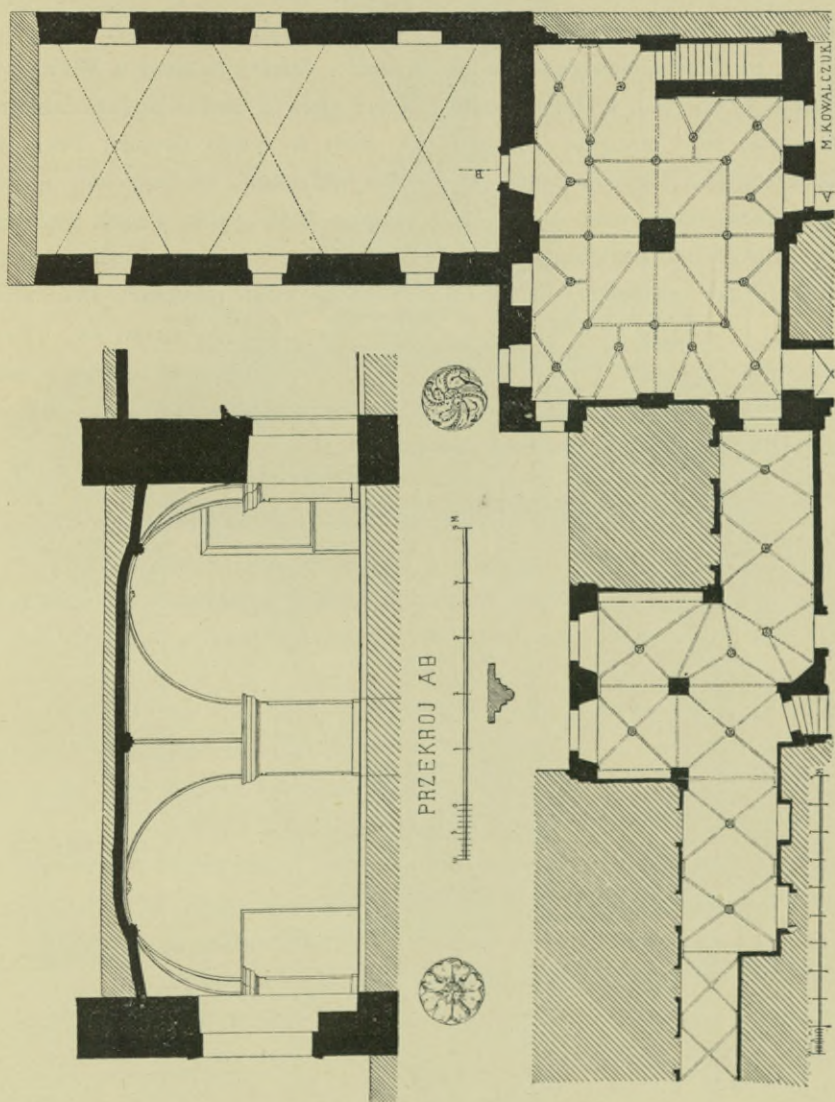


Fig. 33.

Rzut poziomy klasztoru PP. Benedyktynek i przekrój sali obok refektarza.

iż podniosłem wyżej murów, które jeszcze nie dorobione, a to nad intereżę postanowioną, tedy miał to osobno X. Kustosz O. Goski zapłacić; jakoż podałem

regestr jemuż i wziął go do siebie. Jednak w czemby wątpliwość była, tedy puszczałem na uznanie mistrzów mularskiego rzemiosła, a on powinien będzie według uznania zapłacić, komu będzie należało. Wtórą robotę miałem u pana Thorosa Łyskowiąth, która także nie jest dorobiona. Jest jednak intercyza, według której odprawowałem robotę. Ale iż przyczyniłem roboty, która nie targowana, p. Thoros obiecywał mi też zapłacić... Znowu robiłem u Wszystkich Świętych (t. j. u. Benedyktynek) i już mało co niedorobionego zostało, jednak zostało też i pieniędzy trochę na to, czem się może dorobić. Przy tej robocie wytrąciłem Pannom tymże, co mi okazywały zapis na kamienicy ojcowskiej (Kapinosa), która nam należy, 100 talarów, które jedna Panna zapisała, i miały Panny mnie kwitować, ałem ja odłożył, ażbym się z przyjaciółmi swymi rozmówił, jednak rozumiem, iż to JMość Panna Xieni przyzna¹. Dom swój z ogrodem t. zw. Giliczowski leguje Paweł Rzymianin Pannom św. Klary, „aby za duszę moją Pana Boga prosily, a na którą darowiznę zezwoliła małżonka jego Helżbieta². Oświadcza w końcu, że pieniędzy żadnych, ani też srebra i złota nie ma i nie zostawia po śmierci.

Jakkolwiek nie pozostawił po sobie gotówki ani sreber i klejnotów, w których tak się lubowało ówczesne mieszczaństwo lwowskie, to przecież już z samego hojnego legatu, jaki uczynił Klaryskom, wnosić można, że był zamożny, i że mimo ubytku jednej nieruchomości spadek wystarczał na opatrzenie wdowy. Zresztą z częstych jego transakcyj, które spotykamy w aktach radzieckich od r. 1587 do 1614, widać, że zawsze obracał większymi sumami gotówki. Już w r. 1587 kupuje na spółkę z Piotrem Barbonem dom ¹⁾, w r. 1591 znowu nabywa realność, w r. 1594 wchodzi w układ emfiteutyeczny z dr. Pawłem Novicampianusem, w r. 1612 kwituje kilkakrotnie teściową z sum znacznie większych, jak n. p. 600 zł., w tymże roku kupuje znowu realność wspólnie z szwagrem, w dwa lata później nabywa dom Giliczowski, w którym skończył żywot.²⁾ Dalszej wskazówki, że uchodził za zamożnego, dostarcza nam fakt, że spadek po nim, jako po cudzoziemcu bezdzietnym, dekretem króla Zygmunta III darowany został *jure caduco* trzem rozmaitym z kolei donataryuszom, z których oczywiście żaden nic nie dostał, bo takie donacje *jure caduco* były, jak to już na innem miejscu powiedzieliśmy, skórą na żywym niedźwiedziu.³⁾ Pierwszym, który się zgłosił, był jakiś szlachcic Zawadzki, nazwiska drugiego nie zanotowaliśmy, trzecim był architekt królewski Matteo Castello, który w cztery

¹⁾ Acta Consul. z r. 1587 XII pag. 993.

²⁾ Acta Consul. z r. 1591 XIV pag. 1135, z r. 1594 XV pag. 1298, z r. 1612 p. 306, 309, z r. 1614 p. 683.

³⁾ Cf. Władysław Łoziński, Patrycyat etc. str. 183.

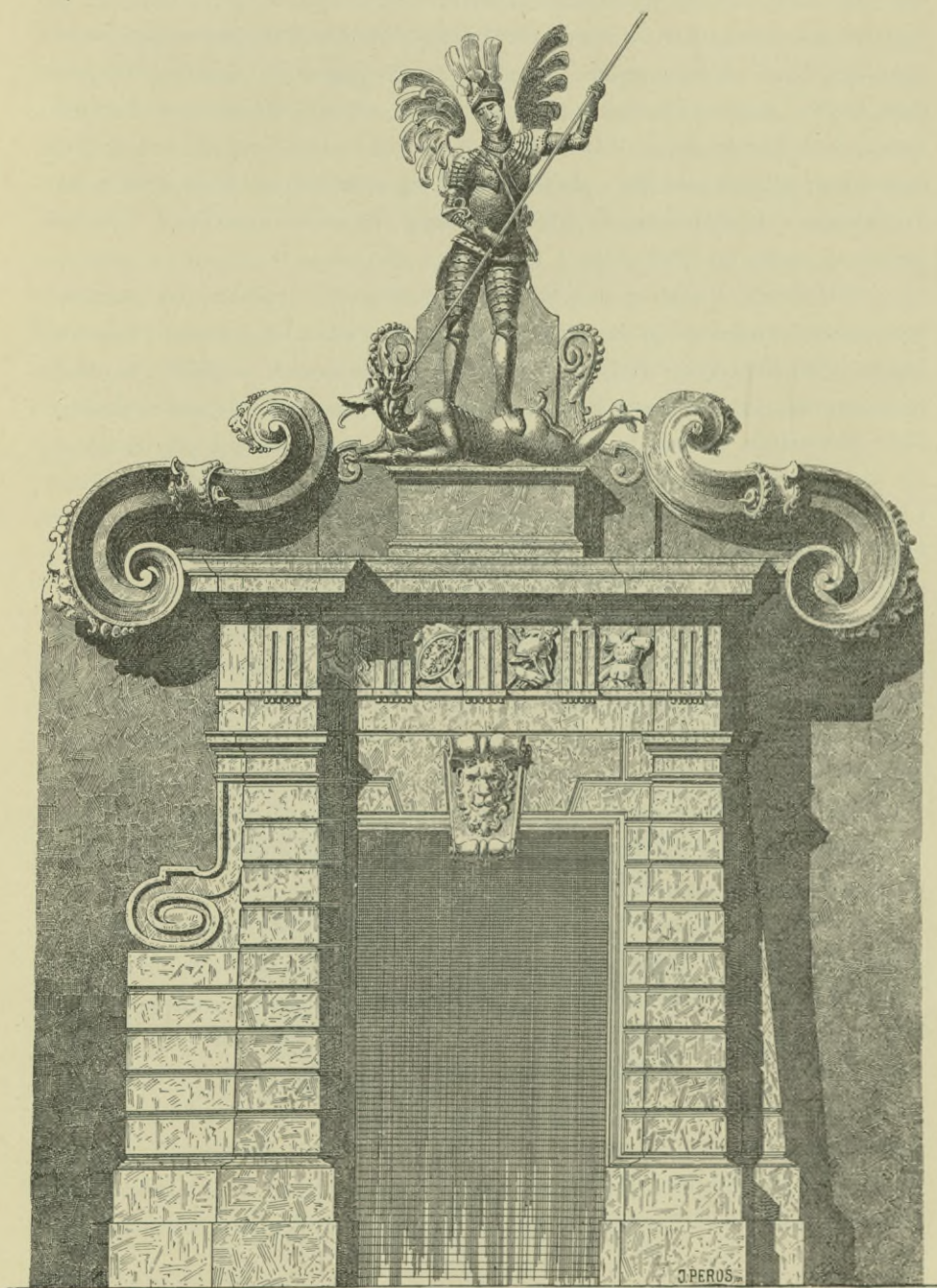


Fig. 34.
Portal arsenału Rzeczypospolitej.

lata po śmierci Piotra Rzymianina zgłasza się z dekretem Zygmunta III, nadającym mu schedę po nim *jure caduco*. Dekret wychwala bardzo zasługi i talent tego Castelli — *cuius prompta obsequia singularemque in Architectura peritiam optime perspectam habemus*. Z wywodów wdowy, obecnie już powtórnie zamężnej za budowniczym Wawrzyńcem Kochankiem, wyjmujemy szczegół dla nas ważny, że, jak powiada, „płacić musiała za nieboszczyka długi wielkie, jako dorabianie kościołów do 1000 zł. i dalej, na co są intereczy... „Pogrzeb kosztował więcej niż 100 zł.¹⁾

Poznaliśmy wszystkie zabytki architektoniczne, z którymi na podstawie archiwalnych zapisków da się połączyć nazwisko Pawła Rzymianina. Pozostaje jeszcze tylko kwestya roboty u Ormian (*apud Armenos*), o której wspomina w testamencie swoim Piotr Barbon, a którą po jego śmierci miał wykończyć Piotr Rzymianin. Mowa tu zapewne o katedrze ormiańskiej i przylegających do niej budowach — cały ten aglomerat jednakże tyle razy ulegał pożarom i przebudowaniom, że nietylko z pierwotnych jego form ale i z tych części, które powstały już w XVI w., bardzo mało dochować się mogło. Według Józefowicza kościół ten przerobiono w roku 1630 *in modum Romani Ritus* ²⁾; w r. 1723 Krzysztof Augustynowicz, „dyrektor pierwszy narodu ormiańskiego“ zrestaurował go w radykalny sposób, „że i sklepienie całe podniesione jest i ściana wyjęta dla przestronniejszego widoku“, w r. 1748 znowu jak mówi źródło społeczne, „takimże sposobem jak na wapno spalony“.³⁾ Sądząc z tego, co mimo tylu klęsk dotąd się zachowało, przypisać by można Pawłowi Rzymianinowi chyba arkadowany krużganek od klasztornego podwórza, dziś zamurowany, i ową część przybudowaną obok absydy, na której dotąd jeszcze dotrwał szczyłek fryzu, w jakim się lubował architekt.

Z najlepszej epoki lwowskiego budownictwa, którą zamyka Paweł Rzymianin, nie pozostał nam żaden gmach świecki z cechą publiczną, któryby stanowił niejako przejście od świątyń do prywatnych domów mieszczańskich. Ratusz był bezkształtnem zlepiskiem dobudówek różnych czasów; o Nizkim Zamku wiemy tylko tyle, co zapisuje pod r. 1573 Zimorowicz, a mianowicie, że Andrzej Barzy na miejscu pruskich murów wznosił mury ceglane i że cały gmach ozdobił attyką ornamentalną, uwieńczoną wazami (*cantharis scyphisque ansalis*); o architekturze Wysokiego Zamku, który jeszcze w r. 1562 według lustracyi Andrzeja Odnowskiego posiadał kaplicę i świetne apartamenta królew-

¹⁾ Acta Consul, XXX z r. 1622 p. 485, 513, 551, 594.

²⁾ Józefowicz Historia etc. Rkp. Bibl. Ossol. Nr. 3194.

³⁾ Barącz żywoty sławnych Ormian str. 444—58.

skie (*conclavia regia splendida*), nie się dziś powiedzieć już nie da — arsenały miejskie były budowami czysto użytkowej natury bez żadnej architektonicznej cechy, a w arsenale Rzeczypospolitej, do dziś dnia używanym na skład wojskowy, godnym jest uwagi tylko portal (fig. 34) bardzo energicznej artykulacji, z maskaronami na zamaszystych barokowych wolutach, z silnym fryzem i ciężkim, jakby warownie ciosowanym obramieniem. Datuje się on z czasów generała Piotra Grodzickiego, który zapewne kazał go zrobić na podstawie jakiejś reminiscencji z pośród oryginalnych *spannsche duerkens* w Belgii, gdzie jak wiadomo dłuższy czas przebywał. Dzięki bezmyślnej gorliwości archeologów lwowskich z przed dwudziestu laty zdjęto z tego portalu posąg cynowy św. Michała, czysto dekoracyjnie pomyślany, i ustawiono go z początku na wałach hetmańskich a następnie w składach miejskich, z kąd nareście dostał się do muzeum ratuszowego, gdzie mu równie źle jak na wałach.

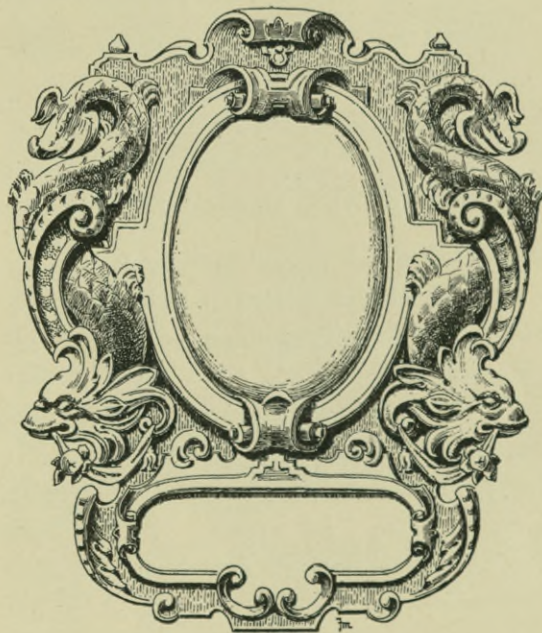


Fig. 35.

Kartusz z kaplicy Kampianowskiej.

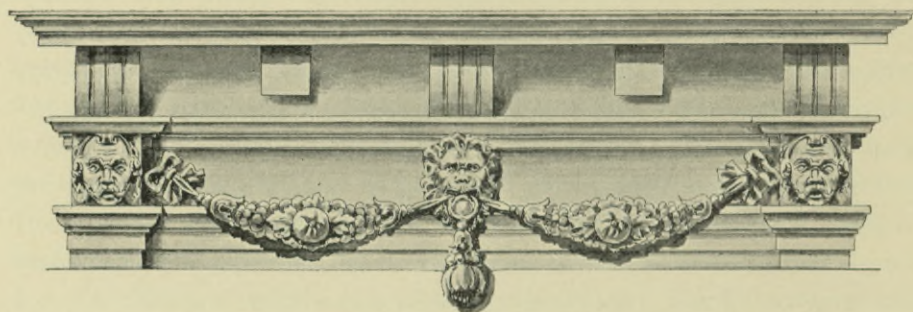


Fig. 36.
Z portalu domu Korniakta.

IV.

DALSÍ ARCHITEKCI WŁOSCY. ZABYTKI ARCHITEKTURY ŚWIECKIEJ. DOMY MIESZCZAŃSKIE.
DEKORACYA WEWNĘTRZNA. ARCHITEKCI NIEMIECCY. STOPIEŃ WIEDZY CECHOWEJ.

O dwóch cechowych mistrzach sztuki-budowniczej, których nazwiska łączą się z nazwiskiem Pawła Rzymianina w historii budowy cerkwi wołoskiej i kościoła Bernardynów, t. j. o Wojciechu Kapinosie i Ambrozym Przychylnym, wyraziliśmy już zdanie, zaliczając ich do rzędu raczej pospolitych praktyków i rzemieślników, aniżeli do budowniczych w wyższym pojęciu tego słowa. Rolę, jaką odgrywali przy wspomnianych dwóch monumentalnych budowach, tem tylko tłumaczyć należy, że Kapinos był teściem Pawła Rzymianina a Ambroży bardzo ruchliwym przedsiębiorcą, i jak wynika z rozmaitych wzmianek, doskonałym kamieniarzem. Wojciech Kapinos figuruje po raz pierwszy w aktach miejskich jako przyjmujący *jus civile* w r. 1585 Albertus Murator, filius olim Trembaez muratoris.¹⁾ Był więc synem włoskiego budowniczego Felixa, który tak źle ufundował wieżę ruską. W roku 1586 jest już cechmistrzem, a odtąd oprócz jedynej wzmianki, że u dr. Pawła Kampiana wykonał małą robotę (*stubam muro extrucbat*), nie spotykamy żadnego śladu, aby dał jakie dowody swojej architektonicznej wiedzy. W r. 1610 już nie żyje.

¹⁾ Liber Electionum. 115 fasc. 1079.

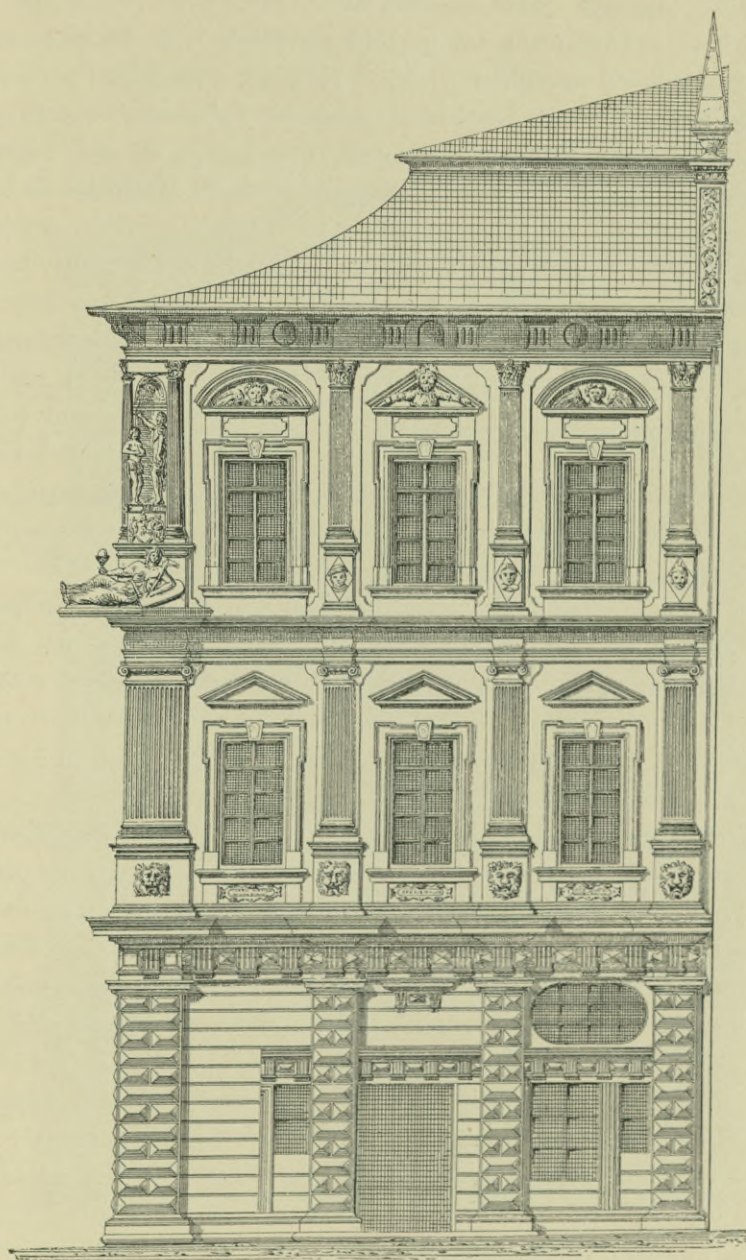


Fig. 37.

Dom Wolfa-Szolcowski w rynku.

Daleko znaczniejsze stanowisko zajmował Ambroży Przychylny. W roku 1592 przyjmuje prawo miejskie jako Ambrosius Simonis Murator Italiae oriundus ¹⁾, a w r. 1594 przedkłada t. zw. list od urodzenia czyli metrykę, z której dowiadujemy się, że pochodził z Engadynu w kantonie Gryzońskim, z Val Tellina. ²⁾ Nazywał się właściwie Vaberene (*seu Ambrosius*) Nutelauss, jak wiemy z listu jego krewnych, wciągniętego do akt miejskich, który nazywa go *lapicida seu lapicidarius peritissimus*. ³⁾ Wstępując do cechu, otrzymał przemianek „Przychylny“, i odtąd już tak a nie inaczej występuje we wszystkich aktach urzędowych i cywilnych. Energiczny i skrzętny, figuruje bardzo często w zapiskach archiwalnych, kupując i sprzedając domy, procesując się o dłużne sumy, ścigając towarzyszków mularskich, którzy nie dotrzymali mu umowy, spełniając urząd cechmistrza, rzeczoznawcy i t. p. Po za robotami, które wykonywał przy budowie cerkwi wołoskiej i kościoła Bernardyńskiego, najznacześnie zapewne były te, których podjął się w Żółkwi a także w Starem Siole, gdzie niewątpliwie był czynnym około budowy zamku, rozpoczętej przez ks. Janusza Ostrogskiego, kasztelana krakowskiego. Wypływa to z inwentarza, który według obowiązującego we Lwowie prawa spadkowego robił w r. 1610 po śmierci swojej pierwszej żony, zamordowanej w tym czasie, a w którym powiada: „Zaciągów swoich mularskich z JMć. Panem Krakowskim w Starem Siole i z JMć. Panem Wojewodą Kijowskim (Stanisławem Żółkiewskim) w Żółkwi, na które czeladź chowam w Górze (t. zn. w kamieniołomach), tych trudno mam kłaść, gdyż za ledwie temu może się podołać tem, co się z Ich Mościami zjednało“ ⁴⁾.

Najtrwalszym pomnikiem, jaki zostawił po sobie Ambroży Przychylny we Lwowie, jest zakład św. Łazarza, instytucja dobroczynna, która dotąd istnieje. Bezdzienny, gdy i w sprowadzonym ze stron rodzinnych krewniakowi nie doczekał się spadkobiercy, cały swój majątek przeznaczył na budowę kościoła i zakładu św. Łazarza. Już w r. 1621 robi wraz z żoną swoją Zuzanną Brzeską ordynację majątkową, w której połowę czynszów z kamienicy na ulicy Zarwańskiej, dalej wszystkie dobra ruchome i gotówkę zapisuje „na budowniczego kościoła i szpitala św. Łazarza, który go będzie murować, z tą kondycją, aby pomieniony budowniczy dozór wszelaki i staranie swoje pilne miał, jakoby materyał: cegła, wapno i kamień, do murowania należąca, czasu sposobnego i zwykłego, t. j.

¹⁾ Liber Electionum. Fasc. 1079 pag. 220.

²⁾ Ibidem pag. 228.

³⁾ Acta Consul. z r. 1616 pag. 818—819.

⁴⁾ Acta Consul. z r. 1610 pag. 731.

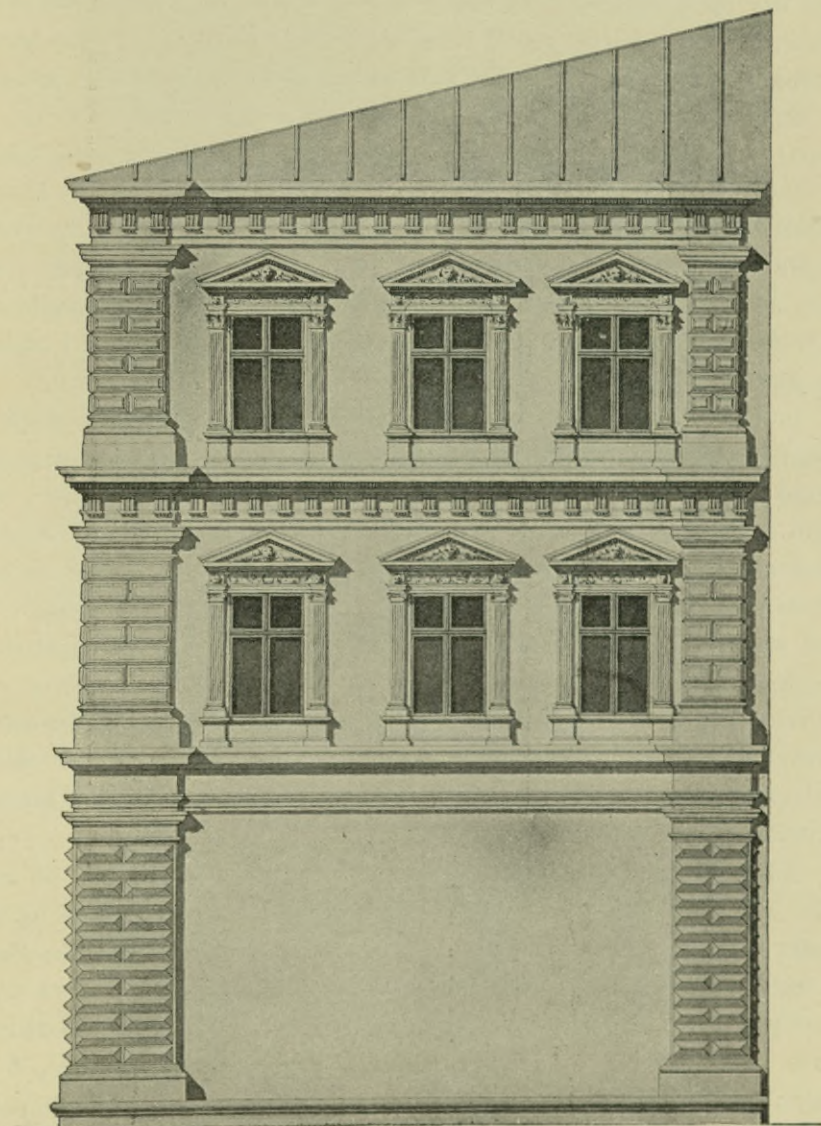


Fig. 38.

Dom Bandinellego w rynku.

przed żniwami, około św. Jana Chrzciciela, i czasu zimy, gdy się sanna droga pokaże, gotowana i zwieziona była¹⁾. Budowniczego mianować sobie zastrzeża.¹⁾ Po tej pierwszej ordynacyi żył Ambroży Przychylny jeszcze lat 20, a w tym czasie trzy razy ponawiał swój testament, za każdym zaś razem zatwierdzał i rozszerzał swój zapis na kościół i szpital, których budowa widocznie zaczęła się dopiero około 1635, gdyż w testamencie z tego roku poleca się pochować „w rozpoczynającym się budować kościele (*in ecclesia aedificari coepto St. Lazari*)²⁾. Cztery lata przedtem mianuje Ambroży budowniczym kościoła Włocha Jakóba Boni. Budowę zdaje się sam rozpoczął, bo w testamencie (drugim z kolei) czytamy: „Zasła wola p. Ambrożego, że uczynił i podał na swoje miejsce za budowniczego dożywotniego św. Łazarza tak kościoła jako i szpitala p. Jakóba Bonina, któremu za to puszcza w dożywocie pół kamienicy własnej.³⁾ Ambroży przeżył jednak i Boniego, dlatego też w czwartym i ostatnim testamencie z r. 1640 powierza dalszą budowę Marcinowi Godnemu.⁴⁾

Inwentarz spadkowy nie zawiera szczegółów, któreby posłużyć mogły za wyraźniejszą wskazówkę inteligencyi i wykształcenia testatora. Inwentarz to dość skromny; najdostojniejszą jego pozycją są „księgi w srebro oprawne“; dalej książki do modlenia, jedna włoska a dwie polskie; papierów i ksiąg skrzynia. Jeszcze z ordynacyi wspomnianej z r. 1610 dowiadujemy się, że miał „w księgach do rzemiosła należących tak spólnych z p. Adamem Pokorą jako i osobnych swych za zł. 12⁴“. Ambroży zbudował sobie dom, który utrzymał się do naszych czasów. Jest to dwupiętrowy dom na ulicy Boimów pod l. 34, z weale oryginalną fasadą, w której uderzają głównie rzeźbione kamienne obramienia na łukowych oknach parteru i także obramienie portalu, wewnątrz zaś ozdobne sklepienie w pokoju frontowym dolnym. Jedyna to dochowana próba zdolności architektonicznych Ambrożego.

Adam Pokora, wspomniany w testamencie Ambrożego, był jak się zdaje, stałym jego spółnikiem we wszystkich znaczniejszych budowach. Dom na ulicy Boimów także do połowy był własnością tego Adama, którego nazwisko Pokora jest także tylko cechowym przemiankiem. W aktach występuje ten budowniczny po raz pierwszy, kiedy przyjmuje prawo miejskie, w r. 1591, jako Adam de Larto Italus Murator dictus Pokora de Burmio (t. j. Bormio, w dzisiejszym lombardzkim dystrykcie Sondrio).⁵⁾ O ruchliwości jego wnosić można

¹⁾ Acta Consul. z r. 1621 XXIX pag. 1157.

²⁾ Liber Testamentorum VII pag. 558.

³⁾ Ibidem str. 279.

⁴⁾ Ibidem str. 944.

⁵⁾ Liber Electionum fascyk. 1079 pag. 212.

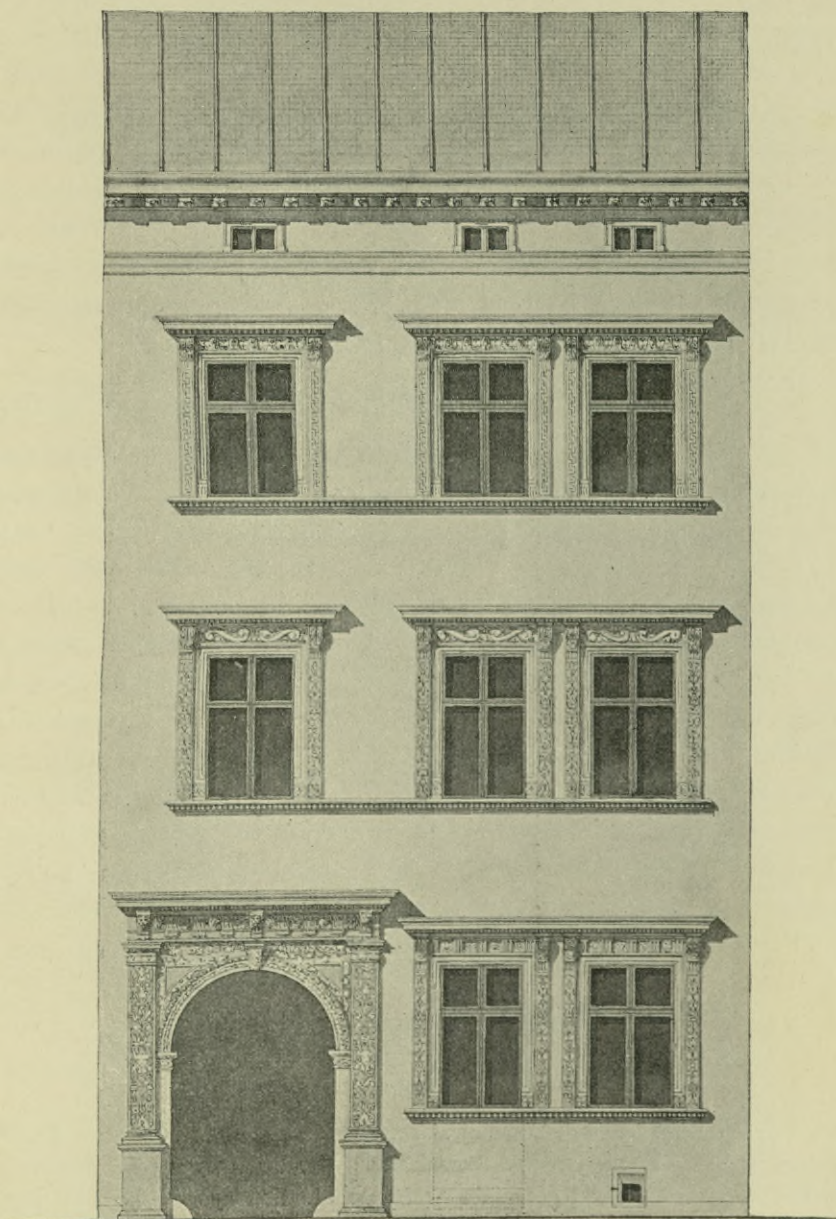


Fig. 39.

Dom Pinozzego na ulicy ormiańskiej.

z bardzo częstych transakcyj o kupno lub sprzedaż rozmaitych realności (w r. 1591, 1593, 1595, 1599, 1616, 1618), o wykształceniu w sztuce nie powiedzieć się nie da. Z testamentu jego wnosić można, że był zamożny, a tak samo z wychowania, jakie dał synom, z których jeden został budowniczym (Jan Pokorowic), trzej zaś poświęcili się stanowi duchownemu. Jeden z nich, Adam, ukończywszy akademię krakowską został kapłanem świeckim a następnie Karmelitą pod imieniem Fabian, i „z posłuszeństwa starszych swoich zakonnych, jak się wyraża ojciec w testamencie, posłany będąc na expedycey wołoską z Jmé p. hetmanem i kanclerzem koronnym, na Cecorze, na robocie zbawienia dusz ludzkich od nieprzyjaciela krzyża św. w r. 1620 zginął“. Na budowę kościoła OO. Karmelitów zapisał Adam de Larto 900 zł., sumę na owe czasy bardzo znaczną.¹⁾

Po całym licznym szeregu włoskich mistrzów, których czynność we Lwowie przypada na sam koniec XVI i na pierwsze dziesiątki lat XVII wieku, pozostały nam same tylko nazwiska a przytaczamy z nich tylko takie, które częściej spotykają się w aktach miejskich. Z całej grupy Lugańczyków, których pod nazwiskiem Castello, Castillo lub Castelli spotyka się równocześnie w Polsce, znajdujemy we Lwowie w pierwszych latach XVII wieku oprócz wymienionego już Piotra Castello także Zacharjasza Castello de Zaccaria de Lugano.²⁾ Jest on blizkim krewnym Tomasza Castelli, który jest stałym budowniczym ks. Ostrogskich, a także kuzynem Jana Travano, któremu akta lwowskie dają tytuł: *Nobilis Serenissimi Regis Poloniae Sigismundi III Architectus.*³⁾ Pojawia się ten Zacharyasz we Lwowie już w roku 1593 a nosi przemianek Sprawny. — Caspar de Casparino (1597), Christophorus Ruthpalli (1606), Jan Poprawa Italus Murator (1601), syn zmarłego we Lwowie Franciszka, i Szymon Poprawa także Włoch, Piotr Caracci (Karacz) (1605), Dominik Sol de Vetulis (t. z. z Val Tellino) (1608), Wilhelm Fleg, także Flek i Flegt, Italus Murator ex Civitate Sent⁴⁾

¹⁾ Acta Consul. z r. 1623 XXI pag. 704.

²⁾ Acta Consul. z r. 1622 pag. 1401.

³⁾ Acta Consul. z r. 1631 pag. 935.

⁴⁾ Wawrzyniec „Senes“, architekt zamku Krzyżtopor, którego nazwisko i pochodzenie wydały się niejasne p. Stanisławowi Tomkowiczowi (ob. *Krzyżtopor, twierdza magnacka w XVII wieku* w Sprawozd. Komisji do badania historii sztuki V 211) był prawdopodobnie „swojakiem“ tego Flega, a cytowany przez p. Tomkowicza zapisek: Laurentius demereto de Santo czytać by należało: Laurentius de Muretto de Sent. Muretto nazwa przełęcz w Gryzońskich Alpach, Sent miejscowość w jej pobliżu.

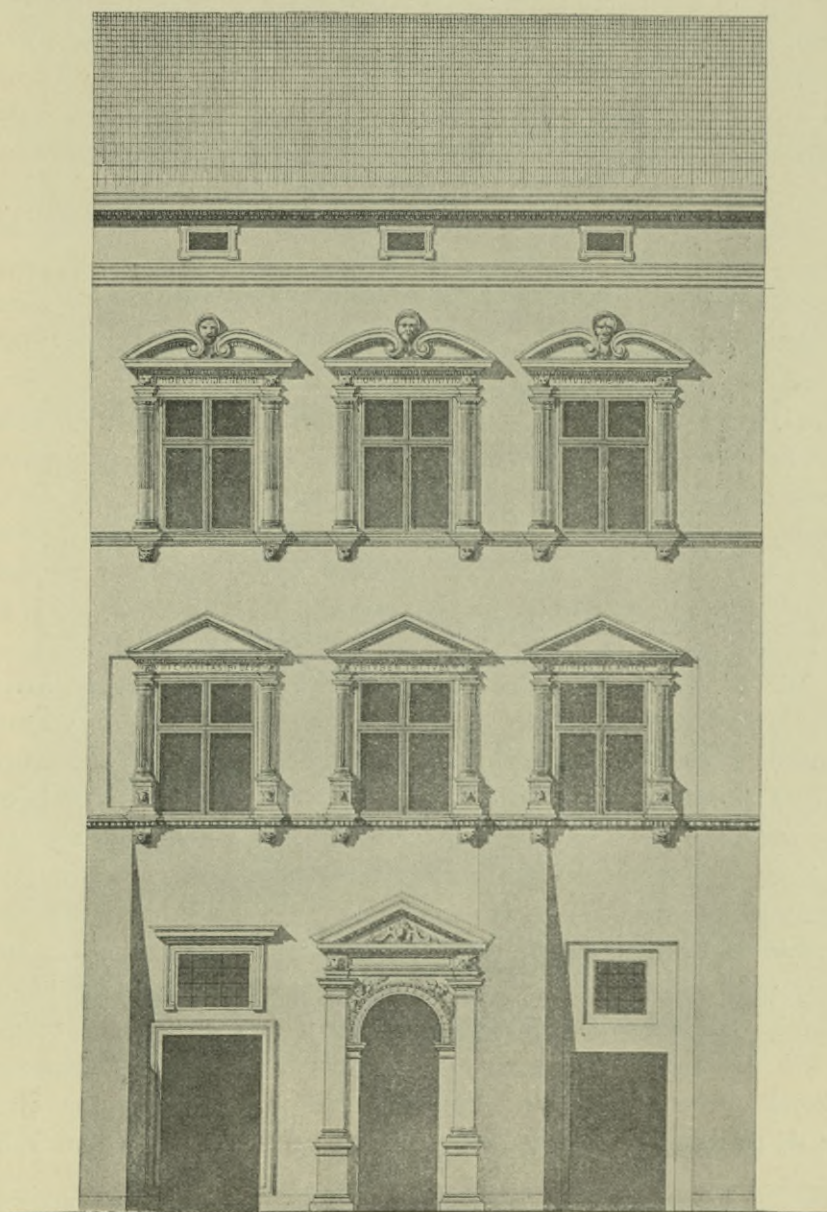


Fig. 40.

Dom Dybowickiego w rynku.

in provincia Grisonum (1616), Mikołaj Silvestri z Bormio Val Tellino, ożeniony z córką Adama de Larto (Pokory) (1628), Jakób Boni, znany nam już z testamentu Ambrożego Przychyłnego — wszyscy ci przewijają się przez akta gołemi nazwiskami i nie da się powiedzieć o ich talencie lub wykształceniu. O jednym tylko, którego zostawiliśmy na ostatek, a mianowicie o Jakóbie Madlaina (z doliny pod Piz Madlain w kantonie Gryzońskim) dowiadujemy się ze wzmianek archiwalnych, że był czynnym w Stryju (1599)¹⁾ w Zaslawiu (1606—1610)²⁾ zapewne przy wielkich budowach Janusza księcia Zaslawskiego i Janusza księcia Ostrogskiego, a mianowicie przy farze i kościele Bernardyńskim, w Bazarze (1615), a znacznie przedtem w Nakwaszy, (nieopodal Brodów), gdzie budował dla Jerzego Śleszyńskiego (*certa murata aedificia erigenda eduxerat*), może ten sam zamek obronny, z którego dotąd zachowała się część jedna.³⁾ Olbracht z Ludzicka Ludzicki listem datowanym z Zbaraża udaje się do urzędu radzieckiego z prośbą o delegowanie rzeczoznawców dla rozsądzenia sporu, bo ma „wielką kontrowersyą i różne zrozumienie z strony oddania roboty“ przez Jakóba Madlaina. Deputowani z cechu Andrzej Nierychły i Wilhelm Fleg, wyznaczeni do „uznania dyfferencyi z strony roboty i wszystkiej struktury muru przez Madlainę panu Ludzickiemu w miasteczku jego wystawionego i zgotowanego“, zważywszy wszystkie okoliczności, szacują robotę Madlainy na 3200 zł.⁴⁾

Jak już powiedzieliśmy, nie mamy danych, któreby pozwalały nam tę całą grupę włoskich architektów zindywidualizować do pewnego przynajmniej stopnia przez połączenie któregoś z tych nazwisk z którymś z zachowanych dotąd we Lwowie zabytków budownictwa XVI lub XVII wieku. Obok całej grupy nazwisk postawić więc możemy znowuż tylko całą grupę zabytków architektonicznych w wzajemnej relacji jedynie chronologicznej, w samym tylko stosunku współczesności. Wystarczy to w pewnej przynajmniej mierze do charakterystyki wiedzy i talentu tej całej kolonji włoskiej, zwłaszcza na polu architektury świeckiej, na którym przeważnie pozostały nam tylko zabytki bezimienne. O dwóch tylko domach z XVI w. mamy wskazówki, kto je mógł budować, i o tych mówiliśmy już wyżej. Są to domy rynkowe Korniakta i Anczowskiego, z których pierwszy przypisaliśmy Piotrowi Barbon, drugi Krasowskiemu. Zachowało się przecież jeszcze kilka domów patrycyuszowskich z tego czasu, którym

1) Acta Consul. z r. 1599 pag. 363.

2) Acta Consul. z r. 1606 XXI pag. 29.

3) Acta Consul. z r. 1605 XX pag. 1201.

4) Acta Consul. z r. 1619 XXVIII pag. 59.

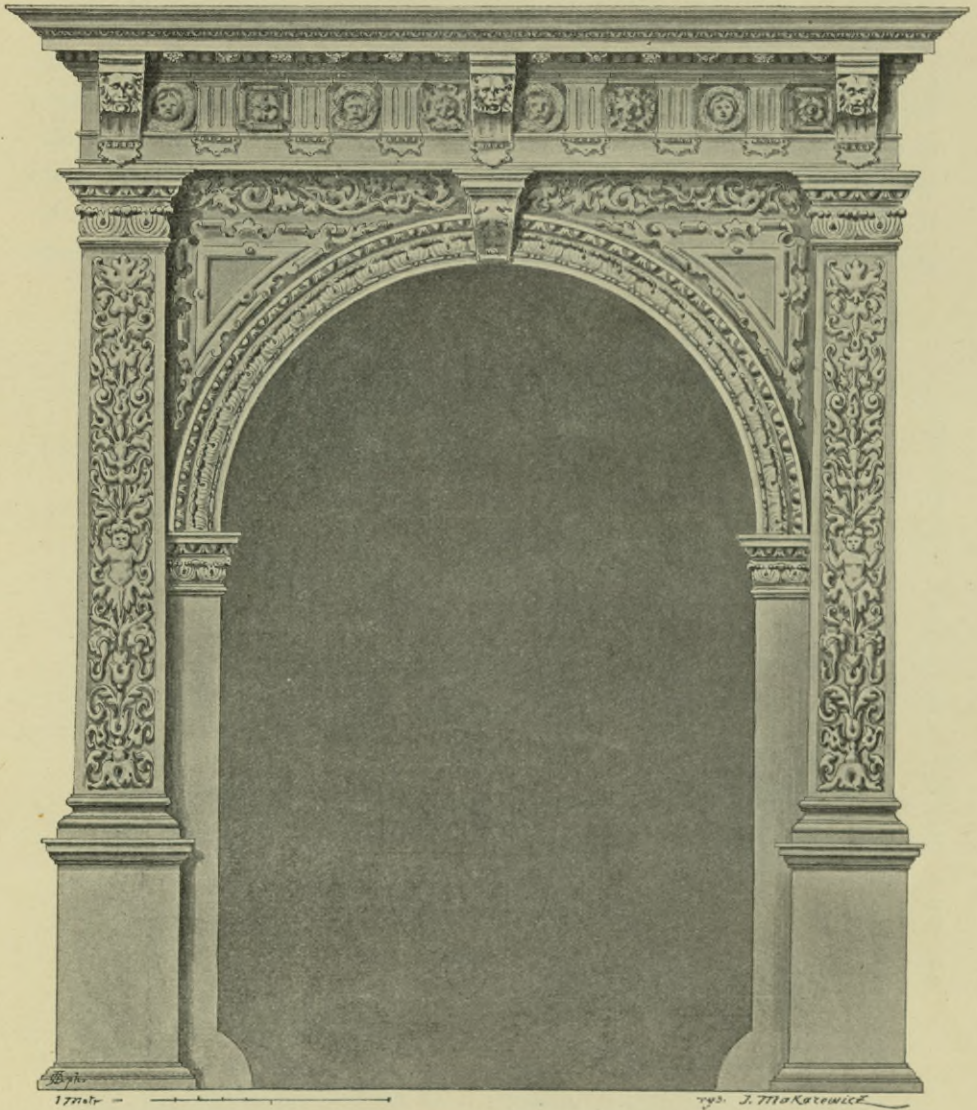


Fig. 41.

Portal domu niegdys Pinozzego.

szczęśliwsze losy pozwoliły wyjątkowo ustrzedz się przynajmniej do tego stopnia od zmian i oszpeceń, że mogą jeszcze służyć za dokument przeszłości.

Do niedawnych jeszcze czasów domów takich było stosunkowo bardzo dużo, znacznie więcej, niż w jakimkolwiek innym mieście — dotrwały też one we Lwowie dłużej w pierwotnej swej postaci niż starożytne domy w Krakowie,

Warszawie i Poznaniu. Dopiero w ostatnich dwudziestu latach zaczęły znikać zupełnie, ustępując miejsca pod nowe budowy, albo uległy przekształceniom i restauracyom, które doszczętnie zatarły najbardziej charakterystyczne cechy ich pierwotnej postaci. Przyczyniły się do tego wandalizmu najbardziej nowe dachy, balkony i sklepy. Przy nowem pokrywaniu dachów pozniwały najzdo-
 bniejsze attyki i gzymsy, balkony zatarły cały charakter fasad (n. p. na domu Guteterowskim i Korniaktowskim), sklepy poniszczyły sklepienia bram, artystyczne portale i parterowe, najeczęściej ciosowe i rzeźbione dekoracye. Z licznego

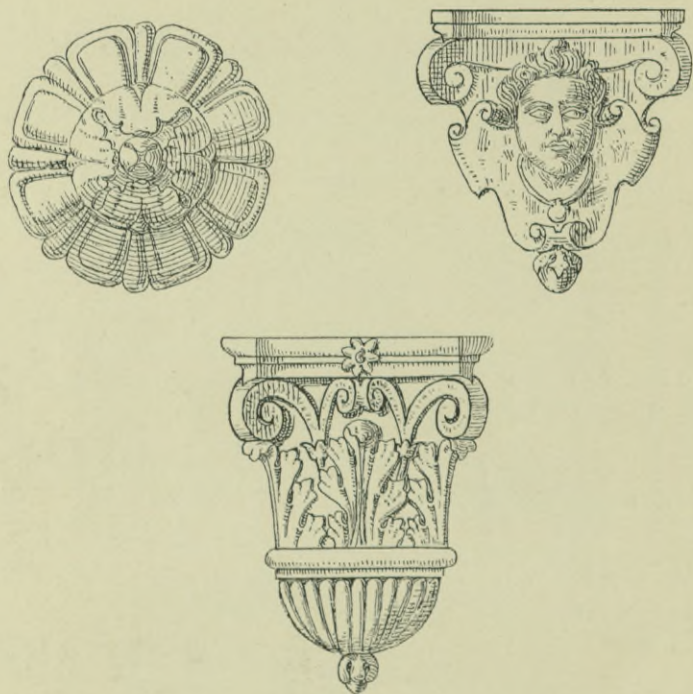


Fig. 42.

Z sieni domu (Pinozzego) l. 28 na ulicy ormiańskiej.

szeregu starożytnych domów, które niegdyś nadawały tyle oryginalności i prawdziwie historycznej a malowniczej fizygnomji rynkowi, ulicy ruskiej, halickiej, ormiańskiej, krakowskiej, pozostało zaledwie kilka, w samym już tylko rynku.

Pod względem rozmiaru i założenia podzielić by można te starożytne przez Włochów budowane domy na dwie grupy: pałacową i t. zw. szosową. Do pierwszej należą domy o szerokich frontach z większą liczbą okien, do drugiej wszystkie trójokienne, które dlatego nazwaliśmy szosowemi, że reprezentowały

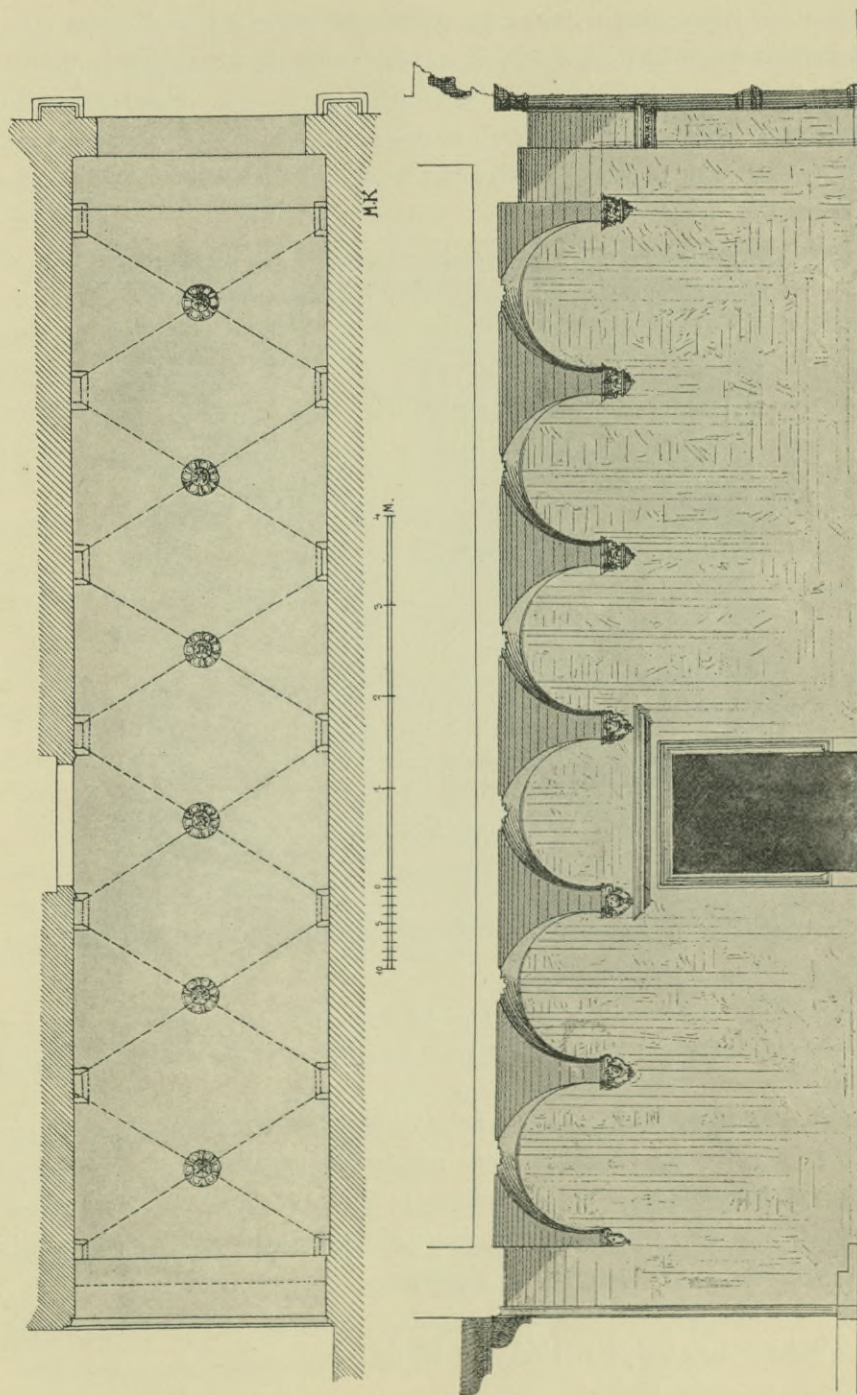


Fig. 43. Z sieni domu pod l. 28 na ul. ormiańskiej.

niejako jednostkę gruntową i podatkową t. zw. szosu. Z pałacowych domów utrzymał się tylko jeden w jako tako zachowanej pierwotnej swej postaci, t. j. dom Korniakta — z innych położonych w rynku żaden nie zachował najmniejszego choćby śladu, czem był pierwotnie, a wiemy, że był między niemi podziwiany swego czasu, wspaniały dom Jerzego Gutetera Krakowianina, (dzisiejszy numer 18 w rynku), budowa wielce kosztowna, którą Zygmunt August uwalnia w r.

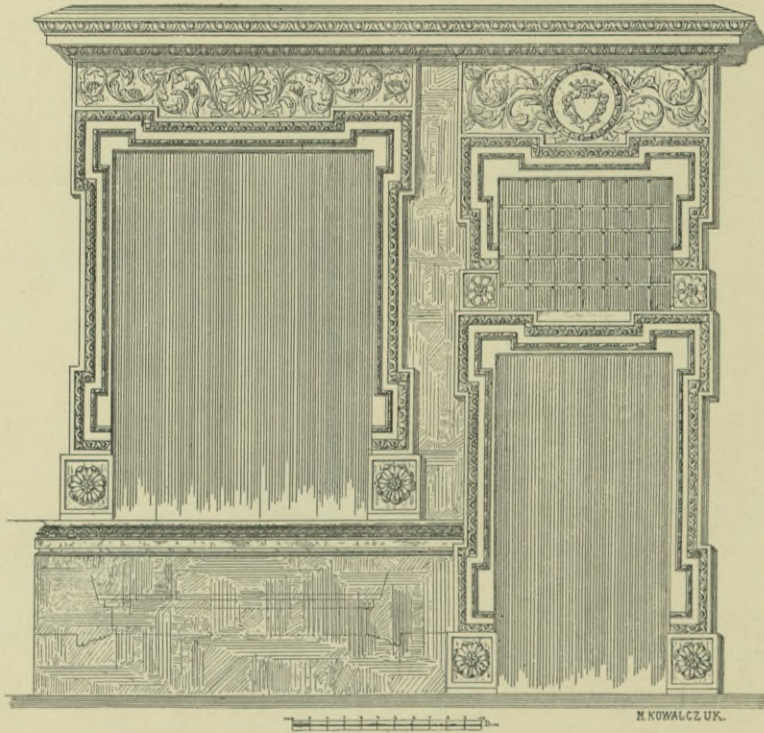


Fig. 44.

Z podwórza domu Izarowicza na ulicy ruskiej.

1553 od kwaterych ciężarów (*ab hospitacione*) jako gmach wyjątkowy, zbudowany ku świetności i ozdobie całego miasta (*magno sumptu et impendio pro splendore et ornamento urbis extractam*)¹⁾. Tak samo nie dają nam już żadnego wyobrażenia o tem, czem były, dwa inne, niegdyś bardzo świetne domy pałacowe w rynku: Kampianowski i areybiskupi.

¹⁾ Acta Consul. z r. 1553 pag. 1645.

Zachowane dotąd przynajmniej w najglówniejszej swojej charakterystyce domy mieszczkańskie podzielić by można na dwa typy: rustykowane i nierustykowane. Z całkowicie rustykowanych, ciosowych, dotrwały do naszych czasów trzy, a mianowicie dom Korniakta, dom t. zw. Anczowskiego, o którym pisaliśmy już obszerniej, mówiąc o jego budowniczym Krasowskim, i dom t. zw. wenecki, który należał swego czasu do Jana Massarego, z lewkiem św. Marka nad portalem, w południowej połaci rynku — z rustykowanych częściowo, w których na sposób używany przez Cronakę a za jego przykładem przez Barozzego i innych tylko narożniki mają silną ciosową rustykę, istnieją do dziś dwa: dom narożny Szolcowski (fig. 37) i dom również narożny Bandinellego (fig. 38). Nie można wszakże tego zamięłowania w rustyce tłómaczyć we Lwowie bezpośrednim wpływem Florencyi — nie było tu ani jednego architekta, któryby pochodził z Florencyi, i żaden z tych domów nie należał do któregoś z licznych we Lwowie florenckich kupców. Jest to już rustyka bardzo schyłkowego renesansu, tak jak się rozpowszechniła po całej Europie, zatracając w sobie potęgę i surowość pierwowzorów tokańskich. Jest to już styl zasadzający efekt swój nie na sile, która w mur wiąże urwiska, ale na misterności bossażu, na gładkich fasetach i brylantowanych kostkach. Na domie Bandinellego kostki górnych pięter mają żłobione obwódki; na domie Anczowskiego w parterze część ciosów jest rzeźbiona w rozety — jest to już dosłownie: *rustica in modum rosarum*. Z nierustykowanych domów najpiękniejszym był dom dziś już nie istniejący na ulicy ormiańskiej, który swego czasu należał do Pinozzego (fig. 39), po nim przytoczyć należy dom zachowany dotąd w rynku pod nr. 28, niegdyś własność nadwornego lekarza Zygmunta III, dr. Stanisława Dybowickiego (fig. 40), który jakkolwiek wiele stracił na przeróbkach i adaptacjach, uderza dotąd mile swoją szlachetną artykulacją i pełną miary i smaku ornamentyką.

Wszystkie te domy mają charakter wybitnie włoski swego czasu, wszystkie też mają już znamiona przekwitającego renesansu. Z wyjątkiem domu Szolcowskiego, którego kartusze i rzeźbione figuralne ornamenta wskazują już na wpływ niemiecki, a który uderza silnie akcentowanym pionowym podziałem, wszystkie inne odznaczają się owym charakterystycznym podziałem horyzontalnym, tak przeważającym w świeckich budowach Vignoli i jego szkoły, której wpływ zapewne daleki i niejako z trzeciej już ręki, najbardziej się przebija w znamienitszych budowach lwowskich. Horyzontalna artykulacja najbardziej zaznacza się na domu Bandinellego (fig. 38), gdzie ją akcentują bardzo silnie wystające gzymsy gurtowe nad parterem i pierwszym pięterem. W szczegółowych formach przeważnej części domów zachodzi wielkie podobieństwo, często nawet zupełna identyczność. Widzimy to w dekoracyi fasad a głównie okien, w kompozycyi

fryzów, w układzie narożnej rustyki i t. d., a podobieństwo takie nie zawsze się da wytłumaczyć spólnym architektem. Jeżeli nasuwa się domysł, że dom Bandinellego i dom Szolca powstały według planów jednego i tego samego architekta, tyle mają w sobie identycznych szczegółów mimo odmiennej artykulacji fasad, to przypuszczać tego samego nie można o domach Massarego, Dybowickiego i Pinozzego, a przecież we wszystkich tyle jest pokrewności form, że śmiało mówić można o pewnym stylowym typie lokalnym. Uwagi godną jest

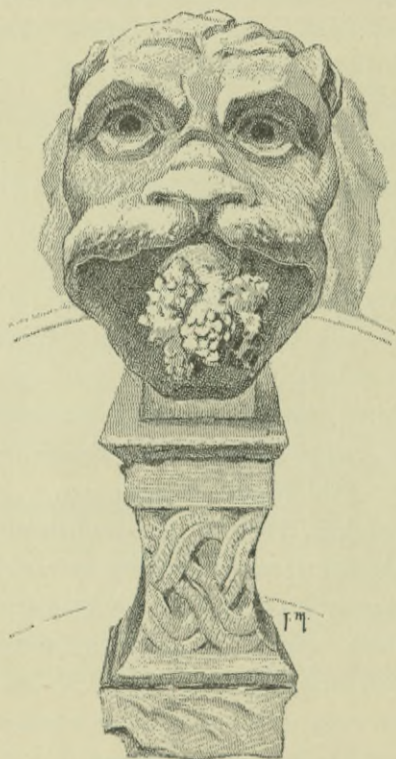


Fig. 45.

Rzeźba z domu l. 4 na ulicy ruskiej.

rzeczą, że pewne formy dekoracyjne, już barokowe, które musiały być nowością we Lwowie, bo nie tak dawno przestały być uchodzić za nowość we Włoszech, powtarzają się bardzo często na domach, skąd inąd całkiem do siebie niepodobnych. I tak n. p. owe esowe, zawijane uwieńczenie okien, z którym pierwszy Vignola wystąpił w Rzymie ¹⁾, spotykamy we Lwowie już jako stały motyw

¹⁾ Villa di Papa Giulio.

dekoracyjny, który zastąpił nasady trójkątne lub łuczyste. Użyto go na domie Massarego, nad oknami drugiego piętra domu Dybowickiego, a także pod nadkioenniami gzymsami domów Bandinellego i Pinozzego.

Attyki i portale stanowiły główną ozdobę domów lwowskich. Z attyk dochowała się nam tylko jedna z XVI w. na domie Anczowskiego, portalów dotrwało kilka, a ozdobnością swoją, szlachetnością form a niekiedy i bogactwem rzeźby świadczą o zmyśle estetycznym nie tylko tych, którzy je stworzyli, ale także — i to w wyższym może stopniu — o zamiłowaniu piękna i o dostojnym pojmowaniu swego stanu tych mieszczan, którzy je bardzo znacznym niekiedy kosztem zamawiali. W tych szerokich, wspaniałych, wobec bardzo ograniczonego miejsca podwójnie drogich portalach wyrażała się dumna chęć monumen-

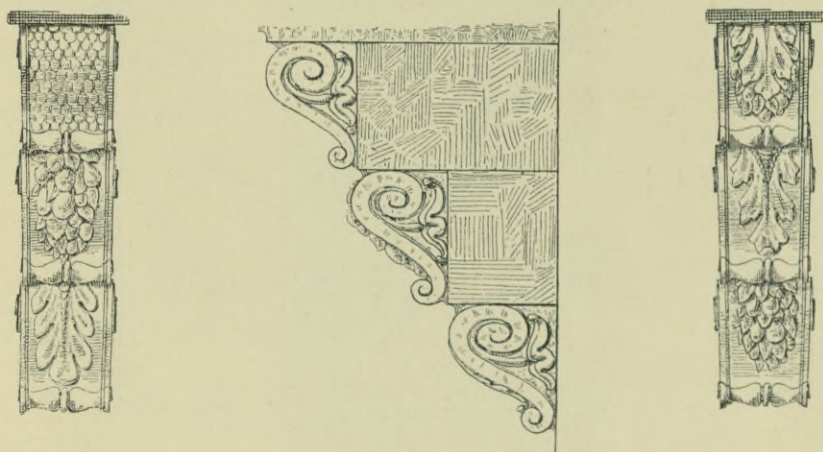


Fig. 46.

Konsole z podwórza domu l. 19 na ulicy blacharskiej.

talnego niejako zaznaczenia swojej własnej i swojego grodu godności — był w tem jakby zamiar uszanowania nie tylko własnego progu, ale i gościa i miasta. Rzecz charakterystyczna, że jedną „z sztuk mistrzowskich“, którą wykonywał towarzysz cechu mularskiego, stanowiły właśnie „wrota“, to jest portal, który kandydat musiał zrobić nie w rysunku na papierze, ale w modelu z kredy.

Kilka takich wspaniałych portalów zna już czytelnik z poprzednich rozdziałów; do najpiękniejszych dochoowanych okazów należy dalej bogaty i znakomicie wykonany portal domu Hieronima Pinozzego (fig. 41), rzecz niepospolitej kompozycji i bardzo biegłego dłuta, ale odbiegająca już od czysto-włoskich form, wykonana pod widocznym wpływem bardziej północnych motywów. Bujny ornament roślinny przerwany groteską w kształcie fantastycznego *putta*, jaki

widzimy na węgárovych pilastrach tego portalu, jeszcze włoski, ale oryginalne trójkątne kartusze, miernie podwijane, któremi rzeźbiarz wypełnił spandryle łuku, to już motyw nie włoski i w tej formie nie niemiecki ale raczej flamandzki.¹⁾ Z mniej okazałych, nie dojazdowych portalów zachowały się dotąd i zasługują na uwagę wdzięczny portal w domu rynkowym Dybowieckiego i portal domu Ambrożego Przychylnego na ulicy Boimów nr. 34, ten drugi ujęty w ciosowe obramienie, z którego ciężkim i jakby warownym łukiem nie harmonizują weale rzeźbione rozety tego samego typu, jaki się spotyka często w starożytnych pomnikach lwowskich, n. p. w rzeźbach odrzwi w kościele Benedyktinek. Ozdobnym portalom odpowiadały zwykle okazałe sieni wjazdowe, a gdzie

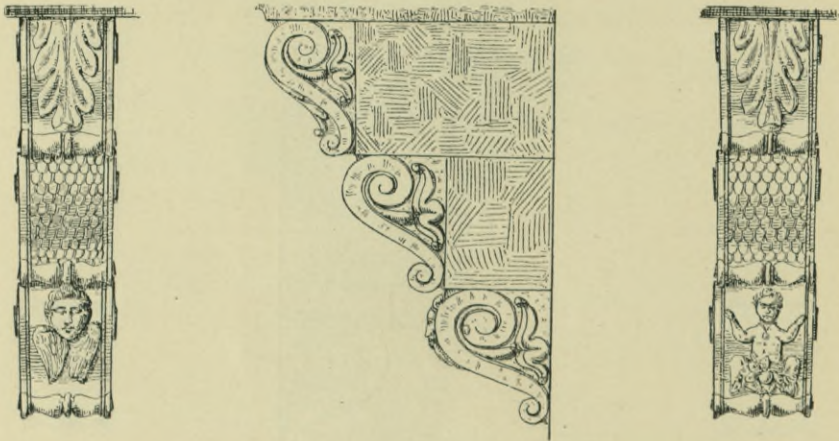


Fig. 47.

Konsle z podwórza domu l. 19 na ulicy blacharskiej.

na to pozwalało miejsce, które w ściśniętym fortiecznymi murami mieście bardzo oszczędnie było wymierzone, także podwórza. Do niepospolitszych wjazdowych sieni należała sieni w zburzonym dziś domu Pinozzego, lekko i polotnie sklepiona, ozdobiona rozetami i rzeźbionymi kluczami w formie główek i konsolk (fig. 42, 43).

W niektórych domach, jakby zwyczajem Wschodu, który, jak to na innem miejscu wykazaliśmy, więcej udzielił rysów Lwowowi, aniżeli którejkolwiek innej stolicy polskiej, fasady były skromne i skąpo ornamentowane, a natomiast podwórza uderzały bogactwem dekoracyi architektonicznej i rzeźbiar-

¹⁾ Podobne kartusze, tylko z bardziej falistemi bokami, na łukowych klinach portalu w Deventer. Ob. L. KROOK, Architectur der Niederländer.

skiej. Takie były podwórza domu l. 4 i 20 na ulicy ruskiej i domu pod l. 19 na ulicy blacharskiej — dziś niestety przez oficynowe dobudówki zamienione w błotniste zakąty lwowskiego Ghetta. Do najlepszych renesansowych dekoracyj architektonicznych należą rzeźby w drugim z wymienionych domów, który był własnością Greka Izarowicza a z końcem XVII wieku służył za pałac władcykom

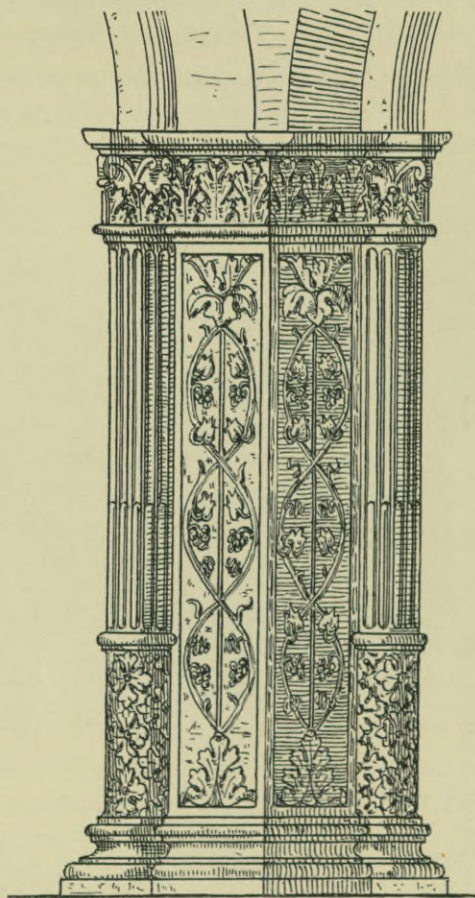


Fig. 48.

Z zamurowanego kruźganka w podwórzu katedry ormiańskiej.

ruskim (fig. 44) ale utrzymały się z nich ledwie szczątki, jak n. p. ocapy i obramienia okienne na pierwszym piętrze; pełne oryginalności i wybornie wykonane są godła winiarskie w podwórzu pierwszego z wymienionych domów, jak n. p. ów lwi maskaron z winnym gronem (fig. 45); niepospolitym wdziękiem kompozycji i wykonania uderzają konsole galeryi w podwórzu domu trzeciego (fig. 46 i 47). Wbrew surowości klimatu dawano od podwórza arka-



Fig. 49.

dowania, z których obok małego *chiostra* w podwórzu wołoskiej cerkwi, prawdziwego *pezzo d'Italia*, a także zamurowanego dziś krużganka o bogato rzeźbionych słupach na tylnym podwórzu katedry ormiańskiej (fig. 48), zachowało się jeszcze jedno w domu Korniaktowskim w rynku, a które w bardzo oryginalnej kombinacji z odkrytymi schodami tworzyły niegdyś *loggię* w zburzonym dziś domu Stancel-Szolcowskim na ulicy Grodzickich.

Wewnętrzna dekoracja domów bywała także bogata. Dolne komnaty miały sklepienia ozdobne, niekiedy z rzeźbionymi zwornikami i kluczami — dwoje takich ornamentowanych sklepień oglądać jeszcze można w przytoczonych już domach nr. 4 na ulicy ruskiej i nr. 34 na ulicy Boimów, a zapewne nie o wszystkich wiemy — górne pokoje miały najczęściej sufity drewniane, w skromnych mieszkaniach tylko profilowane, w świetniejszych rzeźbione i polichromowane. Wszystkie te belkowania już poznikały — ostatnie, które nam się widzieć zdarzyło, z domu Stancela Szolca, podajemy tu w rycinie (fig. 49—50). Pochodzi ono już z bardzo późnego czasu, jak świadczy data na środkowym belku (fig. 49), kiedy dom ten zmieniwszy już przedtem kilka razy właścicieli, przeszedł w posiadanie rodziny ormiańskiej Jaskiewiczów, a mianowicie Jana, „seniora nacyi ormiańskiej“. Ciekawą jest ornamentyka obu belków głównych: rozety karbione (*Kerbschnitt*), tak pospolite w ornamentyce ludowej Skandynawji, Fryzyi, Holandyi, a i między naszymi Hucułami, w tym wypadku odnieść by raczej można do orientalnego źródła, bliższego Ormianom niż północ Europy, wiadomo bowiem, że ta sama technika i takie same a przynajmniej wielce pokrewne ornamenta spotykają się w Turcyi i innych krajach Wschodu.¹⁾ Przy burzeniu starych murów, przy rozbieraniu kuchni w walących się starych domostwach, położonych w najbrudniejszych i najbardziej dziś upośledzonych zaułkach śródmieścia, spotyka się okruchy ko-

¹⁾ Brinckmann Justus, Das Hamburgische Museum. Rycina na str. 688.

minów alabastrowych, rzeźbionych misternie i z artystycznym smakiem. Co przede wszystkim uderzało w każdej bogatszej komnacie, to obfitość rzeźb w kamieniu. Obramienia drzwi, węgary i ocapy okryte były szczerze rzeźbioną ornamentyką — bogata niekiedy do przesady dekoracja framug okiennych była regułą we Lwowie. W typowych trójkiennych domach mieszczańskich front składał się na każdym piętrze z dwóch pokoiów, dwuokiennej świetlicy i mniejszej izby. Świetlica pierwszego piętra bywała najdosłojniejszą komnatą, a oba jej okna zagłębione wraz z przedzielającym je filarem czyli t. zw. międzyścieżem, od którego biegły nałęczą nadokienne, stanowiły całość dla siebie, coś na wzór tego, czem jest t. zw. *etablissement* w naszych salonach. Nazywano to z niemiecka *gezesem* (*Gessäs*),

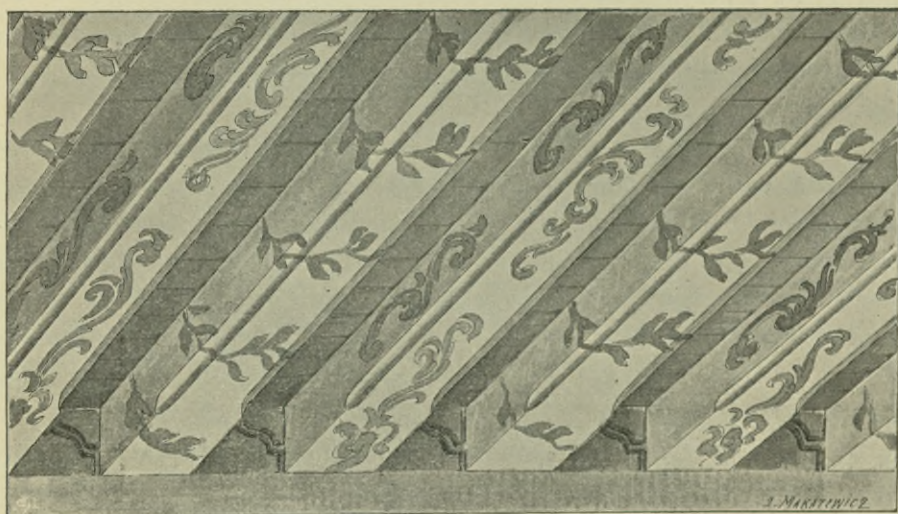


Fig. 50.

Sufit z domu Stanela Szolca.

w framugach bowiem najczęściej umieszczano rodzaj odsadzki, która służyła za ławkę. Wysilano się zawsze na rzeźbioną dekorację takich ościeży i międzyścieży — a kilka zachowanych dotąd okazów dać nam może miarę, jak bogato i oryginalnie były rzeźbione. Do najpiękniejszych należy międzyścieże w domu pod l. 20 w rynku, okryte nadobnym i zręcznie stylizowanym ornamentem (fig. 51); do bardzo charakterystycznych dla Lwowa; choć już sztywniej ornamentowanych międzyścieże w domu pod l. 10 na ulicy ruskiej, rzeźbiona ich dekoracja składa się z esów i podłużnych czworoliści i rutewek, które były typowym motywem w ornamentyce lokalnej (fig. 52). Dom Anczowskiego, tak hojnie okryty rzeźbą na zewnątrz, posiada jej również wiele i wewnątrz — do

dekoracyi rzeźbionej międzyścieża użyto tu winogrodu w ciężkiej stylizacyi, w nałęczach bogato modelowanych rozet (fig. 53). Dekoracyi międzyścieży odpowiadały rzeźbione ocapy i węgory drzwi pokojowych, których kilka okazów dochowało się dotychczas, jak n. p. w domu rynkowym niegdyś medyka Dybowskiiego (fig. 54) ujęte w dwie żłobkowane kolumny z maskaronami lwiami na stylobatach, z ładnie ornamentowanym ocapem; lub w domu Anczowskiego na dole (fig. 55) ujęte w za ciężkie nieco może słupy *en bossage* z płaskorzeźbą Ukrzyżowania w szczytowej nasadzie. Jest to mniej więcej wszystko, co znamy — a zapewne nie znamy wszystkiego, co jeszcze kryć się może w wnętrzach starszych lwowskich domów, zwłaszcza takich, które nie zachowawszy już żadnej cechy starożytnej na zewnątrz, nie obiecują badaczowi niczego i wewnątrz, a przecież, jak się nieraz przekonaliśmy, zachowały jeszcze szczegóły wielce interesujące. Wszystko to odnieść się da do włoskiej epoki lwowskiego budownictwa.

Czytelnik niewątpliwie zauważył, że wśród tyłu budowniczych, przytoczonych przez nas z lat ostatnich XVI a pierwszych dziesiątek lat XVII wieku, nie znajduje się ani jeden Niemiec. Są to sami Włosi z małą domieszką Polaków. Jednakże już około r. 1600 zaczynają przybywać do Lwowa Niemcy, ale zawsze obok Włochów, a magistrat widzi się zniwołony wziąć ich w obronę przed zdzierzami opłatami, które na nich nakładają towarzysze i mistrzowie cechowi.¹⁾ Po raz pierwszy wymienia tu władza miejska obok Włochów także Niemców (*Italos et Germanos*). Nie są to przecież mistrzowie, ale czeladź mularska, i żadnego też mistrza z pretensją do stanowiska architekta nie spotykamy między tymi Niemcami. Wyjątek stanowi tylko Andrzej Bemera, Wrocławezyk, który w r. 1592 przyjmuje prawo miejskie,²⁾ i odtąd rozwija przez czas jakiś znacznieszą czynność we Lwowie i po za Lwowem. Bemera już w następnym roku jest cechmistrzem. Był to, jak wynika z robót, które wykonał, zarazem budowniczy i rzeźbiarz. Szlachta Stanisław i Marcin Bydłowsey kwitują go w r. 1596 z czynszu za kopalnię alabastru w Czerniejowie, którą dzierżawi u nich, a przy tej sposobności potwierdzają, że pewną część należności dzierżawnej Bemera wyrównał rzeźbionemi posągami (*imaginibus scuptis*).³⁾ W roku 1621 obowiązuje się Bemera wykonać do pewnego ściśle oznaczonego terminu Mikołajowi Kiszce z Ciechanowie, wojewodzie derpskiemu, ołtarz z kamienia misternie według rysunku umówionego wyrzeźbiony (*altare lapideum*

¹⁾ Acta Consul. XVIII z r. 1600 pag. 1062.

²⁾ Liber Electionum fasc. 1079.

³⁾ Acta Consul. z r. 1596 XVI pag. 975.

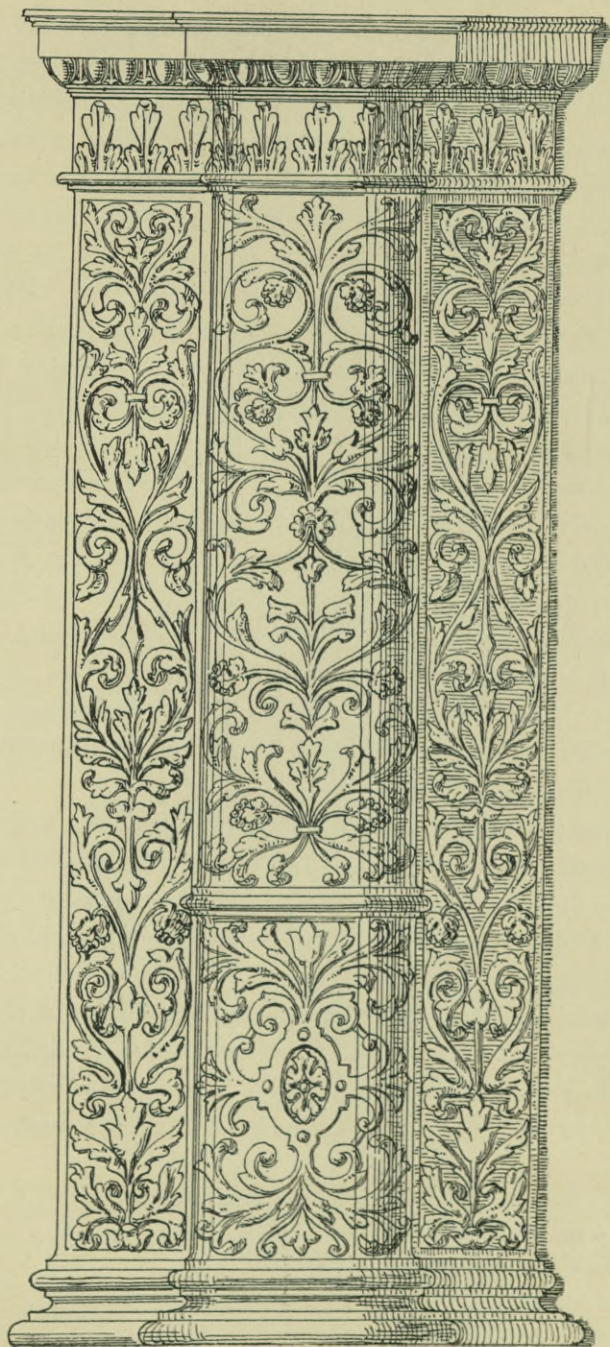


Fig. 51. Międzyścieże, w domu l. 20 w rynku.

affabre sculptum iuxta formam delincatam iuxta contractum intercisae). Za ten ołtarz otrzymał był Bemer ugodzone honorarium, niemniej przeto, jeśli zobowiązania dotrzyma w pełni, będzie miał prawo żądać dopłaty w kwocie 100 zł.¹⁾ Ołtarz ten przeznaczony był do Iwia w powiecie Oszmiańskim a prawdopodobnie miał ozdobić kościół Bernardynów, fundowany tam przez Kisków. Dowiadujemy się z dalszego zapisku, że ołtarz miał pierwotnie wykonać Marcin Fiola, rzeźbiarz i mieszczanin z Krosna.²⁾ Bemer jeździł sam na Litwę, do Iwia, niewiadomo, czy tylko dla ustawienia ołtarza, czy też dla dalszych także robót.³⁾ We Lwowie upamiętnił się był Bemer zbudowaniem wieży na ratuszu, która została wzniesiona staraniem słynnego burmistrza i rajcy dr. Marcina Kampiana, a znana nam jest tylko z niedokładnych rysunków i rzeźbionych kamiennych okruców. W roku 1621 urząd radziecki stanowi,⁴⁾ że z uwagi na zasługi położone około miasta przez Andrzeja Bemera, a głównie z powodu, że tenże architekt wybudował wieżę ratuszową *ex arte sua*, miasto uwalnia go raz na zawsze od powinności odbywania straży miejskiej (t. j. służby na basztach i bramach). Oprócz wieży ratuszowej Bemer, zdaje się, nie wykonał żadnej znaczniejszej roboty, a przynajmniej o żadnej nie wiemy — rozszerzenie bowiem grobowca w kaplicy Wolfowskiej w katedrze,⁵⁾ było raczej tem, co we Lwowie w owym czasie w języku cechowym nazywało się *trunkalem*, t. j. drobnostką na piwo. W r. 1629 Bemer już nie żyje, jak się o tem dowiadujemy z dekretu miejskiego, który dla jego zasług darowuje wdowie zaległe opłaty od pozostawionego przezeń domu.

Z godniejszych osobnej wzmianki przytoczyć możemy w końcu Józefa Raistin, któremu akta⁶⁾ dają tytuł *Sacrae Regiae Maiestatis Murator et Architectus in Arce Grodnensi*, który wszakże nie mieszkał we Lwowie lecz w Grodnie, skąd przyjeżdżał tylko po rzemieślników; Alberta Kielara, raczej rzeźbiarza niż budowniczego, którego już dlatego wymienić należy, że z pod jego dłoni wychodziły owe ormiańskie nagrobkowe płyty, któremi do dziś dnia wybrukowana jest część podwórza katedry ormiańskiej,⁷⁾ a który pracował także przy budowie kościoła Maryi Magdaleny niegdyś OO. Dominikanów, gdzie, jak się skarży w testamencie, na „robocie mało co wskórał“:

1) Acta Consul. z r. 1621 XXIX pag. 184.

2) Ibidem str. 606.

3) Acta Consul. z r. 1621 pag. 610.

4) Ibidem pag. 610.

5) Ibidem pag. 690.

6) Acta Consul. z r. 1589 XIII pag. 284.

7) Liber Testamentorum. VII pag. 885, 897.

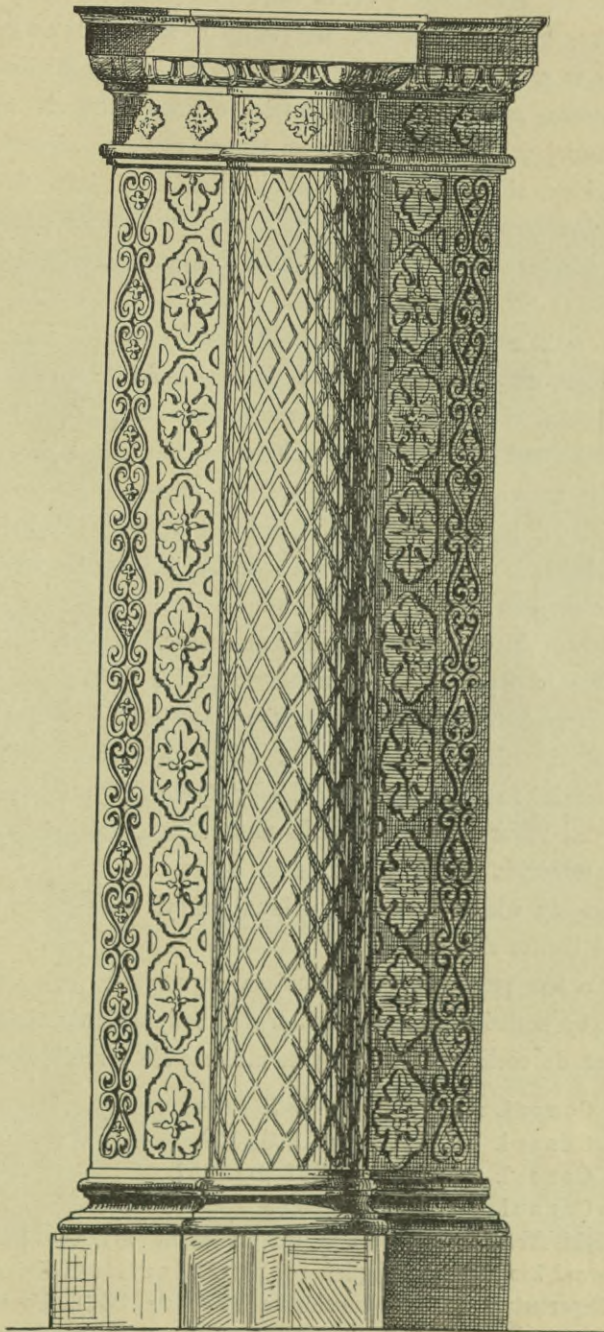


Fig. 52. Międzyścieże w domu l. 10 na ulicy ruskiej.

Stefana Piamens, ożenionego z córką poprzedniego a wnuczką Adama de Larto czyli Pokory, który to Piamens, nazywany w aktach Hungarus Murator,¹⁾ wytacza w r. 1662 pozew Andrzejowi Buza, mieszczaninowi czerwonowódzkiemu (*Graecus, civis Czeruonouodensis*) o sumę 260 zł. za wymurowanie cerkwi ruskiej w Mukaczowie, na co pozwany Buza odpiera, że nie on ma płacić za cerkiew, ale wojewoda mołdawski Konstanty jako właściwy fundator²⁾; a w końcu Lwowianina Alberta Życzliwego Kapinosowicza, syna Wojciecha Kapinosa a szwagra Pawła Rzymianina, który budował w r. 1628 mały kościółek Św. Krzyża przed bramą halicką dla cechu ślusarskiego i kowalskiego³⁾, a którego w r. 1640 król Władysław IV jako „architekta i geometrę“ poleca urzędowi miejskiemu dla podeszłości wieku uwolnić od pracy nad wymiarami wałów obronnych przedmieścia halickiego⁴⁾.

Zamykamy na tem listę budowniczych lwowskich XVI i XVII w., chociaż kilkanaście jeszcze nazwisk dodać byśmy do niej mogli na podstawie zapisków archiwalnych, jak już bowiem zaznaczyć mieliśmy sposobność, nie mamy najmniejszej wskazówki, aby ci ludzie stali choćby eokolwiek wyżej w swojej sztuce, a raczej w swoim rzemiośle, aniżeli pospolici majstrowie mularscy. Zachowała się księga lwowskiego cechu „mularskiego i sztameckiego“, która utwierdza nas w tem podejrzeniu. Są to tylko fragmentaryczne i bezładne zapiski, sięgające 1582 roku. W „regestrze mistrzów siedzących“ spotykamy wprawdzie i takich ludzi, jak Paweł Rzymianin (od r. 1584), który prowadząc tyle budów na większą skalę, musiał należeć do cechu choćby tylko dla ułatwienia sobie stosunków z licznymi towarzyszami rzemiosła mularskiego, których zatrudniał, ale z wszystkich szczegółów, jakich dostarcza ta księga, wypływa weale wyraźnie, że stopień przeciętny wiedzy zawodowej i intelligencji w ogóle w tej „uczciwej korporacji“ był bardzo skromny.⁵⁾

Świadczy o tem przedewszystkiem miara wymagań, jakim uczynić było trzeba zadość, aby zostać mistrzem, czyli t. zw. „odprawianie sztuk“ (*Meisterstück*). Ponieważ do cechu należeli nietylko mularze ale i rzeźbiarze, więc sztuki

1) Acta Consul. z r. 1640 pag. 467.

2) Acta Consul. z r. 1662 pag. 178, 179.

3) Acta Consul. z r. 1629 XXXVI pag. 637.

4) Acta Consul. z r. 1640 pag. 243.

5) Niemiecki *Meisterstück* w tym samym czasie był bez porównania trudniejszy, obejmował komplikacye sklepień i t. p. (Cf. Gurlitt C. Erfurter Steinmetzordnungen w Repertorium für Kunstgeschichte 1892 str. 332). Po objęciu Lwowa przez rząd austriacki przy zachowaniu dawnych form cechowych zaraz podniesiono skalę wymagań; kto chciał zostać mistrzem budowniczym, musiał wypracować plan na ratusz, na pałac „udzielnego księcia“ i t. p.

były także dwoiste. Kto chciał zostać mistrzem mularskim, „odprawiał sztukę“ jak na prz. p. Jakób de Ponto w roku 1621, tak „rysowaną jak i z drzewa, wyróżnął lunety, buksztele, także i salbrety, za czem był przyjęty do społeczności“, lub jak Bartosz Powolny (1640) rysował „gmach według modeluszu od Ich Mości panów Radziee aprobowany i z drzewa sklep pokazał“. Niektórzy poprze-

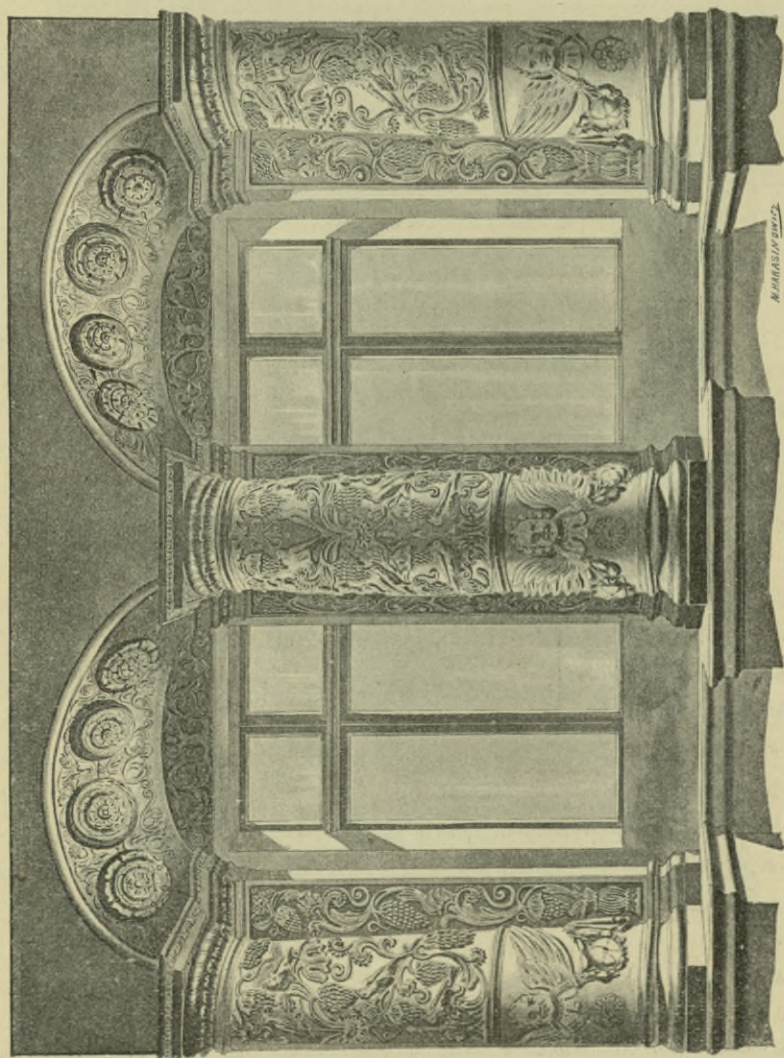


Fig. 53.
Miedzycięża z domu Anczowskiego.

stawali na daleko skromniejszym zadaniu, a niektórzy i najskromniejszemu poddać nie umieli, a mimo to przyjmowano ich do społeczności jako mistrzów chociaż, jak to przyznać należy, pod pewnemi upokarzającemi warunkami i za pisemnym rewersem, w którym nieszczęśliwy kandydat przyznawał się do wła-

snego niedołęstwa. Jan Lwoczyk n. p. oświadcza w roku 1645, że „dwa dni zabawiał się robieniem sztuk, a iż rozum mój tego nie mogąc znieść i temu wydołać, musiałem się dla samej osławy i śmiechowiśka puścić na łaskę mistrzowską i tak za długą prośbą, abym tylko pogardzony nie był i oddzielony od społeczności, uczyniłem publiczną deklaracyę, iż nie mam się podejmować żadnych

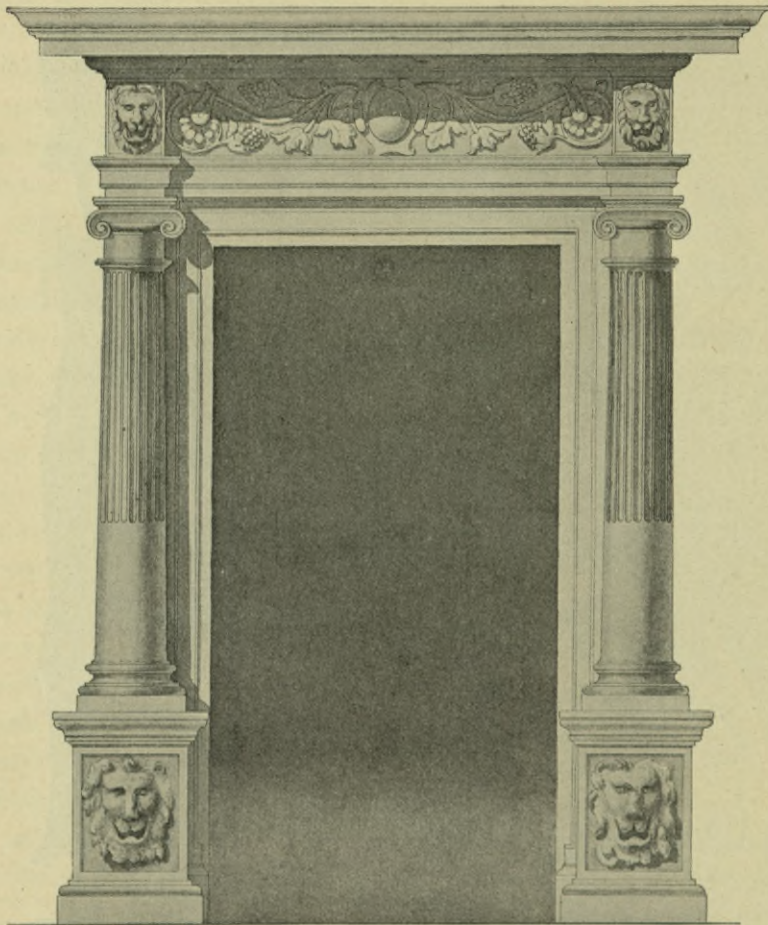


Fig. 54.

Odrzwia komnaty w domu Dybowickiego.

robót we wszystkich okolicach miejskich bez wiadomości i pozwolenia panów mistrzów, a to abym jakiej niesławy cechowi nie zrobił“ i t. d. Oprócz tej deklaracyi musiał Lwoczyk dać jeszcze cechowi kolaćkę i ofiarować na obronę miasta prochu kamieni cztery, rusznic hubczastych niemieckich cztery i szabel z pasami cztery.

Rzeźbiarze czyli sztamecowie, jak ich nazywano w cechu zwyczajem starych czasów, kiedy *lapicida* oznaczał nawet dostojnego talentem artystę a nazwy *tagliapietra* nie wstydził się żaden z weneckich architektów, twórców arcydzieł marmurowych nad Canal Grande, składali dowody swego uzdolnienia na mistrzów „odrabianiem sztuk“ odmiennych. Sztuki polegały zwykle na zrobieniu modelu portalowego, kolumny doryckiej a niekiedy i figuralnej rzeźby. Wawrzyniec Kochanek, drugi mąż wdowy po Pawle Rzymianinie, „odprawił w r. 1631 wedle przywileju sztukę, t. j. słup dorycki i wrota, i do nich przynależyste okoliczności uczynił“; a Stefan Przyjaźny (1640) „odprawował sztukę snycerską, t. j. wyrobił z drzewa krucyfiks długi na półosma cala, i jako zięć pana Janów Magdaleny nie robił, także i sztameckiej sztuki nie robił, tylko słup *dorice* i formy wyrznął, a wrota (t. j. portal) kondonowały się, dlatego iż pół sztuki powinien robić, że zięć brata naszego“.

W obec tak szczupłej miary wiedzy wymaganej w zawodzie, nasuwa się pytanie, czy warto odgrzebywać z pyłu zapomnienia nazwiska tych ludzi? Nie trzeba wszakże zapominać, że szukamy ich do pomników architektonicznych, które się przechowały do naszych czasów, które są i budzą ciekawość, do dzieł monumentalnych, które warte tego, aby dociekać, kto był ich twórcą. Pamiętać trzeba dalej, że tak zniechęcające szczegóły datują się już z późniejszych czasów, kiedy dokonywać się zaczął rozłam między rzemiosłem a sztuką. I w lepszych zresztą czasach, kiedy rozłam ten jeszcze nie był się dopełnił a nawet się nie zarysował wyraźniej, architekci nie wychodzili ze szkół systematycznych, nie przebywali wszystkich tych faz specjalnego wykształcenia, bez których nie pojmujemy dziś budowniczego. Niemiecka *Bauhütte*, włoska *fabrica*, dziedziczna tradycja sztuki, praktyka u mistrza — to cała politechnika największej części tych architektów, którzy w XV i XVI wieku przybywali do nas z Włoch i Niemiec. Nie trzeba się też łudzić, aby ci Włosi, którzy zbudowali w Polsce wszystko, co było lepszego w XVI wieku, uczyli się więcej, choć z pewnością umieli więcej. Umieli rzec by można z samego ducha swego miejsca i czasu, z atmosfery, która tak była przesycona sztuką, zamiłowaniem, tradycjami i praktyką tej sztuki — że każdemu wrodzonemu talentowi pozwalała umieść się po nad poziom rzemiosła i robiła z mularzy architektów. Gdzie nie było tej atmosfery, a nie było jej u nas — tam rzemiosło pozostało rzemiosłem.

Nie trzeba się dalej łudzić, że Włosi przybywający do Polski należeli do najlepszych lub przynajmniej do lepszych w swojej ojczyźnie. Przeciwnie, z przeważnej części tego, co po nich zostało na ziemi polskiej, przypuszczać można nie bez słuszności, że należeli do gorszych, do najmierniejszych. Bereccich, Padovanów, Canavesich, Guccich, było między nimi bardzo mało; na palcach

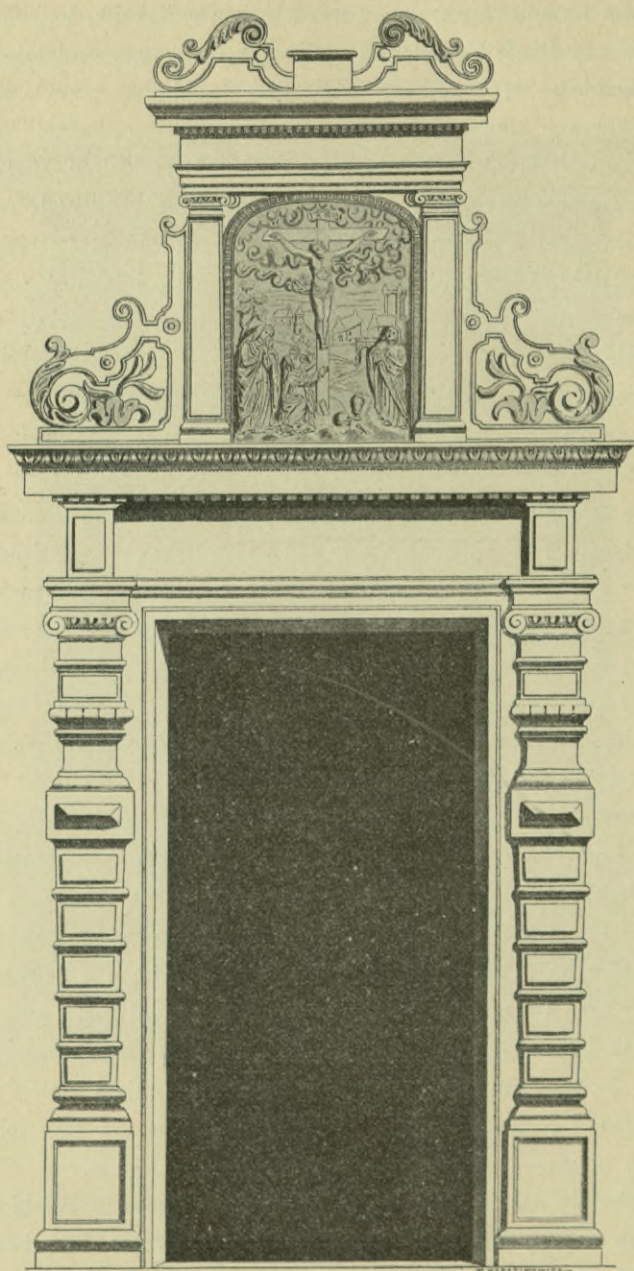


Fig. 55.

Odrzwia w domu Anczowskiego.

policzyć ich można. Przeważna większość składała się z ludzi małej wiedzy i małego zasobu oryginalnej twórczości — a było wśród niej sporo i takich, których we własnej ich ojczyźnie nazywano: *mazzacani architetti*. Ale ci ludzie mieli coś, czego się nie zawsze nabywa na politechnikach dzisiejszych i czem górują potąd nad bardzo uczonymi, i to właśnie i głównie może nad bardzo uczonymi adeptami sztuki budowniczej — oto byli architektami a nie inżynierami. Z politowaniem patrzą dziś specjaliści na skromność ich środków, na naiwność w rozwiązywaniu pewnych problemów technicznych, na nieporadność właściwą samouczkom — ale to im przyznać muszą, że posiadali wysoce rozwinięty zmysł i miłość formy, wrodzony instynkt monumentalny i ten pierwiastek artystyczny, leżący już w naturze, w temperamentie, w fantazyi, powiedzielibyśmy pierwiastek rasowy, który nawet na ubogiej, czysto użytkowej budowie musiał się koniecznie odbić w jakimś szczególe plastyki i dekoracyi i nadawał jej fiziozgnomię. W tem leży sekret, dlaczego tych kilka starych domów w rynku, które dochowały się do naszych czasów, uderza od razu każdego — mają one coś osobistego w sobie, mają własną fiziozgnomię. Ci ludzie, którzy je budowali, nie znali zapewne sławnych teoretyków renesansu, Albertiego, Serlii, Vignoli, Palladja, ale choć z gruba może i naiwnie stosowali przecież tę samą zasadę geometrycznej i kubicznej harmonji i ten sam rytm w artykulacyi murów do tego, co budowali, a z tych samych gzymśów, pilastrów, boniowanych ciosów, których i dziś używamy, umieli robić fasady, które wprawdzie nie były tem, czem je chciał mieć Alberti: *tutta la musica*, ale do tej muzyki miały się choćby tak, jak do spiewu wielkiego operowego spiewaka ma się spiew prostaczka z uchem muzykalnem, kiedy obaj jedną i tę samą arję spiewają. Nie jest to jedno i to samo, ale w jednym jest zawsze coś z drugiego.



Fig. 56. Rzeźba z domu Ubaldinich.



Fig. 57.
Z fryzu kaplicy Boimów.

V.

RZEŻBA DEKORACYJNA I FIGURALNA. VAN HUTTE. POMNIKI BRONZOWE. HENRYK HORST I POMNIKI SIENIAWSKICH. POMNIKI W KOŚCIELE DOMINIKAŃSKIM. JAKÓB TRWAŁY.

Już w poprzednich rozdziałach, mówiąc o architekturze i architektach we Lwowie dotykaliśmy także rzeźby i rzeźbiarzy. Jak zawsze i wszędzie, tak i w traktowanej przez nas porze rzeźba była we Lwowie na usługach architektury, a wiemy, że cech lwowski obejmował obok mistrzów mularskich także rzeźbiarzy czyli mistrzów „kunsztu sztamickiego“. Z małemi wyjątkami wszystkie okazy rzeźby lwowskiej zwłaszcza z końca XVI wieku należą do zakresu budownictwa; są to portale, fryzy, obramienia okienne, attyki, konsole i t. p. ornamenta. Są atoli we Lwowie zabytki architektury, jak n. p. kaplica Kampanów i kaplica Boimów, w których rzeźbiarz bierze górę nad architektem, spycha go na stanowisko podrzędnego pomocnika, tak że architekt dostarcza tylko konstrukcyjnego szkieletu i gołej płaszczyzny. Zachowały się nadto jeszcze zabytki rzeźbiarstwa w kraju, o których w części stanowezo w części z wszelkiem podobieństwem do prawdy da się orzec, że pochodzą z pod dłoni rzeźbiarzy we Lwowie stale lub czasowo osiadłych — między niemi dzieła pierwszorzędnej wartości artystycznej, jak n. p. pomnik Ostrogskich w katedrze tarnowskiej lub pomniki Sieniawskich w Brzeżanach.

Liczba nazwisk zebranych przez nas w aktach archiwum miejskiego jest szczerplejszą niż w dziale budownictwa, przyczem atoli uwzględnić należy, że

niektórych rzeźbiarzy jak n. p. Kielara, Andrzeja Bemera, Wawrzyńca Kochanka, Stefana Przyjaźnego (który właściwie nazywał się Osowiec), wymieniliśmy już między budowniczymi, a niektórzy znowu z budowniczych niewątpliwie byli także rzeźbiarzami, nazywani są bowiem *muratores et lapicidae*, dalej że pewna a może dość znaczna część rzeźbiarzy, sprowadzona niejako *ad hoc* i na krótko do miasta, specjalnie dla pewnych pomników, ani przyjmowała prawa miejskiego ani się wpisywała do lwowskiego cechu, że zatem wiadomość o nich dochować się nam w aktach mogła tylko z powodu jakiejś wyjątkowej okoliczności, n. p. pozwu i t. p. Nie uwzględniamy tu również właściwych snycerzy w drzewie, którzy nie pracowali nigdy dla architektów, lecz tylko dla organmistrzów, stolarzy i t. p., o ile do takiego odróżnienia mieliśmy dostateczne wskazówki.

Uderzającą jest rzeczą, że równocześnie kiedy we Lwowie między architektami nie ma ani jednego Niemca, między rzeźbiarzami przeciwnie ani jednego nie spotykamy Włocha. Spostrzeżenie to nie odnosi się oczywiście do wypadków, w których Włoch budowniczy był zarazem rzeźbiarzem, a które trafiają się w porze włoskiej architektury lwowskiej — ale opiera się tylko na fackie, że wszyscy rzeźbiarze, którzy wyłącznie i specjalnie tej jednej sztuce się poświęcali, są pochodzenia niewłoskiego. Niemniej uwagi godne jest spostrzeżenie, że tylko najwcześniejsi Włosi sami budują i dekorują zarazem rzeźbą gmachy, późniejsi zaś dają tylko architekturę a Niemiec ozdabia ją swoim dłutem. Mamy tego przykłady. Kościół Bernardynów buduje Paweł Rzymianin, ale fasadę jego a właściwie szczyt tej fasady dekoruje już Niemiec, jak to widzieliśmy ze stylu tych ozdób; ten sam Paweł Rzymianin, jak zobaczymy, jest autorem kaplicy Kampianowskiej, a płaskorzeźby na niej wyszły prawdopodobnie z pod dłuta Wrocławianina Pfistera; ładny dom Szolcowski, narożny w rynku od katedry, budowany niewątpliwie przez Włocha, ma już rzeźbione ornamenta nie całkiem włoskie.

Szereg niemieckich rzeźbiarzy rozpoczyna Herman Statuarius, występujący po raz pierwszy w aktach miejskich w r. 1566, a nazywany później także Herman Wanhut, Van Hutte, Fanhute i Vonhut.¹⁾ Zdaje się, że z czterech wariantów najpoprawniejszy będzie drugi. Skąd pochodził, z aktów dojsć nie możemy, jakkolwiek bowiem miał prawo obywatelstwa we Lwowie, gdzie kupił realność²⁾ i stale zamieszkał, jeszcze w r. 1567 wyznacza mu urząd radziecki drugi termin przedłożenia t. zw. *Litterae legitimae genealogiae*, t. j. metryki, i świadectw dostatecznego wykształcenia w sztuce rzeźbiarskiej (*eruditionis ar-*

¹⁾ Acta Consul. z r. 1566 VII pag. 637.

²⁾ Ibidem.

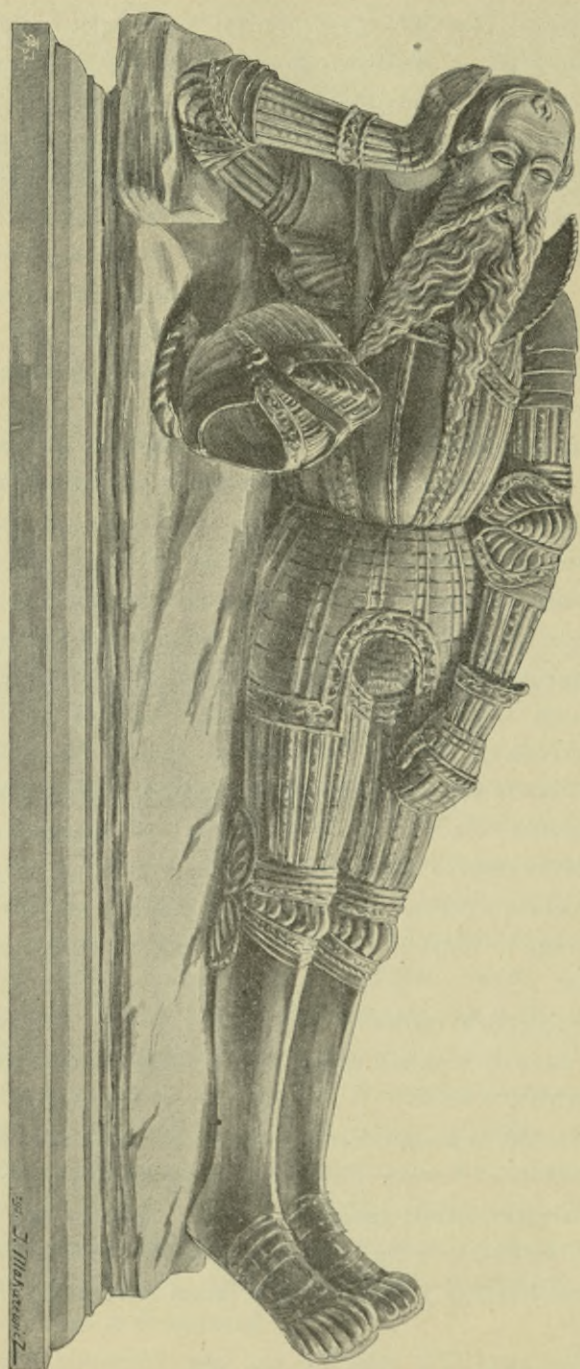


Fig. 58. Pomnik spiżowy w katedrze Iwowskiej.

tificii sufficientis) a to pod rygorem utraty prawa miejskiego i wydalenia z cechu.¹⁾ Mimo to nie znajdujemy później nigdzie śladu, aby Van Hutte przedłożył żądane dokumenta — i za jedyną wskazówkę jego pochodzenia służyć nam może tylko samo nazwisko, które pozwala wnosić, że był Niderlandczykiem.

Między rzeźbiarzami lwowskimi, o których najczęściej prócz drobnych i nie mówiących szczegółów nie dowiadujemy się niczego z akt miejskich, nazwisko to nabiera znaczenia i budzi ciekawość z powodu, iż łączy się z sprawą, która następcza temat do bardziej interesujących wniosków a raczej przypuszczeń artystycznej natury, a być może, że podjęta dalej przez kogo innego, przyczynić się zdoła do wyświecenia kwestyi niektórych pomników w kościołach wielkopolskich a w dalszej konsekwencji, kto wie, czy także nie innych dzieł równie wybitnych na Rusi. Oto w roku 1569 Piotr Czarnkowski, starosta poznański i babimojski, Wojciech Czarnkowski, starosta szremski i kościański, i Stanisław Czarnkowski, bracia rodzeni, egzekutorowie testamentu i ostatniej woli biskupa poznańskiego Andrzeja Czarnkowskiego, ustanawiają przed aktami miejskimi Stanisława Targowickiego swym pełnomocnikiem na i przeciw (*in et contra*) Hermanowi Van Hutte, mieszczaninowi lwowskiemu.²⁾ W jakiej sprawie prowadzić miał akeyę ten pełnomocnik, dowiadujemy się z innego zapisku, w którym Stanisław Zły i Stanisław Mleczo, mistrzowie mularscy lwowscy, wspólnie z kilku towarzyszami tegoż kunsztu poręczają za Hermana „Vonhut“, że tenże pomnik grobowy (*sepulcrum*), który jak pozwany twierdzi, już jest gotów w kamieniu rzeźbionym (*paratum lapidibus elaboratis*), na św. Michała blisko-przyszłego w Czarnkowie kosztem własnym w całości ustawi, dzieło zaś całe grobowcowe do św. Marcina ukończy pod grzywną 500 talarów, licząc talar po 33 groszy.³⁾ Ciż sami poręczyciele Stanisław Zły i Stanisław Mleczo z towarzyszami swymi oświadczają, że odstępują od poręczenia danego za Hermana Van Hutte, a natomiast obecny przy tem odstąpieniu i zwolnieniu rajca miejski Wolf-Szole ręczy innemu już pełnomocnikowi Czarnkowskich, Melchiorowi Osmólskiemu, że Herman rzeźbiarz stawić się będzie na każde żądanie.⁴⁾ W następującym roku 1570 tenże rajca Wolf-Szole otrzymuje dylację na stawienie osobiste (*ad statuendum personaliter*) Hermana rzeźbiarza na żądanie pełno-

1) Acta Consul. z r. 1567 VII pag. 835. Cechu mularzy i rzeźbiarzy wówczas jeszcze nie było, użyto tylko utartej a niewłaściwej w tym wypadku formułki.

2) Acta Consul. VII z r. 1569 pag. 1583.

3) Acta Consul. VII z r. 1569 pag. 1642—3.

4) Ibidem pag. 6 i 7.



Fig. 59.

Pomnik spiżowy Stanisława Żółkiewskiego.

moenika Piotra i Wojciecha Czarnkowskich z tytułu wykonania grobowca i sumy pieniężnej, pobranej za tę robotę, a to na przeciąg sześciu tygodni.¹⁾

Co przedewszystkiem w tej sprawie, na pierwszy pozór tak mało mówiącej, podnieść należy, to osobistość, która jej dała początek a która rzuca niejako refleks własnego światła i dostojności na Van Huttego i robi go interesującym dla nas. Jak czytamy w pierwszym cytowanym tu zapisku, bracia Czarnkowscy występują wyraźnie jako egzekutorowie testamentu i ostatniej woli — *testamenti et ultimae voluntatis executores*, tak się wyrażają akta — Andrzeja Czarnkowskiego, biskupa poznańskiego. Zobowiązania tedy Van Huttego i pretensye windykowane na nim przez Czarnkowskich miały niewątpliwie źródło swe w ugodzie zawartej między biskupem a Van Huttem, ugodzie niedotrzymanej i w testamencie spadkobiercom czy też egzekutorom przekazanej. Inaczej odwołanie się do testamentu, zaznaczenie wyraźne ze strony braci Czarnkowskich, że występują w roli egzekutorów ostatniej woli biskupa, nie miałyby ani znaczenia prawnego ani żadnego sensu w ogóle. O biskupie poznańskim Andrzeju Czarnkowskim wiemy, że należał do najświetniej wykształconych umysłów swego czasu. Młodzieńcem kształcił się w Padwie i Bononji, był uczniem słynnego Łazarza Bonamico, oddał się później służbie dyplomatycznej, jeździł w poselstwach do króla rzymskiego Ferdynanda, przyjaciela Tycjana, do cesarza Karola V, do Rzymu.²⁾ O człowieku, który najwrażliwszą porę życia przepędził wśród arcydzieł sztuki włoskiej, który znał dobrze Rzym i jego monumenta, który przebywał na dworze Karola V, sam lubił budować i zakładać ogrody — o człowieku takim z wszelką słusnością przypuszczać można, że miał smak zanadto wytworny i znanstwo zanadto wyrobione, aby wykonanie pomnika grobowego powierzyć mógł pierwszemu lepszemu snycerzowi w pospolitem i tylko rzemieślniczem znaczeniu tego słowa. I dlatego to głównie postać tego Hermana Van Hutte, o którym skąd inąd nie nie wiemy, o którego talencie z dzieł sądzić nie możemy, bo ich nie znamy, nabiera znaczenia i wzbudza ciekawość badacza historyi sztuki w Polsce.

W takich wypadkach trudno jest oprzeć się ponęce do dalszych przypuszczeń i domysłów, których wartość na razie pozostaje tylko hipotetyczną, które atoli szczęśliwszym podać mogą wątek do pewniejszych wniosków. Nasuwają się najpierw dwa pytania: gdzie stanąć miał grobowiec i dla kogo? Pomnik zamówił niewątpliwie biskup poznański. Zamówić go mógł dla swoich rodziców

¹⁾ Acta Consul. z r. 1570 VIII pag. 175.

²⁾ Bartoszewicz Julian w Encyklopedyi Powszechnej Orgelbranda tom VI str. 180. Por. Niesiecki, Herbarz Polski. III 212.

lub innych najbliższych sobie, ale czy nie mógł go zamówić za życia dla siebie samego? Pierwsze przypuszczenie jest prostsze, ale nie jest jeszcze absolutnie konieczne i jedynie możliwe. Mamy liczne przykłady takiego zamawiania pomników jeszcze czasu żywota; było to bardzo rozpowszechnionym zwyczajem nie tylko we Włoszech, gdzie Czarnkowski dłużej przebywał, ale poniekąd i u nas w Polsce. Mógł więc nasz biskup pójść za radą rzymskiego prałata: *locet tumultum, qui sapit, ante sibi*, mógł naśladować Seweryna Bonara, który pomnik grobowy w kościele Maryackim *vivens sibi fieri curavit*, albo w końcu wziąć za wzór bliższego mu stanowiskiem prymasa Jana Łaskiego, który za życia zamówił sobie nagrobek w Ostrzyhomiu. Wiemy przecież, że Czarnkowski był bardzo chorowity i ostatnich kilka lat życia swego przeleżał wśród cierpień uciążliwych. W takim stanie zdrowia myśli się o śmierci, a myśleć się może i o własnym grobowcu, zwłaszcza jeżeli się jest biskupem poznańskim i ma się spocząć w katedrze, w której pamięć tylu poprzedników na stolicy biskupiej, jak n. p. Opalińskiego, Górki, Branickiego, utrwalona już była pomnikami pierwszorzędnej wartości artystycznej. Ale przeciw temu przypuszczeniu, które już samo przez się wyda się może czytelnikowi dowolnem, przemawia znowuż archiwalna odpowiedź na pierwsze z dwóch postawionych u góry pytań, a mianowicie: gdzie miał stanąć pomnik? Zapiski przytoczone powiadają wyraźnie: w Czarnkowie. Tymczasem biskup umarł wprawdzie w Czarnkowie (w r. 1562), ale pochowany został w katedrze poznańskiej i tam się też jego pomnik grobowy znajduje. Grobowiec dłuta Hermana Van Hutte miałby być tedy stanąć nie dla biskupa i nie w katedrze poznańskiej. Ale tu zachodzi znowu fakt, że w kościele Czarnkowskim według wszystkich opisów, jakie o nim mamy, nie ma wcale monumentalnych nagrobków Czarnkowskich. W jednym z tych opisów, dość dokładnym zresztą, czytamy nawet słowa zdziwienia, „że pomimo że Czarnków przez kilka wieków do jednej z najznakomitszych rodzin należał, ważniejszych pomników dawnych nie masz, prócz tablicy miedzianej poświęconej kilku Czarnkowskim i pięknej trumny cynowej Adama Sędziwoja Czarnkowskiego, zmarłego w r. 1627¹⁾ Urywa nam się tedy ślad dalszy, chyba że chcielibyśmy uciec się do przypuszczenia, że w cytowanych zapiskach lwowskich aktów radzieckich oznaczenie miejscowości jest mylne, wsunięte machinalnie przez pióro podpiska, który w jednej i tej samej sprawie rejestrując ciągle imiona: Petrus de Czarnków, Andreas de eadem Czarnków, bezmyślnie także przy *sepulcrum* dodać mógł: in Czarnków — i na tej niewątpliwie wątpliej podstawie poruszyć tu kwestyę, czy też nie zachodzi styczność między Hermanem Van Hutte, a dwoma

1) Słownik Geograficzny. Warszawa 1880. I str. 748.

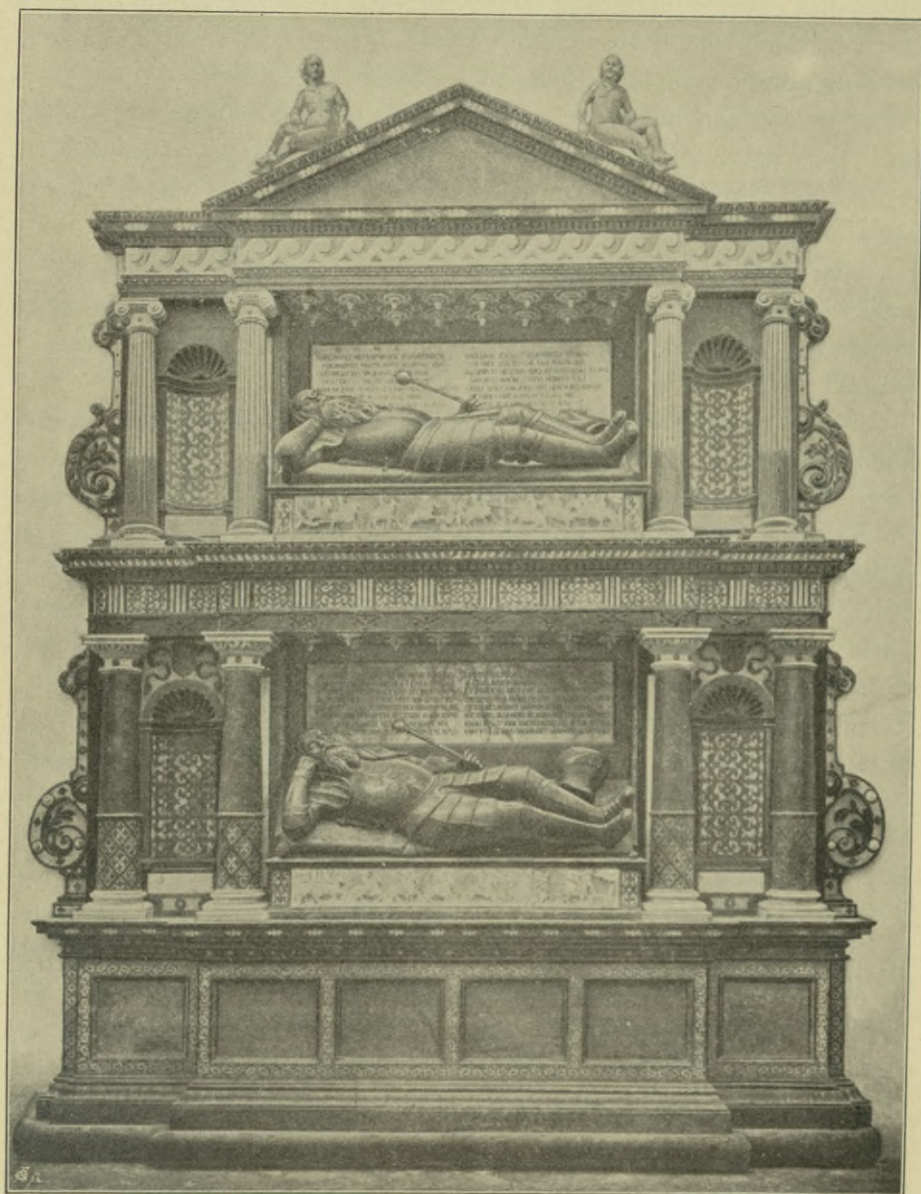


Fig. 60.
Pomnik Sieniawskich.

beziemiennymi pomnikami w katedrze poznańskiej, które Ehrenberg ¹⁾ zalicza do znamienitych dzieł renesansu, a między którymi Kohte ²⁾ znajduje znaczne pokrewieństwo? Są to płyty z czerwonego marmuru z postaciami biskupów poznańskich, których pamięci są poświęcone: Sebastjana Branickiego i Andrzeja Czarnkowskiego, tego samego właśnie, który zamówił u Hermana Van Hutte rzeźbiony grobowiec. Kohte w cytowanej publikacji podaje tylko rysunek pierwszej płyty, o drugiej nie wie, że wyobraża biskupa Czarnkowskiego. W nagrobku Branickiego uderza go szlachetne pojęcie przedmiotu i wielka troskliwość wykonania, tak dalece posunięta, że hafty na ornacie są misternie oddane, a przypisuje go jakimś „południowo-niemieckiemu“ artyście; w drugim, który uważa za współczesny, widzi pokrewieństwo stylu i dłuta z pierwszym, ale już mniej znakomite wykonanie. Czy stwierdzone przez nas stosunki biskupa Czarnkowskiego z Van Huttem nie mogłyby posłużyć za wątek i zachętę do dalszego badania?

Można w końcu obalić całe rusztowanie domysłów twierdzeniem, że Van Hutte, pozywany o niedotrzymanie ugody, w ogóle żadnego grobowca nie wykonał. W takim razie przecie nie skończyłoby się było na prostych poręczeniach i niewątpliwie Czarnkowsy uciekliby się byli do środków bardziej stanowczych, zwłaszcza w obec człowieka, na którym nie bez widoków skutku dochodzić można było słusznych pretensyj, bo posiadał, jak wiemy, realność we Lwowie i miał za poręczyciela tak możnego i szanownego patrycyusza, jak rajca Wolf Szole. Tymczasem cała akcja urywa się, i akta milczą o dalszym przebiegu — stąd wniosek, że Van Hutte dopełnił swoich zobowiązań. Milczą nasze źródła także o Hermanie Van Hutte i jego dalszym pobycie we Lwowie. Ze sprawy Czarnkowskich wypływa wyraźnie, że w r. 1569 nie był we Lwowie obecny; nie staje bowiem sam przed urzędem radzieckim osobiście, co nieochoybnie miałoby być miejsce, gdyby się w mieście znajdował, a ciągle jest mowa tylko o stawieniu go osobiście do pewnego czasu. Przypuszczać tedy trzeba, że w tym czasie zajęty był po za Lwowem; gdzie i u kogo, z lokalnych źródeł dowiedzieć się nie można. Mamy jednak wskazówki, które wiodą nas do Krakowa i łączą niejako Van Huttego z jednym z bardzo interesujących pomników rzeźby, których fundator i autor dotąd są niewiadomi. Nie mamy tu oczywiście na myśli łączności pewnej, stwierdzonej, ale kombinację opartą na domyśle, którego

¹⁾ Ehrenberg Herman, Geschichte der Kunst im Gebiete der Provinz Posen. Berlin 1893 str. 70.

²⁾ Julius Kohte, Verzeichniss der Kunstdenkmäler der Provinz Posen II. Berlin 1895 str. 25.

mylność lub trafność wykazałyby mogły tylko archiwalne źródła krakowskie. W księdze cechowej lwowskiej spotykamy w liczbie starszych „siedzących mistrzów“ z r. 1582 także mistrza Hermana Czapkę. Można utrzymywać z prawie stanowczą pewnością, że to nasz rzeźbiarz Herman Van Hutte, bo wszelkie podobieństwo przemawia za tem, że to on a nie kto inny. Takie przemiankowe polszczenie nazwisk zupełnie jest w duchu cechowym lwowskim, a i po za cechowemi zwyczajami bardzo często się zdarzało. Otoż w księdze cechowej krakowskiej znajduje się pod rokiem 1576 zapisek, że Magister Herman Czapka Leopoliensis przyjął na naukę dwóch uczniów.¹⁾ Wypływa stąd, że Van Hutte bawił w owym czasie w Krakowie, z dalszej zaś okoliczności, że figuruje tam wyraźnie jako Lwowianin i że po za tym jedynym zapiskiem nie ma już śladu dalszego jego pobytu w Krakowie, wnosić należy, że bawił tam tylko czasowo, dopóty może tylko, dopóki nie skończył jakiejś roboty, do której go ze Lwowa powołano.

Jeżeli przyjmiemy jako fakt, że Herman Czapka i Herman Van Hutte są jedną i tą samą osobą, a przemawia za tem wszystko — czy nie możnaby się domyślać a przynajmniej czy nie wartoby dochodzić, ażali Van Hutte nie jest owym mistrzem lwowskim, owym LEOPOLIENSIS, który według fragmentu napisu na architrawie wykonał stalle rzeźbione w presbiteryum kościoła św. Idziego w Krakowie? Nietylko sam fragment napisu ale cały charakter stylowy i ornamentacyjny tych stall, złożonych z kamienia, marmuru i alabastru, świadczy o tem wyraźnie, że ozdobiło je dłuto lwowskiego rzeźbiarza. Spotykamy w dekoracyi tych stall wiele motywów, wiele specyficznie lwowskich sposobów i „fortelów“ techniki rzeźbiarskiej: kartuszowanie, charakterystyczny płaski ornament, tak ulubiony i rozwinięty w rzeźbie alabastrowej, dekoracya dolnych części column, złożona z siatki rutewkowej z rodzajem gwiazdy czy rozety w każdym okienku, stylizacya i traktowanie róże i ta wirtuozowska igraszka w nadawaniu im ciągłej różnorodności — wszystko to wiedzie nas do Lwowa i jego rzeźbionych a przedewszystkiem alabastrowych zabytków.²⁾ Zwornikowa konsola w łuku

¹⁾ Regestrum seu liber actorum contubernii muratorum et stameciorum clarissimae urbis Cracoviensis str. 60. Wiadomość o tym zapisku zawdzięczamy szczególnej uprzejmości p. W. Wdowiszewskiego w Krakowie.

²⁾ Cf. Hendel Sigmund, Die Kirche St. Aegydius in Krakau und deren marmorene Chorstühle (Mittheil. der k. k. Central-Commission etc. 1896 str. 16). Załączone do tej rozprawki tablice nie dają żadnego wyobrażenia o charakterze rzeźb; trudno się nam także zgodzić na chronologiczną i stylową klasyfikację rozmaitych nie należących pierwotnie do siebie części tej zresztą niewątpliwie składowanej całości.

drzwi, złożona z główki skrzydlatej i maskarona, pomysłem i traktowaniem motywu żywo przypomina podobnyż szczegół z alabastrowych ołtarzy lwowskich, o których później będzie mowa w tej pracy.

Nie masz w tem nic dziwnego, że do wykonania stall powołano rzeźbiarza lwowskiego do Krakowa. Zobaczymy w dalszym toku, jak żywo był rozwinięty ruch na polu architektury i rzeźby we Lwowie właśnie około tego czasu, w którym mogły powstać stalle u św. Idziego. Był zresztą między patrycyatem lwowskim a krakowskim niejeden węzeł ścisły — ciągłe relacje handlowe i bliższe od nich związki rodzinne. Lwowscy Szolcowie, Alembekowie, Zapałowie utrzymywali żywe stosunki z krakowskimi Hallerami, Krupkami, Guteterami, Bryknerami, a o niektórych rodzinach możnaby powiedzieć, że były niejako międzystołeckie, w obu miastach równocześnie osiadłe. Montelupio'wie i Szembekowie w niektórych członkach swojej rodziny są prawie Lwowianami, Gute-

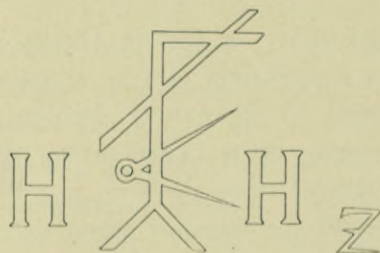


Fig. 61.

terowie mają we Lwowie posiadłości, budują wspaniałe domy; Zapałowie posiadają t. zw. szarą kamienicę w rynku krakowskim.¹⁾ Kto wie, czy do fundacyi stall nie przyczyniła się właśnie jedna z wymienionych rodzin, dla której już przedtem we Lwowie pracował ów powołany nad Wisłę rzeźbiarz?

Wracając do Lwowa i do pobytu Van Huttego w tem mieście, przyznać niestety musimy, że nie powiodło się nam stwierdzić archiwalnie choćby jednego z wykonanych przezeń dzieł, choć nie ulega wątpliwości, że niejedno wykonać musiał. Gdyby wystarczał domysł, nie poparty żadną bliższą i realniejszą wskazówką nad samą zgodność chronologiczną i lokalną, to przypisałibyśmy jemu pomnik brązowy w katedrze, który nie wiemy, na jakiej podstawie uchodzi za nagrobek jednego z Buczackich, a którego po rozburzeniu całego wnętrza katedry w XVIII wieku dziś już zdeterminować nie można. Jestto posąg rycerza zakutego w zbroję (fig. 58); robota bardzo dobra XVI wieku, sięgająca lepszych

¹⁾ Cf. Łoziński Wł. Patrycyat pssm.

tradycyjnej sztuki, modelowana poprawnie, w układzie ciała może nieco sztywna, ale w traktowaniu twarzy i szczegółów nie bez uderzających zalet, które tem lepiej potrafimy ocenić, jeżeli dzieło to porównamy z drugim brązowym pomnikiem w katedrze, wyobrażającym Stanisława Żółkiewskiego, ojca hetmana (fig. 59). Pomnik ten chociaż stylowy, grubym modelowaniem, pewną rubasznością postaci i jej pozy, wskazuje już bardziej na dłoń rzemieślniczą, ale obok charakterystycznej bardzo głowy, modelowanej z naiwną prawdą, ma tę zaletę i to zaletę pewnie niemającą, która i najmierniejszym dziełom tego czasu nadaje znaczenie, że posiada ową zdecydowaną cechę pory, która i rzeczom skromnej skąd inąd wartości artystycznej nadaje wagę dokumentu. Oba te pomniki mogły być odlane we Lwowie, gdzie jak to na innym miejscu wykazaliśmy, odlewnictwo było dość wysoko rozwinięte, aby obok artystycznie ornamentowanych dziań i dzwonów wykonywać także figuralne dzieła.¹⁾

Wymieniwszy Grzegorza Diberthoi, który zapisany jest w księdze cechowej między towarzyszami z dodaniem znaku, złożonego z młotka, cyrkla i węgelnicy, a którego nazwisko z brzmieniem jakby francuskim odbija od prawie wyłącznie niemieckich nazwisk współczesnych mu rzeźbiarzy lwowskich, i przytoczywszy chyba dla dokładności ojca poetów Szymona i Bartłomieja Zimorowiczów, Ozimka, o którym wiemy tylko, co sam syn jego Bartłomiej mówi o nim emfaticznie,²⁾ „że pracą jego wiele brył kamiennych przemieniło się w świętych (*in divos*), znaczna część miasta Lwowa zmieniła się w ogniotrwałą (*in asbestinam*), a marmury ozdobione napisami bywają czytane po rozmaitych miejscach“ — przechodzimy do następującego z kolei rzeźbiarza. Jest nim Henricus Horst, murator et sculptor lapidorum, tak zapisany przy sposobności kupna domu w roku 1586.³⁾ Nazywano go także Endrych snyecz i jako taki figuruje jako cechmistrz w r. 1584. Łamie kamień w „imieniu“ t. j. majątku p. Żórawińskiego i wykonywa roboty dla Pawła Novicampiana, który około tego czasu buduje i ozdabia dom swój w rynku.³⁾ Po nim idą dwaj rzeźbiarze, znani nam nie z zapisków archiwalnych ale z dzieł, na których umieścili swoje nazwiska, a mianowicie Jakób Trwały i Jan Biały (1592), a dalej Hanusz Scholz, sculptor, tak wymieniony w aktach z roku 1615 jako pozywający o obelgę dwóch towarzyszy

1) Sprawozdanie Komisji Hist. Sztuki V str. CXXX—CXXXII.

2) Zimorowicz, Codex Archivalis Civit. Leop. Rkpis Bibl. Ossol. pod r. 1591 p. 61.

3) Acta Consul. z r. 1586 pag. 368, 427.

4) Inducta Judicii Civil. XIV pag. 701, 875.

sztuki rzeźbiarskiej Daniela i Hanusza Blok;¹⁾ następnie Thomas Szyfferth także Zywerth sculptor, przytoczony kilka razy w drobnych sprawach w latach 1615—1618,²⁾ Jan Darski, zapisany w księdze cehowej pod r. 1616, i w końcu Hanusz czyli Jan Pfister, Wrocławianin, ze wszystkich najznakomitszy i dla nas najważniejszy, twórca pomnika Ostrogskich w Tarnowie i kilku pomników brzeżańskich, który również około tego czasu a najpodobniej już około r. 1610 przybył do Polski a czynny był nietylko w Tarnowie i Brzeżanach, ale także we Lwowie, gdzie miał ściślejsze stosunki rodzinne i artystyczne.

Jest to nieliczny szereg nazwisk, ale jak przypuszczamy, wcale niezupełny — z tego bowiem okresu czasu, obejmującego lat czterdzieści kilka, z którego nazwiska te, począwszy od Hermana Van Hutte aż do Jana Pfistera (1570—1610) przytoczyć możemy wedle źródeł archiwalnych lwowskich, datuje się ogromna liczba pomników rzeźby, o których wiemy, że istniały, a z których ocalała tylko część mniejsza do naszych czasów. Z tego też półwiecza pochodzą niemal wszystkie rzeźby architektoniczne lwowskie: na cerkwi wołoskiej, na kościele Bernardynów, na domach i po domach patrycyuszowskich; w obrębie tych lat powstawały pomniki brzeżańskie, pomniki grobowe w katakombach dominikańskich, pomniki alabastrowe i brązowe w katedrze lwowskiej, wewnętrzne i zewnętrzne rzeźby kaplicy Kampianowskiej, kaplica Boimów, cała wewnątrz i zewnątrz szczerdą rzeźbą okryta, nie mówiąc już o tych wszystkich ołtarzach, które pokruszono i powyrzucano z kościołów lwowskich, i o tych licznych pomnikach przeważnie alabastrowych, które spotykamy na prowincyi w najdalszym promieniu Lwowa, a które przeważnie wyszły z pod dłuta tutejszych rzeźbiarzy.

Jaka zachodzi łączność między tym właśnie lub owym z przytoczonych rzeźbiarzy a tym właśnie lub owym z wyliczonych pomników, i komu który przypisać — kwestya ta otwiera pole domysłom i kombinacyom, pole równie ponętne jak niepewne, na które tylko bardzo ostrożnie i z rezerwą zapuszczać się można. Z wyjątkiem Jana Pfistera, o którego pracach, jak zobaczymy poniżej, mamy niemal pozytywne archiwalne wiadomości, a także z wyjątkiem Jakóba Trwałego i Jana Białego, którzy podpisem stwierdzili swoje autorstwo, o każdym innym możemy mieć tylko przypuszczenie lub gdzie po temu są pewne wskazówki, mniej lub więcej trafne domysły. Blizkim jest domysł, że Van Hutte miał udział w pomnikach lwowskich u Dominikanów i w katedrze, ale uzasadnić go nie możemy

¹⁾ Acta Consul. XXV z r. 1615 pag. 1281.

²⁾ Acta Consul. z lat 1615 pag. 1278; 1616 pag. 1877; 1618 pag. 1099.



Fig. 62. Pomnik alabastrowy w kościele Dominikańskim.

pozytywniejszą jakąś wskazówką archiwalną — natomiast da się to samo twierdzić o Hermanie Horst już na podstawie nieco pewniejszych danych. Pomniki alabastrowe u Dominikanów powstały w ostatnich latach XVI i pierwszych XVII wieku (1587—1615), tak przynajmniej wypływa nie tylko z ich charakteru stylowego i technicznego, ale co rzecz stanowczo rozstrzyga, z dat śmierci osób, którym były poświęcone; chronologicznie więc nie przeciw Horstowi nie przemawia. Na jednym z tych pomników a właściwie na jego okruczu, pod herbami Trąby i Herburt znajdowały się dwie litery u spodu, które jeden z lwowskich archeologów starej daty, Antoni Schneider,¹⁾ odczytał jako H. N., które jednak na fotografii zdjętej w r. 1867 przez ówczesnego dyrektora szkoły technicznej Reisingera (sam okrucz przepadł) wyglądają raczej na H. H. i mogłyby być uważane za monogram Henryka Horsta.

Schneider w wywodzie swoim tak samo zestawił okrucz ten z inną tablicą herbową, jak je mylnie i zapewne na chybi trafi zestawiono w katakombach nowego kościoła po spaleniu starego, i opierając się na weale bałamutnej kombinacji doszedł z herbów do wniosku, że szczątek pochodzi z nagrobka Mikołaja Herburt — to też zapewne już pod wpływem tego przekonania czytał nie H. H. ale H. N., co zdaniem jego oznaczać miało Herburt Nicolaus. Pominałszy jednak, że w owych czasach nie kładziono inicjału nazwiska przed inicjałem imienia chrzestnego, ale zawsze w przeciwnym porządku, i że litery są pod tarczą, której herby są właśnie inne, niż te, z których Schneider wydedykował Mikołaja Herburt — już sama fotografia, jakkolwiek druga litera oddana jest na niej bardzo niewyraźnie, podaje w wątpliwość wersję Schneidera. Że Horst miał udział w pracy nad nagrobkami u Bożego Ciała, przemawia za tem dalsza wskazówka, że między nimi znajdował się także jeden, z którego tarczy herbowej, dotąd zachowanej, wnieść można, że był poświęcony jednemu z Chodorowskich-Żórawińskich, a wiemy z zapiska archiwalnego, który przytoczyliśmy u góry, że Horst w „imieniu“ p. Żórawińskiego kopał kamień, że więc miał stosunki z rodziną, która w owych czasach nie mogła przebierać między rzeźbiarzami, jak dzisiaj, ale jak to logicznie przypuszczać trzeba, brała tego, który był najbliższy a nawet tuż pod ręką.

Tej samej prostej zasady trzymać się powinien ile możności także i historyk sztuki: szukać przedewszystkiem z bliska, nim przejdzie do dalekich kombinacji po za granicami pewnego lokalnego obszaru twórczości artystycznej. Z tej samej też zasady wychodząc, nie wahamy się twierdzić, że twórców pomników

¹⁾ Schneider Antoni, Pomniki w katakombach pod kościołem Bożego Ciała. Lwów. 1867 str. 18.



Fig. 63. Pomnik alabastrowy w kościele Dominikańskim.

Sieniawskich szukać należy między rzeźbiarzami we Lwowie, jako głównem lokalnem ognisku, w którego promieniu leżą Brzeżany. Sieniawscy w najbliższych stosunkach bywają zawsze ze Lwowem, należą oni do tego szeregu magnatów polskich, o których powiada Alembek w swojej topografji: *qui civitatem Leopoliensem amant, ornant et promovent*; tu zasiadają na grodzie starościńskim, tu czynią fundacye pobożne, tu posiadają jurydyki, tu zawierają transakcye z kupcami, tu wydzierżawiają swoje stawy i sprzedają ziemiopłody. Stąd też w pierwszym rzędzie sprowadzają rzemieślników i artystów, szukając dalej chyba takich, jakich we Lwowie dostać nie było można. Nie wątpimy też, że pomniki Sieniawskich wyszły z pod lwowskiego dłuta, bo wszystko przemawia za tem, że obok Pfistera, którego wiązały tak ściśle i trwałe stosunki ze Lwowem, że go za Lwowianina uważać można, pracował w Brzeżanach i wykonał część tamtejszych nagrobków nasz Endrych Snycerz, czyli wspomniany już kilkakrotnie Henryk Horst. Przypisać mu można mianowicie autorstwo spólnego pomnika Mikołaja i Hieronima Sieniawskich, który mógł powstać tylko w ostatnich latach XVI wieku a więc spóźniej z pobytem Henryka Horsta we Lwowie, bo Hieronim umarł w r. 1582. Na pomniku tym znajduje się monogram rzeźbiarza, złożony z znaku kamieniarskiego z cyrklem i dwiema literami H. H. z dodaniem litery Z. u dołu przy drugim H. (fig. 61). Czy nie należałoby czytać: Henricus Horst? Litera Z. położona u drugiego H. może być tylko zwyczajnym w takich monogramach odmiankiem, używanym bardzo często dla odróżnienia się od ojca, który nazywał się tak samo i posługiwał się tym samym znakiem, czy to rodzinnym czy cechowym.¹⁾

Pomnik ten, którego rycinę podajemy tu według fotografii (fig. 60), architektonicznym swoim może nieco przysiadłym układem nie odbiega jeszcze daleko od zwyczajnego typu włoskiego i od tradycyj renesansowych, ale w ornamentyce całej jest już charakterystycznym okazem stylu, który przywykliśmy nazywać niemieckim, chociaż najwybitniejsze swoje formy dekoracyjne zapożyczył z Belgji i Niderlandów a oprócz pewnej rubaszności i że tak powiemy: oprócz „przemanierowania maniery“ nie wiele ma w sobie oryginalnie niemieckiego. Całość składa się z podstawy i dwóch kondygnacyj i występuje naprzód słabym ryzalitem. W dolnej kondygnacji środkowa czworoboczna nisza z posą-

¹⁾ Dr. M. Maciszewski w opisie swoim pomników brzeżańskich przytacza w tym monogramie u góry przy drugim H. jeszcze kółko czy też literę o (Pomniki Sieniawskich w Brzeżanach. Lwów 1882 str. 23), dokładny jednak odcisk zrobiony na miejscu kółka tego nie wykazał, ani też podczas pobytu naszego w Brzeżanach dostrzedz go nie zdołaliśmy.

giem, po obu stronach nisze z konchami, każda z nich między dwiema kolumnami t. zw. toskańskiej odmiany; w górnej kondygnacyi także sama środkowa nisza z posągami i także same boczne tylko między żłobkowanymi kolumnami jońskimi. Nad tem fryz ozdobiony meandrami i szczyt trójkątny z gładkim tympanonem, na szczycie po obu bokach dwa geniuszki nagie, t. zw. *putti*. Same posągi zmarłych, dwie leżące postaci zakutych w zbroje rycerzy, wykonane w czerwonym marmurze, dość martwo modelowane, z pozą stylową ale niepłynną, przypominają całym układem i traktowaniem słabsze posągi w lwowskim kościele Dominikańskim, co do których jesteśmy niemal pewni, że wyszły z pod dłuta tego samego grona rzeźbiarzy, w którym Horst i Jan Pfister zajmowali najpierwsze miejsca. Co też poniżej powiemy o pomnikach w kościele Dominikańskim, to odnieść się da jeżeli nie w pełnej mierze to przynajmniej w najgłówniejszej treści do posągów brzeżańskiego pomnika.

Całość jego obliczona do pewnego stopnia na efekt polichromiczny. Czerwony marmur, użyty na posągi, szary alabaster stanowiący tło architektury, biały na kapitelach i fryzowych rzeźbach, składają się na to, że tak się wyrazimy: kolorystyczne utonowanie pomnika. Wyzyskał też rzeźbiarz małe sztuczki, do których się nadaje pod tym względem alabaster; przez otlukiwanie wydobyl jaśniejsze, niejako przejściowe tony w ornamentyce. Ta strona ornamentacyjna nagrobku jest zresztą mierna i niemal drobiazgową; stoi ona do pewnego stopnia w sprzeczności z poważną jego architekturą i z monumentalnem pojęciem posągów. Powiedzieć się to da przedewszystkiem o ornamentcie nisz pustych z konchami, ozdobionych płaskim wzorem, przypominającym żywo intarsję w drzewie, z której też prawdopodobnie powstał. Takim samym ornamentem małego stylu wypełnione są metopy fryzu między obiema kondygnacyami, na którym pod kroplicami tryglifów spotykamy nadto charakterystyczne kartuszyki i gwoździe niemieckie. Boki pomnika ozdobione są konsolowemi wolutami, z których górne mają jeszcze stylowy charakter i rozwijając przeważnie sam motyw roślinny przypominają wcześniejszą i lepszą szkołę dekoracyjną, dolne zaś, ozdobione kółkami i rozetkami, tracą już żywą linię, są niemal czysto rzemieślnicze. Użyty do obramienia pól podstawy pomnikowej, ornament ten, niearchitektoniczny i niespokojny, zacierą kędzierzawym swoim rysunkiem poważną zresztą prostotę artykulacyi. Stalaktytowe rozety, spuszczone się podwójnym rzędem ze stropów obu głównych nisz i ornamenta rutewkowe (*en losanges*) dolnych części kolumn spodniej kondygnacyi uzupełniają całą dekorację rzeźbiarską pomnika, wśród której nie znajdują dość odsady obie płaskorzeźby, umieszczone pod posągami a wyobrażające powrót z zwyciężkich wypraw wojennych. Wykonane bez tej subtelności, jaka wynikała koniecznie z ich drobnego rozmiaru, skomponowane dość

naïwnie, płaskorzeźby te mają wprawdzie tylko wartość dekoracyjną, nie są przecież pozbawione pewnej ujmującej oryginalności i przyczyniają się do ożywienia i do charakterystyki pomnika.

Jeżeli pomnik ten przypiszemy Henrykowi Horstowi na podstawie monogramu, to przypisać mu należy także dwa inne pomniki brzeżańskie, które wprawdzie nie mają monogramu, ale całą kompozycją swoją, głównymi formami i wszystkimi szczegółami ornamentyki tak dalece są zgodne a nawet identyczne z pierwszym, iż nie ulega wątpliwości, że wyszły z pod jednego i tego samego dłuta. Przedewszystkiem da się to powiedzieć o pomniku alabastrowym Jana Sieniawskiego, sędziego halickiego, z napisem ANNO DOMINI 1584 na fryzie. Wszystko tu powtarza się z pomnika opisanego wyżej i podanego w rycinie. Te same toskańskie kolumny z białymi kapitelami i ta sama rutewkowa ornamentacya ich dolnych części, ten sam spiralny meander na architrawie, te same boczne woluty z zatępiionych akantowych liści z kółkami — brak tylko intarsyowych ornamentów, na które nie było miejsca, a góra zakończona nie szczytem i tympanonem, ale dwiema wolutami w formie jakby listew, na które kładą się płasko liście akantu. Sam posąg zmarłego, zakutego w zbroję, wykonany w białym alabastrze, mniej jeszcze szczęśliwy w całej kompozycyi i wykonaniu, sztywniejszy jeszcze w pozie, z twarzą płaską i grubo modelowaną, która nie daje fizyognomji o rysach indywidualnych.

Mniej rysów uderzająco spólnych ma trzeci pomnik, który zdaniem naszym wyszedł z pod tego samego dłuta, ale ma ich zawsze dosyć, aby usprawiedliwić to przypuszczenie. Jest to nagrobek Anny Sieniawskiej, najskromniejszy ze wszystkich. Architektura jego tak prosta, że gdyby nie posąg zmarłej w zagłębieniu, mógłby być wzięty za włoski komin monumentalniejszego zakroju. Z całej tej grupy brzeżańskich pomników ma on stosunkowo jeszcze najwięcej cechy włoskiej, przynajmniej w ogólnej kompozycyi, w ułożeniu postaci i w tej płaskorzeźbie dziecięcia, umieszczonej nad zmarłą w miejscu, gdzie Włosi starym zwyczajem umieszczali Madonnę. Na dwóch przewróconych konsolach, ozdobionych płaskim, całą szerokość zajmującym liściem akantu, który wydobyty jest z tła alabastru w jaśniejszym tonie, gładki architraw, na nim dwie woluty z listew, pokrytych znowu akantem, między wolutami kartusz z herbami. Ani woluty ani akanty nie są już całkiem włoskie — stylizacya ich i cały układ prawie zupełnie te same co na niektórych rzeźbach portalo-wych lwowskich z czasów bezpośrednio powłoskich — ale akant jeszcze modelowany płynnie i dość wdzięcznie, a kartusz ma jeszcze roślinne motywa, tak jak kartusze krakowskie Santa-Gucci'ego; rzeźbiarz więc stał jeszcze pod wpływem włoskich wzorów. Postać zmarłej z białego alabastru miernego, czysto już ce-

chowego dłuta z obliczem ciężko kutem i bez kuszenia się nawet o nieco subtelniejszą modelacyę; draperya sukni twarda i ostra. To samo da się powiedzieć o dziecięciu nad zmarłą, które w układzie nie ma miękkości a w ruchu gracyi. Wielką zaletą wszystkich trzech pomników jest jednakże zestrojenie całości w pewną poważną stylowość, która sprawia zawsze wrażenie uroczyste i monumentalne a stanowi niejako sekret najmierniejszych nawet rzeźbiarzy tej pory.

W dekoracyi obu pomników odnajdujemy wszystkie motywa, które nazwalibyśmy lwowskimi, tak często w rozmaitych odmianach i kombinacyach spotykamy je na zabytkach i szczytkach, zachowanych dotąd we Lwowie. Ów dyasprowany ornament na wzór intarsyi drzewnej przypomina charakterem swym całym nietylko ozdoby na drewnianych drzwiach framugowych w kaplicy Boimów, ale i samą kamienną dekoracyę tejże kaplicy, choć nie ma tego bogactwa i obywa się bez maskaronów i kartuszków. Rutewkowe ornamenta na kolumnach spotykamy często na rzeźbionych międzyścieżach i obramieniach framug okiennych w wnętrzu domów patrycyuszowskich, t. zw. z niemiecka *gezesach*, a traktowanie niejako polichromiczne alabastrowych części to jeden z sekretów techniki, uprawianej z taką zręcznością społeczeńnie i później we Lwowie.

Od tych dwóch pomników brzeżańskich przechodzimy wprost do pomników w kościele dominikańskim już dlatego, że najznaczniejszą ich część nie komu innemu tylko właśnie Horstowi przypisać należy, co jeszcze nieco bliżej uzasadnić będziemy mieli sposobność. Z wszystkich zresztą dzieł rzeźby lwowskiej pomniki te w pierwszym rzędzie zasługują na uwagę. Najpierw że są to dzieła figuralne i należą już do zakresu wielkiej sztuki a pochodzą z czasów dobrych tradycyj renesansowej skulptury, dalej, że są niejako tryumfem techniki rzeźbiarskiej w alabastrze, a więc w materyale, który we Lwowie głównie i niemal specjalnie używany był do plastyki dekoracyjnej i monumentalnej, tak że jak już nadmieniliśmy, najprzeważniejsza część pomników alabastrowych na prowincyi w dalekim promieniu ode Lwowa da się odnieść do tutejszych rzeźbiarzy, którzy w wysokim stopniu wydoskonalili technikę artystycznej roboty w alabastrze, pogardzanym niejako przez włoskich rzeźbiarzy w Polsce, bo ci długo nie mogli odwyknąć od swego ojczyznościanego marmuru.

Całkiem ściśle datowanie pomników dominikańskich dziś jest bardzo trudne a nawet niepodobne; można je tylko według cech stylowych i technicznych tudzież według osobistości, o których wiemy, że pogrzebane były w katakombach dominikańskich, odnieść do pewnego, bardzo zresztą ograniczonego okresu, śmiało rzec można: do jednej i tej samej pory, a mianowicie do ostatnich lat XVI i pierwszych XVII wieku. Również daremnym byłby trud determinowania każdego z pomników co do osoby, jakiej był poświęcony. Wiemy tylko, że

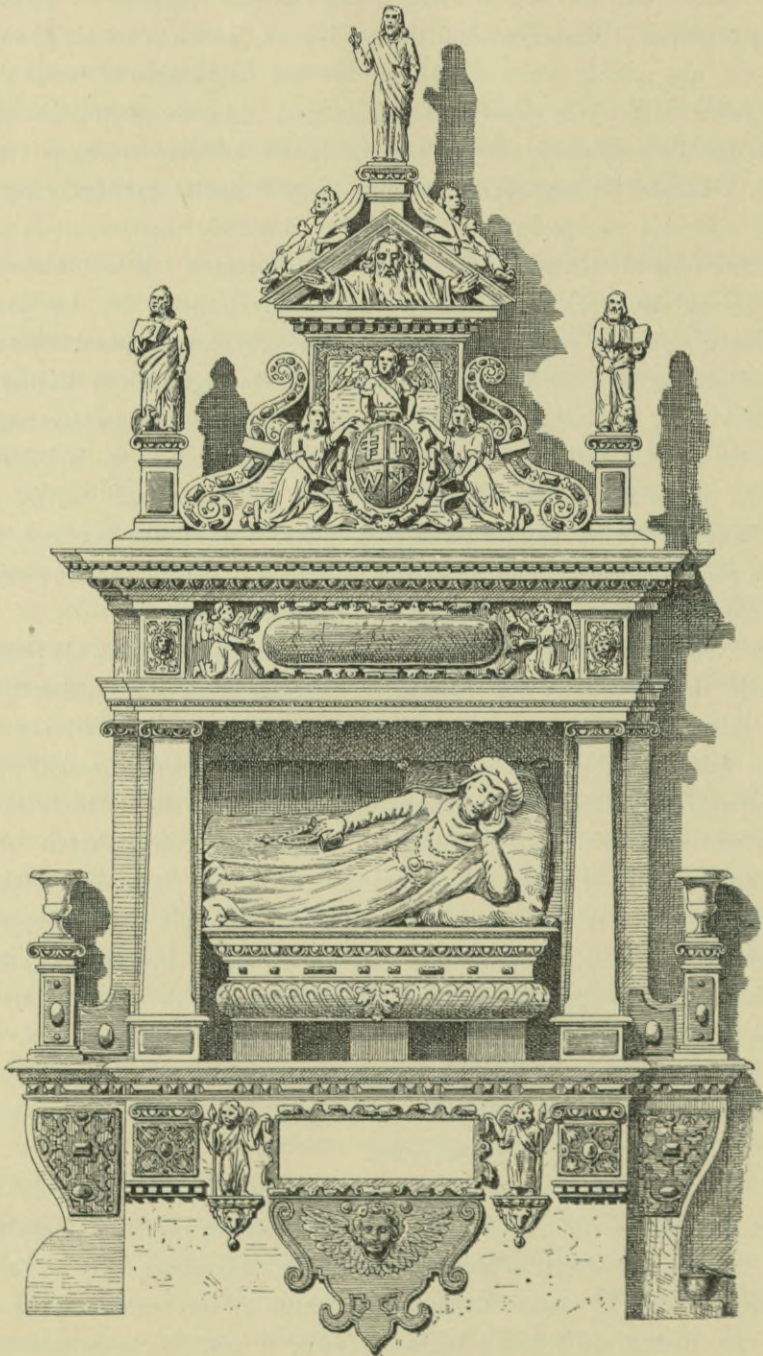


Fig. 64. Pomnik dłuta Jakóba Trwałego.

te postaci rycerzy wyobrażać mają Stanisława Włodka, wojewodę bełskiego († 1615); Wacława Dzieduszyckiego († 1584); drugiego nieznanego Dzieduszyckiego; Jana Swoszowskiego († około r. 1604), i jednego z członków rodziny Chodorowskich. Polemika między dwoma lwowskimi „archeologami“ z przed laty trzydziestu,¹⁾ z których jeden przynajmniej był przejęty szczerą miłością zabytków ojezystych i szukał prawdy, ale jej dla braku naukowego wykształcenia znaleźć nie umiał, drugi zaś i tych zalet nie posiadał — nie miała żadnego celu, bo opierała się na tarczach herbowych, z których uczeński i bystrzejsi nawet badacze nie mogliby byli dociec, kogo któryś z posągów wyobraża. Trzeba bowiem wiedzieć, że pomniki te około r. 1748, po zburzeniu dawnego spalonego kościoła Bożego Ciała, przeniesiono do podziemi nowego i ustawiono, jak się dało albo jak się ustawiającym podobało, i wtedy już tarcze herbowe pomieszczano fałszywie. Po zwróceniu na nie publicznej uwagi w r. 1866 przeniesiono je do wnętrza kościoła i przy tej sposobności może jeszcze bałamutniej pokombinowano herby z nagrobkami.

Pomniki uratowane od ostatecznej zagłady, która im nieochoybnie groziła w podziemiach używanych podobno na skład kartofli i innych jarzyn, wywołały entuzjastyczny prawie podziw „znawców“ tej patryarchalnej prawdziwie choć nie tak bardzo odległej pory. Wincenty Pol, który w poetycznym zapale dla zabytków ojezystych cynowy i czysto dekoracyjny posąg św. Michała na portalu arsenału, odlew lwowskiego ludwisarza Franka z połowy XVII w., obwołał na publicznem posiedzeniu Zakładu Ossolińskich w r. 1864 jako „wielki pomnik religijnej sztuki z czasów odrodzenia“, tak że „możeby zaledwie w Florencyi coś podobnego znalazło się pod względem wartości“; dla którego pomniki biskupów Zamoyskiego i Tarnowskiego w katedrze są „z jerozolimskiego“ alabastru, kaplica pod wieżą Korniakta „najszanowniejszym zabytkiem sztuki bizantyńskiej“ a kaplica Boimów zbudowana w stylu „weneckiej renessansy“,²⁾ tym razem bardziej był ostrożny w sądach i mniej szczodry w pochwałach, choć także wysoko ocenił pomniki Dominikańskie, ale za to malarz Wilhelm Leopolski w opisie ich artystycznym, dołączonym do cytowanej broszury Schneidera, w hymnie pełnym uniesienia, nie ma dla nich dość słów podziwu, wielbiąc w tych nagrobkach „czary ornamentalnej plastyki, od których oko oderwać trudno“, „zabytki z świetnej epoki renesansu, pełne niewymownej harmonji, przypo-

1) Schneider Antoni, Pomniki w katakombach itd. 1867 i Kunasiewicz Stanisław, Przechadzki archeologiczne po Lwowie. 1874.

2) Biblioteka Ossolińskich z r. 1865 tom VII str. 393—396.

minającej prawie rzeźby antykowe, nie zrównaną subtelnością dłuta“, „niesłychaną pewnością i ścisłością“ i t. p.

Wszystko to gruba przesada, co jednak nie zawadza przyznać nagrobkom prawdziwie wyższej wartości artystycznej i uważać ich za znamienite zabytki lwowskiego rzeźbiarstwa danej pory. Owszem zdumiewać się trzeba, że w tak późnym już stosunkowo czasie i z pod dłuta, które bądź co bądź liczyło się do drugorzędnych, powstać mogły posągi tak doskonale modelowane, tak subtelne w technice, tak szlachetnie pojęte i tak dostojne w linii i ruchu. A przecież to nie byli artyści w dzisiejszem tego słowa znaczeniu, co wykonali te pomniki — to jeszcze z pewnością mistrze cechowi, „sztamieccy czy lapicydy“, którzy sami siebie nazywali rzemieślnikami i byli też nimi w najpiękniejszym, najwyższem znaczeniu tego słowa. W tych pomnikach nie wiemy, co z dwojga upatrywać: czy ostatecznie słowo rzemiosła, które się zupełnie zlewa ze sztuką, czy pierwsze słowo sztuki, które wyzwala się od rzemiosła?

Pomysł, układ, dłuto — tak w tych wszystkich pięciu posągach pokrewne sobie i podobne, że robi to wrażenie, jak gdyby wszystkie nie tylko spóźniejsze powstały, ale i z pod jednej i tej samej dłoni wyszły. Mimo woli i wbrew innym wskazówkom nasuwa się domysł, że tak było przynajmniej o tyle, o ile jedna i ta sama ręka poprawiać mogła modele wszystkie, a po wykuciu ich w alabastrze przez innych robotników jeszcze raz dłutem je przebiegła, nadając im subtelniejsze a niejako osobiste cechy wykończenia. Tarcze herbowe, które obecnie, jak powiedzieliśmy, na chybi trafi pomieszczano nad monumentami, o ile świadczyłyby mogły o wcześniejszem od innych powstaniu tego lub owego nagrobka, niczego nie dowodzą — należeć one mogły do innych pogruchotanych pomników, których odłamy a nawet całe torsi wprawiano w mury nowej świątyni, jak o tem przekonał się Schneider, kiedy przy budowaniu nowej dzwonnicy około roku 1866 odsłonięto część fundamentów dzisiejszego kościoła.¹⁾ Na jednej z takich tarcz były prawdopodobnie litery H. H., na drugiej, dotąd zachowanej, znajdują się litery Z. H., które wzięłyby można za inicjały rzeźbiarza. Do pierwszych inicjałów przywiedliśmy Hermana Horsta, do drugich nikogo z znanych nam rzeźbiarzy lwowskich przytoczyć nie możemy.

Kompozycja pomników nie odbiega w głównej rzeczy od zwykłego tumbalnego typu leżących we śnie rycerzy. Wszystkie figury zakute w pełne zbroje, wszystkie z wyjątkiem jednej, oparte głową na ramieniu; układ ciała i ruch nóg z małemi odmianami jednaki. Pełna zbroja, okrywająca całe ciało z wy-

¹⁾ Schneider Antoni l. c. 7. Schneider kilka takich ułamków z fragmentami napisów posiadał nawet w swym zbiorze.

jątkiem głowy i dłoni, zdawałaby się ułatwiać zadanie rzeźbiarzowi, dając mu same gładkie i gołe płaszczyzny, oszczędzając trudu, jaki połączony bywa z oddaniem ciała pod wiotką tkaniną, z traktowaniem samejże tkaniny, jej fałdów i draperyj. Ale w tem właśnie zasługa i miara talentu twórcy czy twórców pomników dominikańskich, że nietylko same zbroje tak rozumnie zrobione, iż zaraz poznać, że ten, kto je robił, widział je na żywych ludziach a może i sam miewał na sobie, ale co większa nierównie, że widz uwierzyć może, iż każdy z tych rycerzy, gdyby wstał, to wstałby cały i żywy. Mówimy tu o tych głównie pomnikach, których nie uzupełniono dorabianymi sztukami podczas restauracyi w r. 1867.

Mimo blach zbroji i jej żebrowanych folg linia postaci jest płynna, żywa i anatomicznie słuszna, poza szlachetna i pełna spokoju, a zdaniem naszym dostojniejsza i wdzięczniejsza, aniżeli owa z podniesionem wysoko lewem kolaniem, przyjęta przez Gucci'ego w pomnikach krakowskich a doprowadzona w posągu Batorego do niesmacznej przesady; w twarzach posągów znać choć niezawsze w zupełności osiągniętą ale zawsze szczęśliwie akcentowaną dążność do indywidualizowania rysów, mają też realizm portretowy obok właściwej miary monumentalnej stylizacyi, są przekonujące; ręce modelowane bardzo starannie. Ale najpiękniejszym ze wszystkich zdał się nam oryginalną pozą, charakterystyką głowy i doskonałem traktowaniem włosów według dobrych wzorów, pomnik rycerza z pergaminem w prawej dłoni, wyobrażający niewątpliwie donatora wsi Borek i fundatora jednej z kaplic dawnego kościoła, Jana Swoszowskiego (fig. 62). Tu rzeźbiarz odstąpił od szematycznego ułożenia postaci z głową opartą na łokciu; w tej pozie jest więcej wyrazu i myśli niż w pozach reszty pomników; w układzie całego ciała, głowy i opuszczonych ramion tyle jest bezwładności, zmęczenia, odpoczynku spracowanego życiem człowieka i tyle sennego ukojenia, że chciałoby się powstrzymać głośniejszy oddech, aby starca tego nie zbudzić. Tamtych wszystkich z opartemi na ramionach głowami, czujnych choć śpiących — strach budzić, bo się porwą do mieczów, tego budzić żal, bo mu tak trzeba odpocznienia. Niestety pomnik ten właśnie najbardziej był uszkodzony i najwięcej też ucierpiał przy restauracyi; brakło mu części nóg a w wielu miejscach były duże odpryski.

Atoli mimo wszystko, co powiedzieliśmy na pochwałę pomników z podziemi Dominikańskich, przyznać trzeba, że nie sprawiają takiego wrażenia, do jakiego i pomysłem i wykonaniem zdają się mieć zupełne prawo. Przyczyna leży niewątpliwie w tem, że przeniesione z miejsca, na którym poprzednio były, wyjęte z architektonicznej osady, postawione same dla siebie, bez tła i ram, z pewnością nie w tej wysokości, na jaką były obliczone, i nie w tem świetle,

jakie mieć powinny, przestały być tem, czem były, a zanadto mało są tylko sobą i tylko dla siebie, aby mimo to działać mogły na widza. I w tem właśnie leży zasadnicza cecha tych dzieł a zarazem granica ich wartości. Wszystkie te pomniki — a co tu mówimy o nich, stosuje się w mniejszej lub większej mierze także do innych figuralnych dzieł rzeźby, o których w tej pracy piszemy — wszystkie te pomniki, jakkolwiek wchodzą już w zakres wielkiej sztuki, nie zdołały się jeszcze wyswobodzić z więzów sztuki stosowanej, dekoracyjnej. Jest to ostatni moment rzemieślniczy, który tkwi jeszcze w najdoskonalszym nawet z tych utworów dłuta. Działają one tylko na miejscu, w swojej architektonicznej osadzie, na swojej ścianie, w swoim ornamentacyjnym otoczeniu. Nie mają samoistności, jaką posiadać musi dzieło wielkiej sztuki, a nie mają tej samoistności, bo w autorach ich nie było jeszcze indywidualnego uczucia. Byli to mistrze doskonali, ale — cechowi.

Peryod powstawania we Lwowie najgłówniejszych pomników i rzeźb dekoracyjnych zakreśliliśmy już wyżej datami. Obejmuje on nie o wiele więcej nad pół stulecia, w każdym razie najwyżej lat 60 do 70. Wyobrażamy sobie, że cudzoziemscy, prawie wyłącznie niemieccy rzeźbiarze przybyli w obrębie tego czasu w kilku grupach do Lwowa i że członkowie każdej grupy zawitali tu bądź równocześnie bądź w krótkich odstępach czasu po sobie, powołani do wymienionych powyżej fabryk kościelnej i świeckiej natury, i to nietylko w samym mieście ale i w jego dość dalekim promieniu. Pierwsza grupa obejmowała zapewne oprócz najwcześniejszego we Lwowie Van Hutte'go, Henryka Horsta, Jakóba Trwałego, Jana Białego i zapewne kilku jeszcze towarzyszy „sztuki sztamieckiej“, ostatnia Jana Pfistera, Hanusza Scholza, Bloków i innych nieznanych nam ale mniejszego znaczenia pomocników. Van Hutte przybył najpierwszy, nie mamy jednak żadnej pewnej wskazówki, co powstać mogło z pod jego dłuta — domysł nasz, że wykonał pomnik brązowy „Buczackiego“ w katedrze, ma ostatecznie tylko wartość wszystkich podobnych domysłów. Z ostatniej grupy przybył najwcześniejszy Pfister, tak przynajmniej wypływa z dat archiwalnych, po nim Hanusz Scholz i towarzysze, powołani prawdopodobnie specjalnie do kaplicy Boimów.

Do celniejszych a może i najcelniejszych rzeźbiarzy z wcześniejszej grupy należał niewątpliwie Jakób Trwały, jak o tem świadczy dochowane dzieło jego dłuta. Dziełem tem jest pomnik grobowy w kościele Franciszkańskim w Krośnie, poświęcony pamięci matrony, której mimo tarczy z czterema herbami całkiem ściśle oznaczyć dziś nie można, którą jednak właśnie według herbów tych uważać należy za Kamieniecką z domu Sienińską. Na pomniku tym znajdował się jeszcze przed kilkunastu laty podpis artysty: IACOBVS TRWALY LEOPOLIENSIS FECIT.

Dziś podpisu tego już nie ma; zatarto go czy też zakitowano przy restauracji, której dokonano bardzo niefortunnie, przemaalowawszy alabastrowe części rzeźby olejną farbą. Widział jednak ten podpis przed dwudziestu laty ówczesny konserwator pomników starożytnych i zanotował go w swoim urzędowym sprawozdaniu,¹⁾ widział go także bawiący właśnie około tego czasu wraz z wspomnianym konserwatorem prof. Władysław Łuszczkiewicz,²⁾ który z okazji tego pomnika trafnie zaznacza, jak daleko sięgało dłuto mistrzów lwowskich, mówiąc że „od Rymanowa rozpoczyna się czynność lwowskich artystów; marmury ustępują miejsca alabastrowi w dwóch odmianach: jasnym i ciemnym.“

Jak już nadmieniliśmy nieco wyżej, ani w bardzo fragmentarycznej księdze cechowej ani w zapiskach archiwalnych nie powiodło się nam odnaleźć rzeźbiarza tego nazwiska; widocznie nie należał do t. zw. mistrzów siedzących i albo nie miał żadnych spraw na ratuszu, albo co prawdopodobniejsza, załatwiał je pod własnym rodowym nazwiskiem, nie używając wcale cechowego przemianka, jakim niewątpliwie była owa nazwa: Trwały. Po tem, co już wiemy o czysto polskich imioniskach, nadawanych we Lwowie budowniczym i rzeźbiarzom włoskim i niemieckim, nie potrzebujemy przestrzegać przed przypuszczeniem, żeby to był Polak rodowity; tak jego jak i Jana Białego, o którym niżej będzie mowa, uważać trzeba za Niemców, członków tej kolonji rzeźbiarskiej, która w określonej już przez nas porze czynną była we Lwowie.

Pomnik krośnieński jest nagrobkiem ściennym a forma jego jest rodzajem wiszącej steli, uwieńczonej szczytem u góry a zamkniętej u dołu konsolowym kartuszem. W niszy ujętej w pilastry jońskie spoczywa na sarkofagu postać niewieścia z marmuru szaro-czerwonego w stroju matrony polskiej, z książką do modlitwy i różańcem w prawej opuszczonej dłoni, z głową opartą na lewym ramieniu. Nad architravem podłużny kartusz z zawijanemi brzegami i owalnym pustem polem, podtrzymywany przez dwóch aniołów; na gzymsie w ząbki i wole oczy szczyt bogato artykułowany i ozdobiony, ujęty w dwie esowe konsole, z postacią Stwórcy w tympanonie i Chrystusem błogosławiącym na wierzchu. Na obu ukośnych gzymsowaniach tympanonu geniuszki z palmami w dłoniach; na polu między esownicami tarcza czteropolowa z herbami Pilawa, Dębno, Abdank i Jelita, podtrzymywana przez trzech aniołów. Po obu bokach na górnym gzymsie posągi św. Jana i św. Marka Ewangelistów.

¹⁾ Potocki Mieczysław, Sprawozdanie z czynności konserwatorskich za czas od 1870—1874 roku. Lwów. 1874. Str. 18.

²⁾ Sprawozdania Kom. Hist. Sztuki V pag. XVII.

Całość pomnika daje nam miarę tego, co umiał i co potrafił taki członek „sztamieckiego cechu“ jeszcze przy samym schyłku XVI w., bo pomnik do tego czasu odnieść należy. Miara to więcej niż przyzwoita. Nie widać tu wprawdzie oryginalności ani indywidualnego artystycznego piętna, ale w układzie, w zastosowaniu form architektonicznych, w użyciu motywów ornamentacyjnych jest dużo zręczności i smaku. Z rzeźb figuralnych najlepszym jest posąg matrony; w układzie nie wychodzący po za tradycyjny szablon, ale poprawnie modelowany i nie pozbawiony monumentalnej stylizacji, spokojny i do pewnego stopnia uroczysty w pozie. Draperye z małym kunsztem wykonane, ale mają jeszcze linię. Ornamentyka złożona z samych motywów późnego niemieckiego renesansu: fasetowanych kamyków, gałek, kartuszków – wstrzemięźliwą miarą swoją odbija korzystnie od przesadnej bujności, z jaką się spotykamy na fasadzie i ołtarzu kaplicy Boimów, chociaż nie ulega wątpieniu, że Jakób Trwały należał do tego samego grona lwowskich rzeźbiarzy, z pod których dłuta wyszła plastyczna dekoracja tej kaplicy i cały szereg alabastrowych ołtarzów lwowskich.

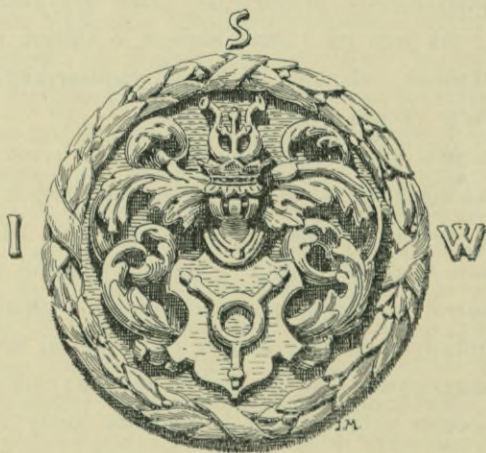


Fig. 65.

Herb z ołtarza Szolcowskiego.

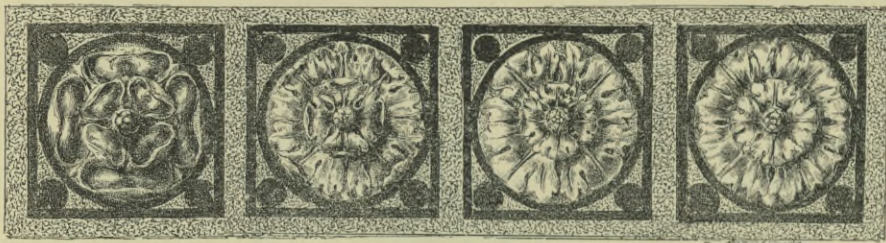


Fig. 66.

Z ołtarza dłuta Jana Białego.

VI.

RZEŻBA KOŚCIELNA. OLTARZE ALABASTROWE. JAN BIAŁY. OLTARZE WOLF-SZOLCOWSKI I ZAPALIŃSKI. STUKATURA. OLTARZ ŚW. MARYI MAGDALENY. KAPLICA BOIMÓW. KAPLICA I GROBOWIEC KAMPJANÓW.

Spółczesny autorowi krośnieńskiego pomnika rzeźbiarz Jan Biały, o którym z kolei mówić nam wypada, nastęrcza nam sposobność do poświęcenia kilku bliższych uwag działowi rzeźby kościelnej a w pierwszym rzędzie tym alabastrowym ołtarzom, które stanowiły prawdziwą specjalność lwowską. Było ich niegdyś bardzo wiele po kościołach lwowskich a już najwięcej w katedrze. Arcybiskup Sierakowski przebudowując kościół powyrzucił je, tak że tylko jeden utrzymał się w całości w t. zw. kapitularku, podczas gdy inne bądź to dostały się biednym kościółkom na prowincyi, bądź rozebrane i pokruszone, kupą gruzów zalegały podziemia. Dziś jeszcze znaleźć można w jednej z piwnic katedralnych ułamki marmurowych lub alabastrowych kapiteli, gzymśów, ornamentów, z podziwienia godną subtelnnością rzeźbionych — a przed dwudziestu laty powiodło się ówczesnemu konserwatorowi zabytków, Mieczysławowi Potockiemu, z bezładnie rozrzuconych fragmentów zrekonstruować dwa takie alabastrowe ołtarze ¹⁾ z których jeden, z podpisem Jana Białego, ustawiono w t. zw. kaplicy Zamoyskich, podczas gdy drugi, zdaniem cytowanego konser-

¹⁾ Mieczysław Potocki, Sprawozdanie etc. str. 16.

watora większy i ozdobniejszy, który miała odrestaurować własnym kosztem kapituła, dostał się, o ile nam wiadomo, w ręce prywatne.

Pirawski w opisie swoim archidiecezyi lwowskiej z r. 1615 między ołtarzami dotowanymi z osobnych stałych funduszów przytacza cały szereg marmurowych i alabastrowych ¹⁾ — o niedotowanych nie wspomina, a między temi właśnie najwięcej być mogło tych małych, wielce misternych dzieł rzeźby. Z wymienionych przez Pirawskiego tylko dwa zachowały się do naszych czasów, prawdopodobnie t. zw. Zapaliński w kapitularku czyli pierwszej zakrystyi i Szolcowski, niegdyś umieszczony w kaplicy św. Krzyża a obecnie zdobiący boczną kaplicę kościoła św. Mikołaja. Zginęły natomiast marnie lub dostały się w niewiadome nam posiadanie ołtarz rzeźbiony alabastrowy, fundowany przez arcybiskupa Jana Solikowskiego, ołtarz z marmuru i alabastru poświęcony przez arcybiskupa Zamoyskiego, ołtarz z r. 1478 z rzeźbionem Narodzeniem Pańskim i ołtarz alabastrowy również fundacyi Jana Szolca Wolfowicza. Z innych niewspomnianych wcale przez Pirawskiego, bo nie uposażonych stale, a ileż ich być musiało! — dochował się tylko ów uratowany przez konserwatora Połockiego.

To, co pozostało, tem większy budzi żal po tem, co przepadło. W tych ołtarzach leżała niejako skoncentrowana charakterystyka inwencji i techniki rzeźbiarskiej swego czasu. Wykonane z niepospolitą misternością, że tak powiemy wypieszczone dłutem, które jakby się miłowało w podatnym materiale, ołtarzyki te były prawdziwym skarbcem motywów ornamentacyjnych, pełnych imaginacyi i wdzięku. Na nich też najlepiej ocenić można, do jakiej doskonałości doprowadzili byli rzeźbiarze lwowscy technikę w alabastrze i jak zręcznie wyzyskać umieli wszystkie jego rodzaje i odcienia. Z materiału tego wydobyto wszystko, co się tylko wydobyć dało: połysk i matowość, transparencyę i miąższość, jasne i ciemne tony, tak że w jednej i tej samej sztuce mamy rodzaj polichromji, a ornament nietylko wypukłością ale i tonem od tła się odcina. Siwe, białe, bursztynowe i znowu prawie czarne tony składają się jakby na paletę i tworzą polichromię, nie zawsze może spokojną i sprzyjającą monumentalnej linii, ale zawsze osiągnającą efekt oryginalnie malowniczy, który umiano wzmocnić jeszcze i podnieść do świetności przez złączenie niektórych części.

Taką polichromię widzimy także na ołtarzyku, na którym autor umieścił swój podpis: R. JAN BIALI R. S. 1592. Jest to ołtarz o trzech skrzydłach (fig. 67)

¹⁾ Thomae Pirawski, *Relatio Status etc.* Wydanie K. J. Hecka. Str. 73—83.

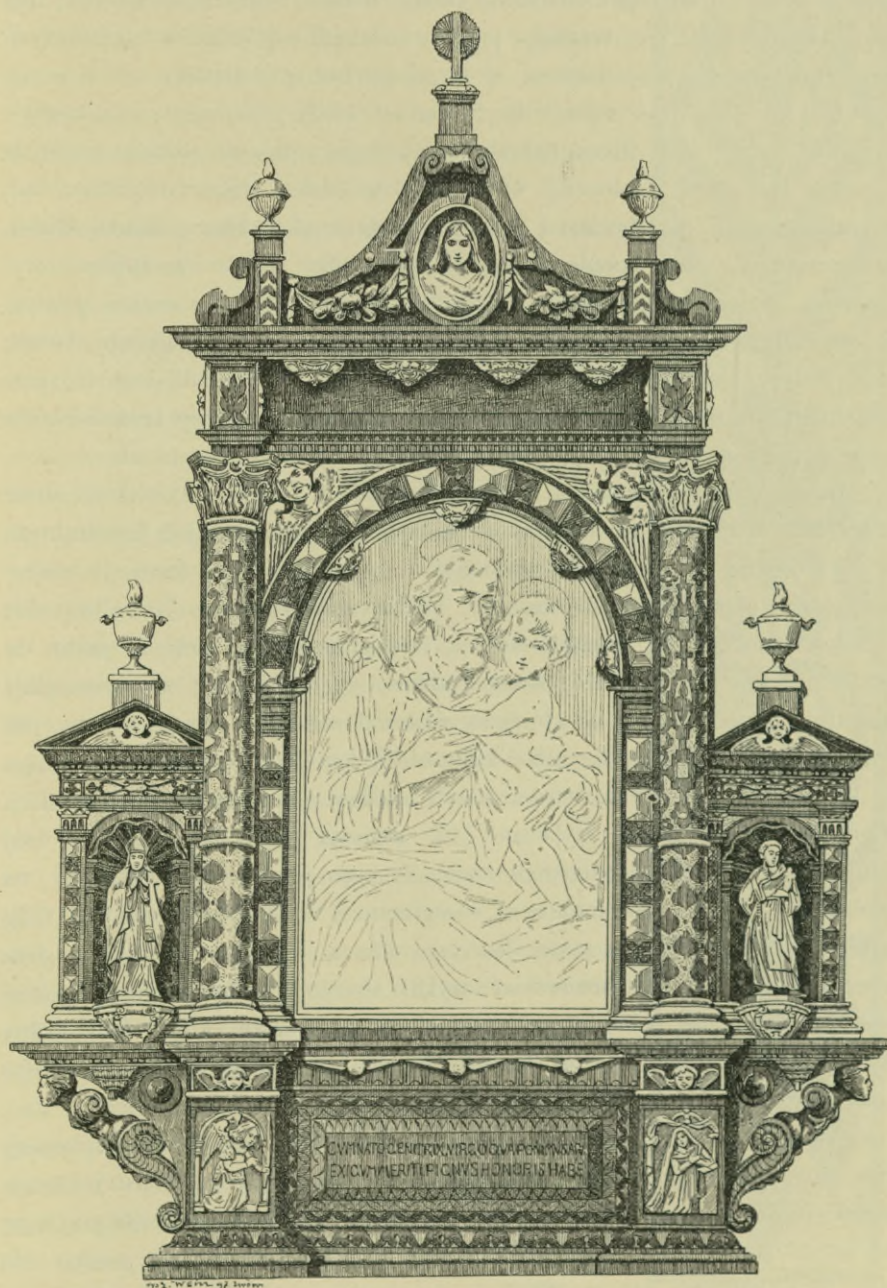


Fig. 67.

Oltarz dłuta Jana Białego.

wybiegających u góry w trójkątne dość ostre szczyty; skrzydła boczne zanadto niskie w stosunku do części środkowej nadają całości cechę dysproporcji; nie można atoli wiedzieć, czy składając przed dwudziestu laty ołtarzyk ten z luźnych fragmentów, rzeczywiście trafiono w formę pierwotną, i dlatego też o samej strukturze nie powiedzieć się nie da. Natomiast wielce interesujące są szczegóły. Kolumny i glify pod dłutem nabrały polichromji, ornament odrzyna się od tła i plastyką i ciemnym tonem (fig. 68), rozety w ościeży łuku i u pułapu nadzwyczaj misternie modelowane i wykute: każda z nich inna a każda dłutem wypieszczona (fig. 66); boczne konsolowe karyatydki, pełne charakteru i oryginalności, wykonane *con amore*, miękko i z subtelniejszym poczuciem plastyki (fig. 69 i 70); obie drobne postaci u dołu, Matki Boskiej i Zwiastującego Anioła, równie dobrze pomyślane jak rzeźbione. O stosunkach Jana Białego i o jego pochodzeniu nie powiedzieć nie umiemy; tak samo jak o twórcy krośnieńskiego pomnika, nie znaleźliśmy o nim żadnej wzmianki w aktach miejskich.

Daleko starszy i jeszcze w tradycjach włoskich trzymany jest drugi ołtarz alabastrowy, znajdujący się obecnie w większej zakrystyi kościoła katedralnego (fig. 71). Będzie to prawdopodobnie ołtarz t. zw. Zapaliński, fundacyi znakomitej rodziny patrycyuszowskiej Zapalów. Podczas gdy późniejsze ołtarze lwowskie z alabastru pokryte są rzęsiście drobną rzeźbą, posuniętą niekiedy jakby do złotniczej misterności — ten ołtarz traktowany jest jeszcze monumentalnie i poważnie, a polichromia, do której się nadawał materiał, użyta w nim jest bardzo oszczędnie. Rzeźby figuralne, które zdobią ten ołtarz, a mianowicie posągi św. Benedykta i Wojciecha, tudzież trzech aniołów z symbolami Męki Pańskiej, jakkolwiek biegłem dłutem wykonane, nie wznoszą się ponad poziom dobrej cechowej roboty, natomiast niektóre szczegóły, jak n. p. lwie maskarony na stylobatach kolumn, modelowane są energicznie a wykute doskonale (fig. 72). Najbardziej uwagi godnym szczegółem tego ołtarza jest postać klęczącego fundatora w kostiumie patrycyuszowskim; wykuta twardo i że tak powiemy, z cierpkością oddana, ale pełna charakteru i stylowego wyrazu, który tak zgodny jest z porą i obyczajem, że już dla tego samego uważać ją należy za bardzo cenny zabytek sztuki lwowskiej. Sam Chrystus na krzyżu jest złożony.

Najpóźniejszym z ocalonych ołtarzy alabastrowych jest ołtarz fundowany przez rajcę Jana Szolca-Wolfowicza, jednego z najznakomitszych patrycyuszów lwowskich. Jest to ten sam ołtarz, który Pirawski w cytowanym dziele przytacza pod nr. 21 podając jako datę jego fundacyi r. 1595. Gdybyśmy zresztą nie mieli tej informacyi, nie moglibyśmy się omylić w ścisłym datowaniu tego ołtarza, bo umieszczony jest na nim herb nadany Janowi Wolfowiczowi przez

cesarza Rudolfa II, co nastąpiło właśnie w r. 1595.¹⁾ Jak już wspomnieliśmy, ołtarz ten znajduje się obecnie w kościele św. Mikołaja. Hojnością rzeźby, bogactwem szczegółów, misternością wykonania dzieło to wielce interesujące i charakterystyczne — niewątpliwie tak ze względów historyczno-obyczajowych jak artystycznych jeden z najciekawszych lokalnych zabytków Lwowa. Architektoniczny układ ołtarza jest spokojny, poważny i harmonijny w swoich proporcjach. Nad konsolową predellą wznosi się główna część ołtarza, podzielona czterema kolumnami na trzy pola, a to w rozkładzie tryptykowym, tak że całość składa się z głównej tablicy i dwóch węższych, bocznych skrzydeł. Oddzieloną architrawem i gzymsem część górną, zamkniętą trójkątnym szczytem, ujmując z obu boków esowe, w bardzo zgrabnej linii zawinięte konsole, które opierają się na dwóch czworobocznych polach. Cały ołtarz pokryty jest gęstą i misterną płaskorzeźbą, rozmieszczoną w dziesięciu polach, wliczając w to i płaszczyzną tympanonu. Rzeźby wyobrażają ostatnią wieczerzę, modlitwę w ogrodzie, biczowanie, wystawienie ludowi, wtłoczenie cierniowej korony, wbijanie na krzyż, pochód na Golgotę, złożenie w grobie i zmartwychwstanie. W tympanonie Bóg Ojciec (fig. 73).

Środkowa najgłówniejsza część, wyobrażająca pochód na Golgotę, służyła niejako za tło samego Chrystusa na krzyżu, którego na naszej rycinie nie ma, bo się nie zachował w oryginale. Krucyfiks był tak umieszczony, że występował osobno na plan najpierwszy, podczas gdy postaci obu łotrów usuwały się na plan drugi, płaskorzeźba zaś właściwa służyła za tło na planie trzecim, podzielonym znowu na kilka planów z widokiem Jerozolimy na planie najdalszym. Płaskorzeźba ta główna, jak zresztą wszystkie rzeźby tego ołtarza, ma wszystkie wady ale też i wszystkie niepospolite zalety cechowego rzeźbiarstwa. Widać tu,



Fig. 68.

Ornament glifów.

¹⁾ Cf. Łoziński. Patrycyat etc. str. 70.

jak dłużej grubsze wysilało się na subtelność, która nie zawsze odpowiada dobrym zamiarom, uderza twardość i surowość w oddaniu form ludzkich, naiwność w dążeniu do charakterystyki, rodzajowe pojęcie rzeczy obok wyższych monumentalnych intencji — ale wszystko to jest zarazem oryginalne, wyraziste, charakterystyczne i po swojemu stylowe. Samoistnej kompozycji nie ma; wszędzie autor trzyma się utartej ikonografji, ale w pojęciu niektórych scen i postaci przebija się przecież pewien indywidualizm i zamiar samoistnej charakte-

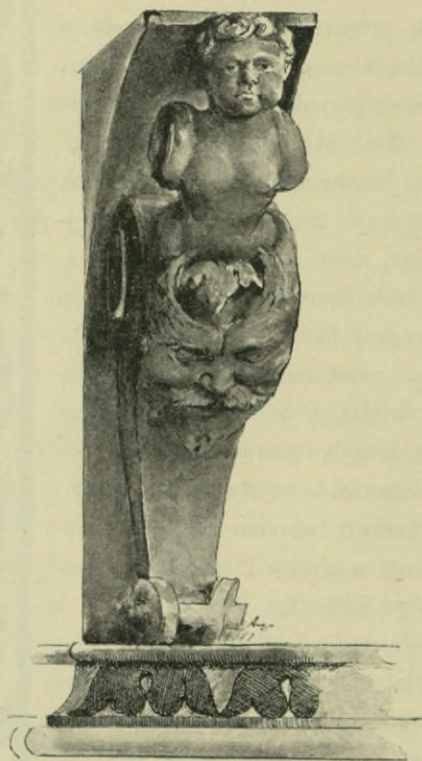


Fig. 69. Szczegół ołtarza.

rystyki, jak n. p. w postaci opasłej z potężnymi okularami, która niewątpliwie miała być karykaturą któregoś z herezyarchów reformacyjnych. Doskonale rozmieszczenie i wyzyskanie płaszczyzn pod rzeźbę, zjednoczenie wszystkich pól w całość, tak że się nie rozsypują i nie wrywają z ołtarza, rozumne stopniowanie rozmiarów i wypukłości rzeźby według planów i przestrzeni, benedyktyńska cierpliwość i pracowitość w szczegółach — wszystko to wcale dobrze świadczy jeśli nie o samorzutności i samoistności talentu, to przecież zawsze o rozwiniętym zmyśle plastycznym i dekoracyjnym, a już przedewszystkiem

o tem, co wyciskało dostojne piętno artyzmu nawet na robotach rzemieślniczych owej pory: o gorącym przejęciu się zadaniem, o zakochaniu się i w przedmiocie i w jego wykończeniu.

Strona ornamentacyjna tego wielce interesującego pomnika rzeźby lwowskiej z końca XVI wieku jest również pełna zalet. Podnieść tu warto dekorację kolumn; ów zużyty motyw winogrodu, rozwinięty na nich weale oryginalnie, uderza swoją stylizacją i od śmiałej, prostopadłej linii usymetryzowanym roz-

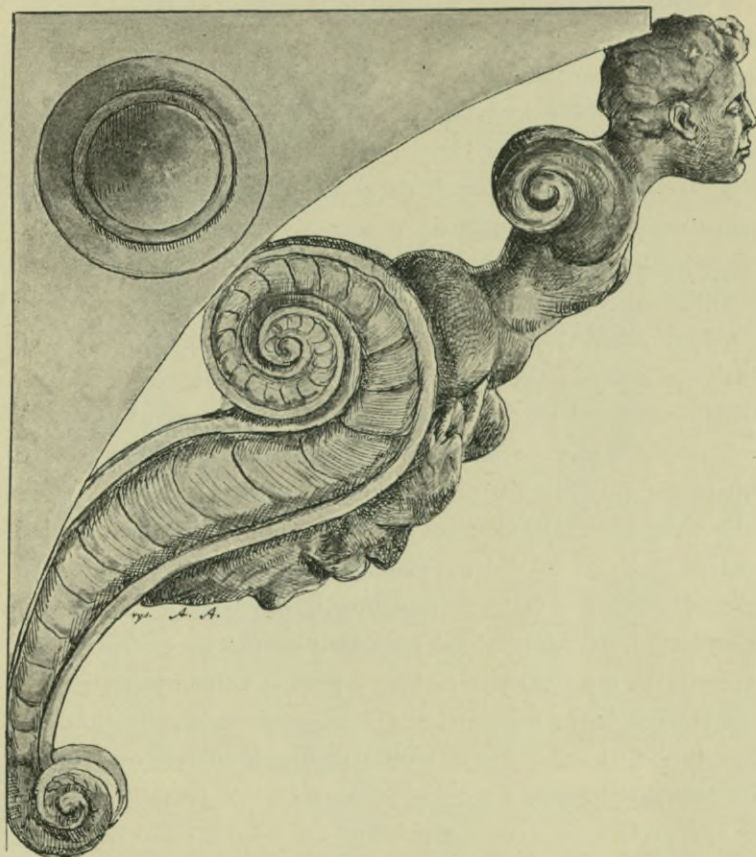


Fig. 70. Szczegół ołtarza.

plotem, a niemniej charakterystyczną jest ornamentyka dolnych części, rodzaj wypukłego kameryzowania kamieniami. U grobu Zbawiciela klęczą członkowie rodziny fundatora; po bokach widzimy ładnie skomponowane tarcze z herbami Jana Szolca-Wolfowicza i jego małżonki Hazówniej. Kolumny zachowały swoje pierwotne pozłocenie, choć już za naszych czasów niedobrze odświeżone; a złożone też niewątpliwie były niegdyś i inne części ołtarza. Niestety wszystkie

rzeźby powleczone są obecnie siwą farbą olejną, która naśladować ma marmur; tym sposobem całość straciła bardzo wiele z swego charakteru i zatart się też efekt miękkich i ciepłych tonów, jakie rzeźbiarze lwowscy wydobywać umieli w alabastrze.

Prawdziwą osobliwością i niewątpliwie jednym z najoryginalniejszych zabytków rzeźby lwowskiej jest olbrzymi ołtarz w pierwotnym chórze kapłańskim kościoła św. Maryi Magdaleny, dziś oddzielonym od parafialnej świątyni i służącym za kaplicę więzienną. Chór ten i przylegający do niego trakt z szerokim sklepieniem korytarzem datują się z pierwszych lat XVII wieku. W roku 1600 uczyniła Anna Pstrokońska Chocimirska zapis na ten kościół, przeznaczając go dla OO. Dominikan lwowskich. Zakon ten, jak wspomnieliśmy, posiadał już w mieście kościół wspaniały i klasztor bardzo obszerny, który uchodził za jeden z najbogatszych i najświetniejszych na ziemi polskiej, a zdaniem Pirawskiego rozmiarami i pięknnością ubiegał się o pierwszeństwo z klasztorami włoskimi (*cum Italicis certet*) — zapisu Pstrokońskiej użyto więc tylko na wybudowanie niejako filji przedmiejskiej, położonej w owym czasie po za murami i prawie już na wsi, przeznaczając ją na umieszczenie nowicyatu. W roku 1615 budowa tego filialnego klasztoru tak była postąpiła, że mieściło się w nim dwunastu braci.¹⁾ Z tego więc czasu lub z lat nie o wiele późniejszych datuje się ołtarz, o którym mówić mamy, co zresztą stwierdzają także i szczegóły stylowe.

Ołtarz ten (fig. 74 i 75) zasługuje przedewszystkiem na uwagę materyałem i techniką wykonania. Jest to *stucco* architektoniczne i figuralne w wielkim stylu i na wielkie rozmiary — jedyny starożytny okaz tego rodzaju we Lwowie, a niewątpliwie należący także do rzadkości w całym kraju. Ołtarz stosownie do ścian absydy, do których przylega, ma kształt szeroko rozwartego trójboku i sięga od pawimentu po samo sklepienie. Cztery potężne kolumny dzielą całość na trzy części, z których każda zajmuje jedną z trzech ścian absydy. Kolumny te mają korynckie kapitele i ozdobione są bogato rzeźbą. Festony z owoców i cherubinki stanowią dekorację trzonów a u dolnej ich części w półokrągłej rzeźbie znajdują się postaci niewieście allegoryczne z palmami w rękach. Na kapitelach kolumn umieścił rzeźbiarz znowu posągi świętych mnichów dominikańskiego zakonu. Między każdą parą kolumn połączonych u góry silnie profilowanym łukiem a u dołu galeryjką z rzeźbionych balustrów, pole arkadowe, wypełnione figuralną rzeźbą. Oba boczne pola mają lunety i tym sposobem podzielone są na dwie płaszczyzny: w górnej zakreślonej łukiem mieści się popiersie Świętego, na dolnej czworobocznej i silnie obramionej scena z żywota św. Maryi Magda-

¹⁾ Pirawski Th. Relatio status etc. Str. 120—1.

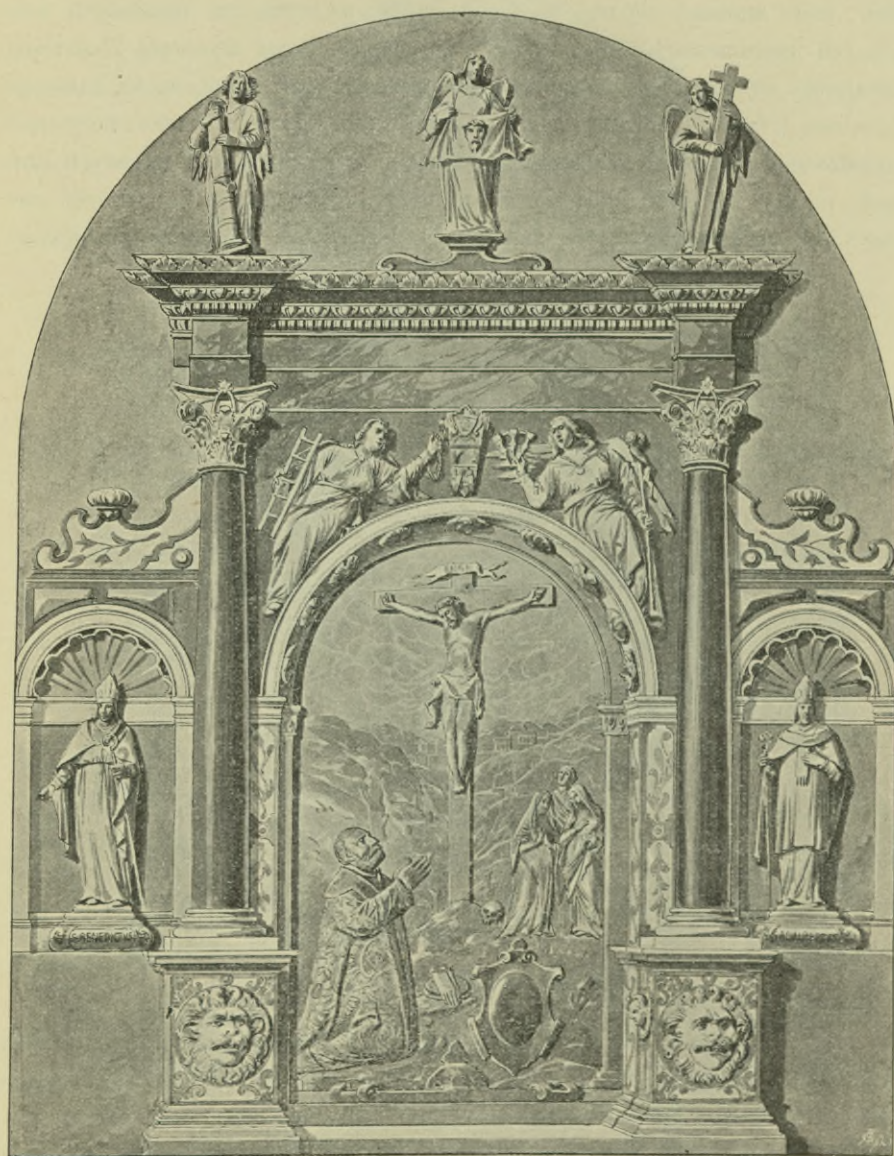


Fig. 71.

Oltarz t. zw. Zapaliński.

leny. W środkowym arkadowym polu, zagłębionem silnie na kształt niszy, której intrados i boczne ściany okryte są gęstą ornamentyką, mieści się główna płaskorzeźba wyobrażająca Świętą w extazie, zasłuchaną w melodyach niebiańskich, które unoszący się nad nią chór anielski wygrywa na rozmaitych muzycznych instrumentach. Płaskorzeźba lewej części ołtarza wyobraża Zbawiciela ukazującego się Świętej w postaci ogrodnika, płaskorzeźba prawej części każącego Chrystusa, którego z uniesieniem słucha Magdalena. Ciężkie i bardzo energicznie artykułowane stylobaty kolumn mają łamane gzymsowania o rześzystych profilach, między nimi znajdują się znowuż trzy łukowe pola z figuralnymi rzeźbami. Na środkowym szczycie, nad arkadą, Najświętsza Panna na półksiężycu.



Fig. 72.

Szczegół z ołtarza Zapalińskiego.

Już niedokładny ten opis da czytelnikowi wyobrażenie, ile posągów, scen figuralnych, ornamentów i t. p. mieści w sobie to osobliwe w swoim rodzaju dzieło rzeźbiarskie. Autor korzystał z łatwości, jaką mu dawał materiał i w stukturze pozwolił sobie na taką szczodrość rzeźby, o jaką nie byłby się mógł pokusić w marmurze lub kamieniu. Główna wartość tego ołtarza polega na jego charakterze stylowym, a całe zainteresowanie, jakie obudzić musi u widza, na tem, że jest olbrzymim szkicem, modelem, improwizacją. Na szkielecie, zło-

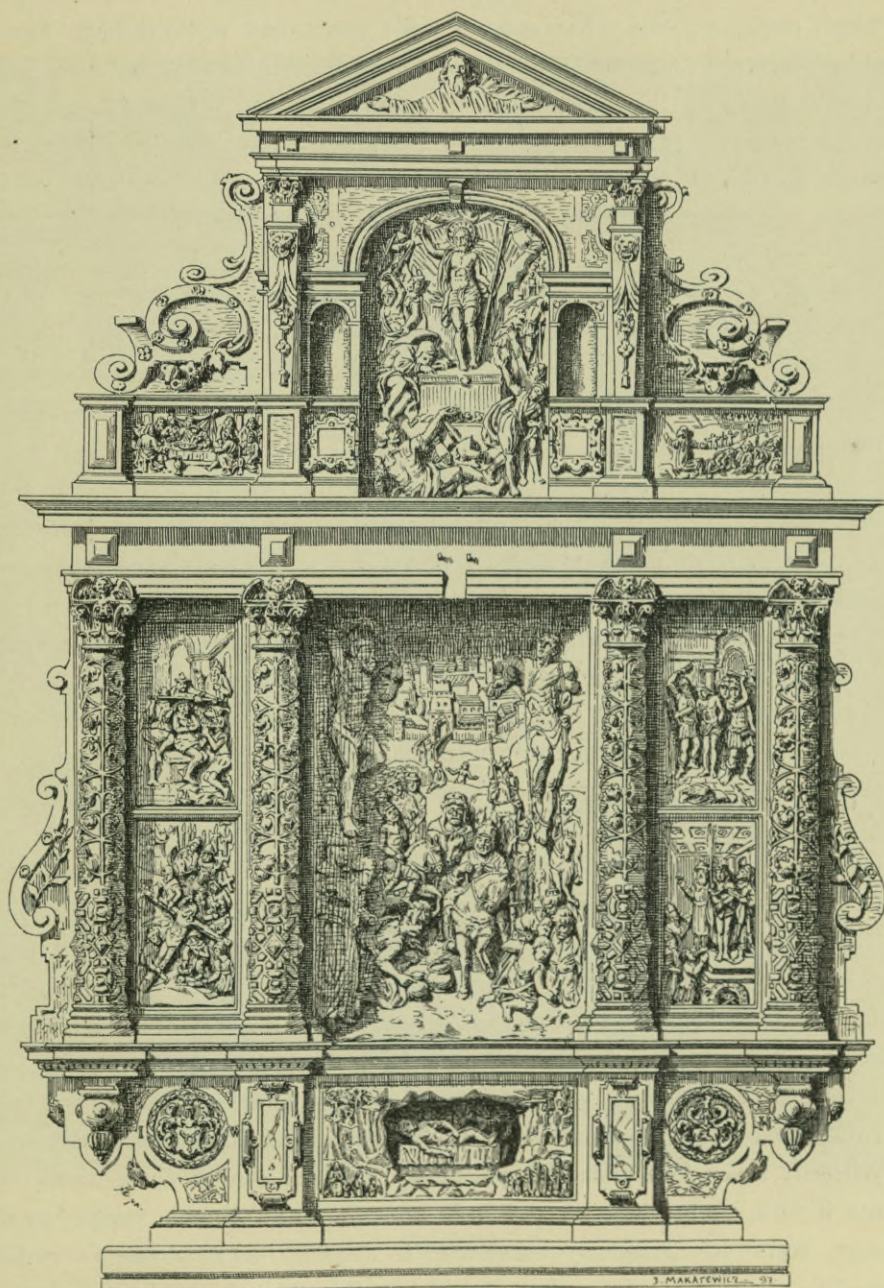


Fig. 73.

Oltarz Wolf-Szolcowski.

żonym prawdopodobnie z cegieł, drzewa i żelaznych sztab, artysta lepił od razu figury i ornamenta, całe też dzieło jego ma cechy szybkiej i śmiałej extemporyzacji, rzeźby *a fresco*. Nie zadawał sobie pracy nad wykończeniem figur, nad wygładzeniem stukowej masy, nad wypolerowaniem powierzchni, nad wywołaniem illuzji, że to marmur lub inny twardy materiał. Wygląda to wszystko gąbczasto, miękko, ciastowato, jak gdyby masa twardniejąc powoli, jeszcze równocześnie ociekała; chropawość zastygającego materiału, wszystkie grudki i jamki zostały — znać niemal palec i łopatkę na całej robocie, dziś na dobitkę przelakierowanej, a więc wyglądającej jeszcze bardziej lepko i miękko. Przypomina to łąki i posągi tryumfalne, improwizowane w stukaturze z dziś na jutro przy publicznych festynach włoskich z czasów Odrodzenia — tak musiały wyglądać roboty owych *festaiuoli*, którzy specjalnie poświęcali się podobnym extemporyzacyom. Wszystkie figury na tym ołtarzu robione widocznie z pamięci i na poczekaniu, z lekkomyślną prawie śmiałością — nie może też być mowy o zaletach artystycznych całej rzeźby. Postaci ludzkie bez anatomji i bez pozornej choćby proporcji, głowy olbrzymie, korpusy płaskie i małe, twarze jakby patykami dłubane — a przecież mimo wszystko i wszystko jest w tem wiele stylowego charakteru, wiele oryginalnego zacięcia i niepospolity talent dekoracyjny. Kompozycja płaskorzeźb w głównych polach, stylowe pojęcie form, improwizowany ale śmiały zarys postaci, uchwycenie dorywcze ale trafne pozy, wyrazu, ruchu, w końcu pewien sentyment artystyczny, szczery i naiwny, który uszlachetnia te grube rzeźby i każe zapominać o nieforemnych głowach, bryłowatych rękach i surowo skrobanych draperyach — wszystko to świadczy, że tej roboty dokonał człowiek z temperamentem artysty, któremu nie brak było ani talentu ani technicznej biegłości, aby to wszystko wykonać o wiele lepiej a nawet dobrze, gdyby chęć, czas i inne potrzebne warunki były po temu.

Komu z znanych nam rzeźbiarzy lwowskich przypisać autorstwo tego ołtarza? Jedyne wskazówka archiwalna, jaką mamy o robotach przy pozamijskim klasztorze lwowskich Dominikan, prowadzi nas do Alberta Kielara. Wiemy o nim (str. 96), że pracował przy tej budowie i że skarżył się, iż „na robocie mało co wskórał“, a wiemy także, że był nie tylko budowniczym ale i rzeźbiarzem i że ornamentowane niekiedy bogato pomniki grobów ormiańskich wychodziły z pod jego dłuta. Nie posiadamy żadnych danych do ocenienia talentu Kielara, trudno więc na podstawie tak pobieżnego zapisku uważać go za autora. Wprawdzie posiadamy wskazówkę, że uważany był za zdolnego w swoim zawodzie, albowiem kiedy cech mularski i rzeźbiarski oskarża Jana Godnego, że mimo „submissyi w cechu jako niedoskonały w rzemiośle“ robót się podej-



Fig. 74.

Oltarz św. Maryi Magdaleny.

muje, urząd radziecki orzeka,¹⁾ że Godny przy takim mistrzu jak Albert Kielar przez lat sześć pracując „dobrze i doskonale się wywiedział i przejrzał“ — mimo to przecież świadectwo takie nie wystarcza jeszcze, aby Kielarowi stanowczo przypisać autorstwo dzieła, które wymagało tyle śmiałej łatwości, tyle inwencji i tyle znajomości gramatyki ornamentu. Między siostrami Zgromadzenia, którego opiece powierzona jest kaplica św. Maryi Magdaleny, utrzymuje się podanie, jakoby ołtarz ten był dziełem jednego z braci zakonnej. Przemawiałaby za tem okoliczność, że lwowski klasztor dominikański gościł w swoich murach braci z najdalszych krajów Europy a nawet z dalekiego Wschodu i z powodu tego napływu szczylił się jeszcze w pierwszej połowie XVII wieku nazwą *magistra monachorum*,²⁾ łatwo tedy być mogło, że w gronie tych cudzoziemców trafił się także rzeźbiarz-stukator z odpowiednim talentem. Wiemy wszakże również, jak łatwo i bez najmniejszej podstawy urastają podobne tradycje, dlatego też nie więcej przypisujemy wagi temu podaniu, jak ogólnikowym wskazówkom archiwalnym — a to z tem większą racją, że nasuwa się trzecie, może najbardziej do przekonania trafiające przypuszczenie, że Dominikanie korzystając ze sposobności, użyli do ozdobienia swego kościółka tych samych artystów, którzy właśnie około tego czasu bogatą rzeźbą i stukaturą udekorowali kaplicę Boimów.

Wszystkie ołtarze, o których powyżej mówiliśmy, są przyścienne i z wyjątkiem ołtarza w kaplicy Kampianowskiej należą do jednego i tego samego typu, w którym architektura daje niejako tylko szkielec i obramienie do płaskorzeźb. Z ołtarzy pojętych wyłącznie architektonicznie i obliczonych jedynie na wrażenie stylowej monumentalności, a mianowicie z ołtarzy izolowanych (*aediculae*) dochował się tylko jeden zasługujący na osobną wzmiankę. Jest to ołtarz izolowany w chórze kapłańskim kościoła OO. Karmelitów, t. zw. *tempietto*, z czarnego marmuru z inkrustacjami różowego. Na silnej, odpowiednio zbudowanej podstawie wznosi się ten ołtarz w dwóch kondygnacyach, z której górna otoczona jest galeryjką i nakryta dachem rzeźbionym w karpie łuski. Jest to ołtarz tego samego typu, co ołtarz-cyboryum Jana Maryi Padovano w kościele Maryackim w Krakowie, tylko że ten ostatni jest nieporównanie bogatszy, a chociaż mieści w swojej architektonicznej i rzeźbionej dekoracji cały prawie różaniec

¹⁾ Acta Consul. z r. 1661 pag. 378—386.

²⁾ Pirawski Th. Relatio Status etc. Idque monasterium in societate peregrinantium omnium nobilissimum et maxime famosum... unde a Prussis, Germanis, appellatum est magistra monachorum propter confluum peregrinantium ex variis provinciis quam ab ipsis orientalium populorum locis (pag. 109).

Armenini'ego (*partimenti*, *nicchie*, *figurine* i t. d.) należy jeszcze do dobrej epoki, podczas gdy lwowski sięga już poza schyłek XVII wieku, a zbyt silne i łamane gzymсы nadają mu cechę późnego baroka. Całość przecież ma wiele jeszcze powagi i monumentalności a w szczegółach, jak n. p. w kapitelach pilastrów znać dłuto biegle, pełne smaku i subtelności. Odnieść można ten ołtarz do pory, kiedy żyły jeszcze dobre tradycje, pozostawione przez ową kolonię utalentowanych rzeźbiarzy, z pod których dłuta wyszło tyle dzieł we Lwowie, a głównie przez Pfistera i towarzyszy.

Kaplica Boimów, czyli t. zw. Ogrojcowa, zaczęta około r. 1609, ukończona około r. 1617, jest to budowa prostokątna z dość ciężką kopułą (fig. 76), na której wznosi się latarnia o ośmiu żłobkowanych pilastrach z korynckimi kapitelami, pokryta znowuż małą kopułą, z statuą Chrystusa na szczycie. Fasada jej zachodnia, cała pokryta gęstą rzeźbą figuralną i ornamentacyjną w kamieniu piaskowym a tak samo i ołtarz częścią z tego samego materiału, częścią zapewne w *stucco* wykonany a sięgający aż po kopułę, którego rzeźby były niegdyś złoczone i polichromowane, są to typowe okazy przebujałego niemieckiego renesansu z całą jego eklektyką form i motywów, zapożyczonych od całego świata. Fasada podzielona fryzem kartuszowym i silnym gzymsem na dwie kondygnacje, z których górną zdobią dwie a dolną cztery kolumny korynckie, obsypane ornamentyką w kartusze i arabeski; z posągami Apostołów Piotra i Pawła w niszach po obu bokach, z okrągłymi medalionami proroków nad drzwiami, oknami i niszami — fasada ta choć świadczy o podziwieniu godnej bujności inwencji i niepospolitym zmyśle dekoracyjnym, robi przecież wrażenie przesady i maniery, tej barokowej już maniery specyficznie niemieckiej z końca XVI stulecia, która się zmieniła w ciężką orgię skrętek i przepasek (*Rollwerków* i *Flachbandów*) kartuszów, maskaronów, fasetowanych kostek i t. p. a marmur i kamień traktowała jak drzewo lub blachę, po stolarsku i po ślusarsku.

Szczególne rzecz, ile niesłychanej pracy zadano sobie nad tą fasadą, w której daremniebyś szukał kawałeczka gołej płaszczyzny. Kolumnom nie dość bogatych kapitelów — całe one to gęsto żłobkowane to spowite płaskim ornamentem, a stylobaty ze wszystkich trzech boków ozdobione pękami kwiatów i owoców, maskami ludzkimi, głowami zwierzęcymi, węzłami wstęg i kartuszami; woluty jońskich pilastrów misternie i rzęsiście perelkowane, a wśród wolut główki skrzydlate i narożniki w formie baranich głów — nawet części ścian, o których wiadano, że ich z poza blisko przylegających kolumn widać nie będzie, okryte bogatą rzeźbioną ornamentyką. Charakterystyczna prawie wada ornamentyki niemieckiej, t. j. nieumiejętność podziału dekorowanej płaszczyzny na t. zw. *vuoti e pieni*, z których pierwsze dawały odpocznienie oku, aby tem

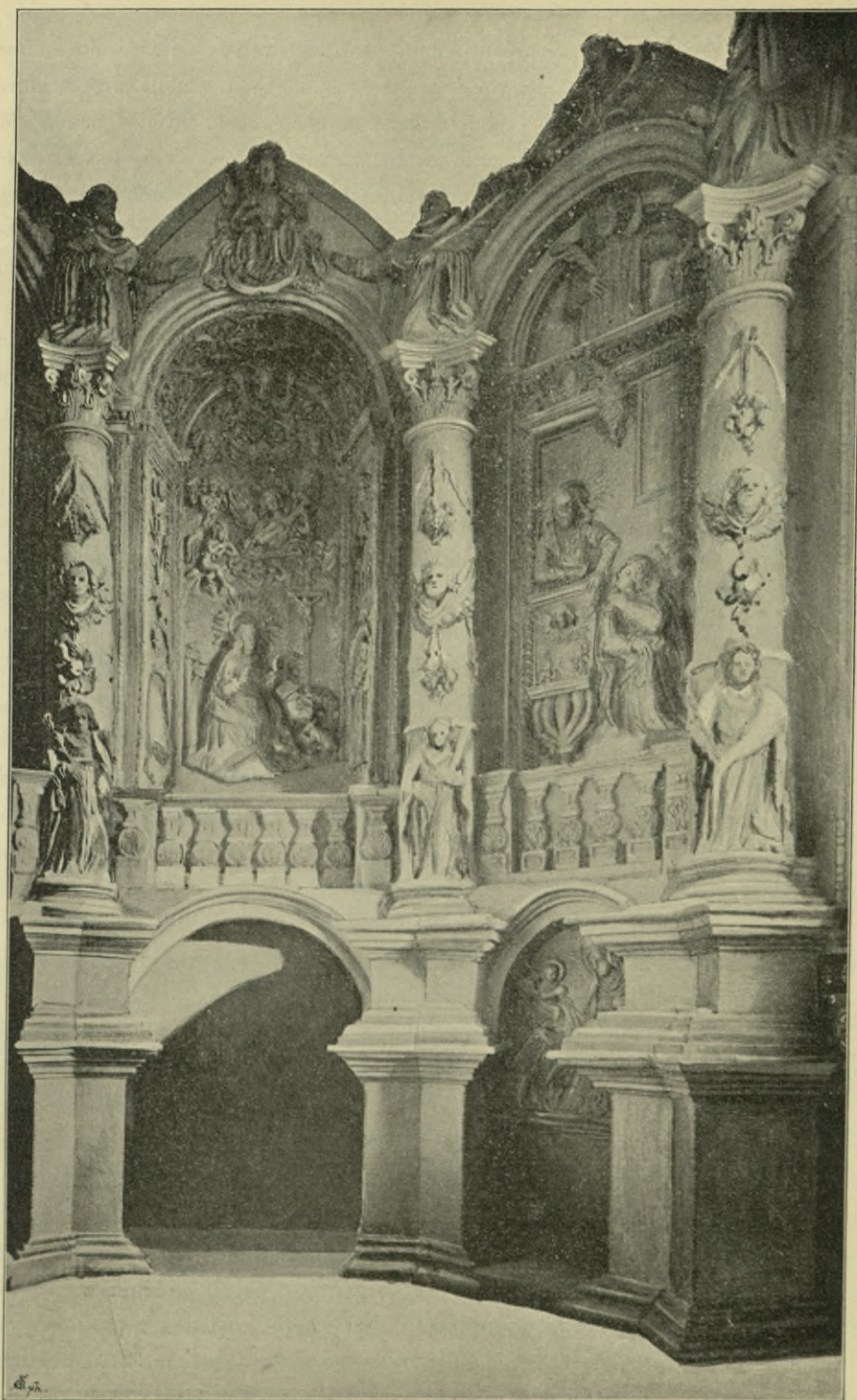


Fig. 75. Środek i prawe skrzydło ołtarza.

lepiej bawiło się igraszką form na drugich — uderza tu w całej swej rubaszności. Rzeźba nad rzeźbą, prawie rzeźba na rzeźbie — a w niej cały karnawał motywów i form z najdawniejszych i najbliższych czasów, grubo-niemieckich i z niderlandzka wytworniejszych i jeszcze z najlepszej pory renesansu włoskiego zachwyconych lub z mglista zapamiętanych: i pęki owoców mocno wypukłe, dobrze modelowane, pełne, soczyste, i przewlekane krążki w *bassissimo rilievo* i walki z dębowych liści z przepaskami czyli t. zw. *cerquate* na obramieniu drzwi i okien, a obok nich ornamenta jakby jubilerskie, stolarskie i typograficzne, tak ulubione przez niemieckich dekoratorów z czasów Dieterlina i Teodora de Bry. A to wszystko w grubym i niewdzięcznym materiale, na którym żadna płynna linia nie zastygła w swojej czystości, żaden subtelny szczegół nie dał się utrwalić — istna kaligrafia na bibule.

Co w tej rzeźbionej fasadzie uderza a co zarazem jest charakterystyką ówczesnej cechowej sztuki, to pospiech i niedokładność w przygotowaniu i ustaleniu rozmiarów, jakaś improwizatorska zuchwałość, rzucająca się niecierpliwie do najcierpliwszej roboty. Przy całym zmyśle dekoracyjnym i wielkiej zręczności w wyzyskaniu każdego cala płaszczyzny, autor fasady nie rozliczył się przedtem, czy to wszystko zmieści w poprawnej mierze i z zachowaniem zasad symetrii. Pilastry górnej kondygnacyi nie stoją w żadnej osi ani do słupów dolnych, ani do pól kartuszowych, ani do konsol, ani do tego, co zdawało się być przeznaczone służyć im za podstawę — zgoła do niczego. Między temi pilastrami miały się pomieścić obeliski; jeden po prawej stronie fasady pomieścił się istotnie, drugi po lewej już się weisnąć nie dał, wlaźł na sam pilaster i przeciął wolną część kapitelu. Logika konstrukcyjnych form i funkcji zgubiona; między łukami podwójnych okien widzimy pilastry, które mają niby dźwigać fryz i gzymsowanie a zwięzają się i wiszą same w powietrzu, zakończone kluczem sopłeniowym (*clef pendente*), który na domiar kończy się ciężką rzeźbioną grupą popiersi niewieścich, tak że zbiera niepokój, czy to się nie urwie. W tych wiszących kluczach jest coś jakby maurytańskiego, a w polach nad nimi widzimy motyw jakby całkiem wschodni. Najlepszą częścią fasady, małym arcydziełem w swoim rodzaju, jest nader bogate gzymsowanie, które ją wieńczy, a którego misterność uderza widza dopiero na fasadzie tylnej, zwróconej ku ulicy halickiej, gdzie gzyms wieńczący nie topi się w powodzi rzeźb i ornamentów, ale całym swoim rytmem i bogactwem kompozycji odeina się od gładkiej spokojnej ściany, tak że jego dekoracyjny efekt może się zaznaczyć w pełni.

Ten sam charakter ma i ołtarz wewnątrz kaplicy, z płaskorzeźbami Ostatniej Wieczerzy, Mycia Nóg, Ukrzyżowania, Złożenia do Grobu, Zmartwychwstania i Wniebowstąpienia. Po samym środku w największym polu Chrystus w Ogroju,

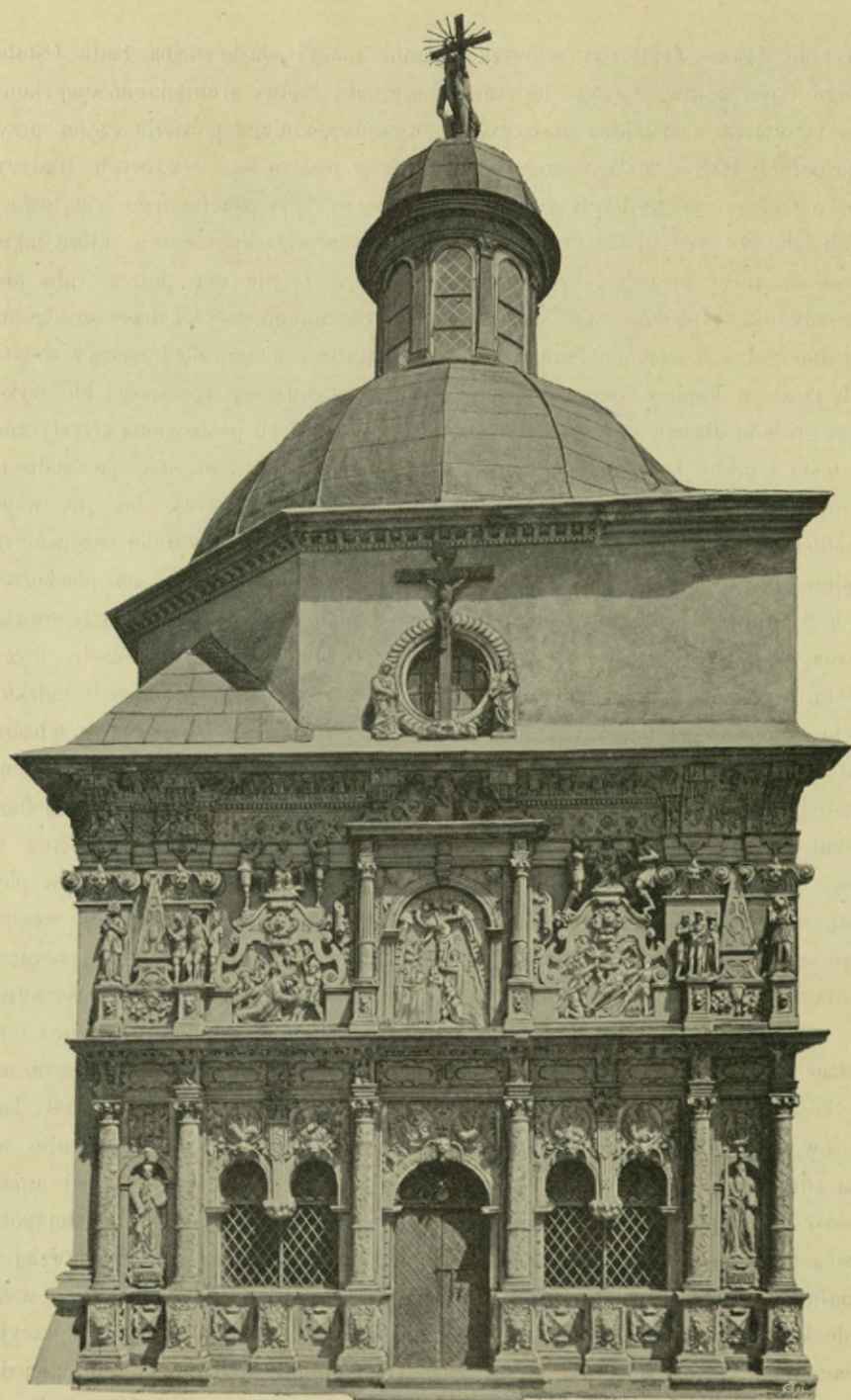


Fig. 76. Kaplica Ogrojczowa (Boimów).

nad nim *Agnus Dei* a na najwyższej kondygnacyi płaskorzeźba Sądu Ostatecznego i posąg Św. Jerzego na samym szczycie. Samej architektonicznej kompozycyi ołtarza, podziałowi płaszczyzn i organicznemu zgrupowaniu części przyznać jednak trzeba wielkie zalety: jest w tem jeszcze coś z dobrych tradycyj tego rodzaju renesansowych monumentów, ale co było szlachetnego i stylowego w liniach, to przygniotła profuzya rzeźby a osobliwie ornamentów, które jakby rojem szarańczy obsiadły i pokryły wszystko, tak że nie ma prawie cała płaszczyzny dla spoczynku oka, które nie może zharmonizować tej masy szczegółów w jedno pełne a spokojne wrażenie. Rzeźba ołtarza jest najpośledniejszą z wszystkich rzeźb w kaplicy. Skomponowana nie bez prawdziwej zręczności ale wykonana grubym dłutem a w modelowaniu i w szczegółach pozbawiona artystycznej wartości i jakby na daleki dystans z góry obliczona, straciła snąc po drodze od autora do wykonawców wszelką delikatność rysunku i plastyki. Jak już wspomnieliśmy, ołtarz był malowany i częściowo złożony, jak niemniej całe wnętrze kaplicy. Była to przecież polichromia dość dyskretna, osobliwie na płaskorzeźbach figuralnych. Jak to jeszcze dzisiaj, po zupełnem wypełnieniu farb, uważać można, cała część ornamentacyjna, wszystkie rzeźbione gzymsy, konsole, fryzy, kolumny i t. p., były całkiem malowane, podczas gdy przy postaciach ludzkich użyto mniej więcej łagodnych tonów tylko do silniejszego odznaczenia włosów, szat i akcesoryów. Obok złota użyto przeważnie farby niebieskiej, zielonej i żółtej. Zachowane tylko częściowo i w nierównej sile kolory przy zupełnem zniknięciu złota przyczyniają się dziś do tem chaotyczniejszego wrażenia tej masy rzeźb i ornamentów, nadają jej pstrość i wzmagają niepokój — w pierwotnym jednak stanie polichromji wrażenie kolorystyczne mogło działać właśnie przeciwnie, miarkując zanadto natrętne profile architektonicznej dekoracyi, zestrzajając wszystko w ton ciepły, w jednolitsze wrażenie świetności i bogactwa.

Obfitością rzeźb figuralnych i dekoracyjnych nie ustępuje ołtarzowi i fasadzie także kopuła — sprawia może jeszcze bardziej przygniatające wrażenie ciężkości i przeładowania w ozdobach, już dlatego, że tą masą popiersi, kartuszków, rozet, gwiazd i Cherubinków jakby z wysokości chciała przywalić widza (fig. 77). Jest to stucatura, wykonana bez porównania staranniej aniżeli *stucco* ołtarza u św. Magdaleny, który ma chyba tę wyższość, że jest ekstemporyzacyą bezpośrednią, niejako *prima vista* od ręki wykonaną i należy bardziej do działu samoistnej okrągłej rzeźby, t. zw. *Freisculptur*, podczas gdy *stucco* w kopule kaplicy Boimów jest niejako aplikacyą i ma przedewszystkiem dekoracyjne znaczenie. Nie uwłacza to atoli wartości tych skulptur, między którymi niejedna posiada nawet niepospolite, już prawdziwie artystyczne zalety. Dekoracya kopuły stoi wyżej od dekoracyi fasady i rzeźb ołtarzowych kaplicy, co się tłumaczy nie-

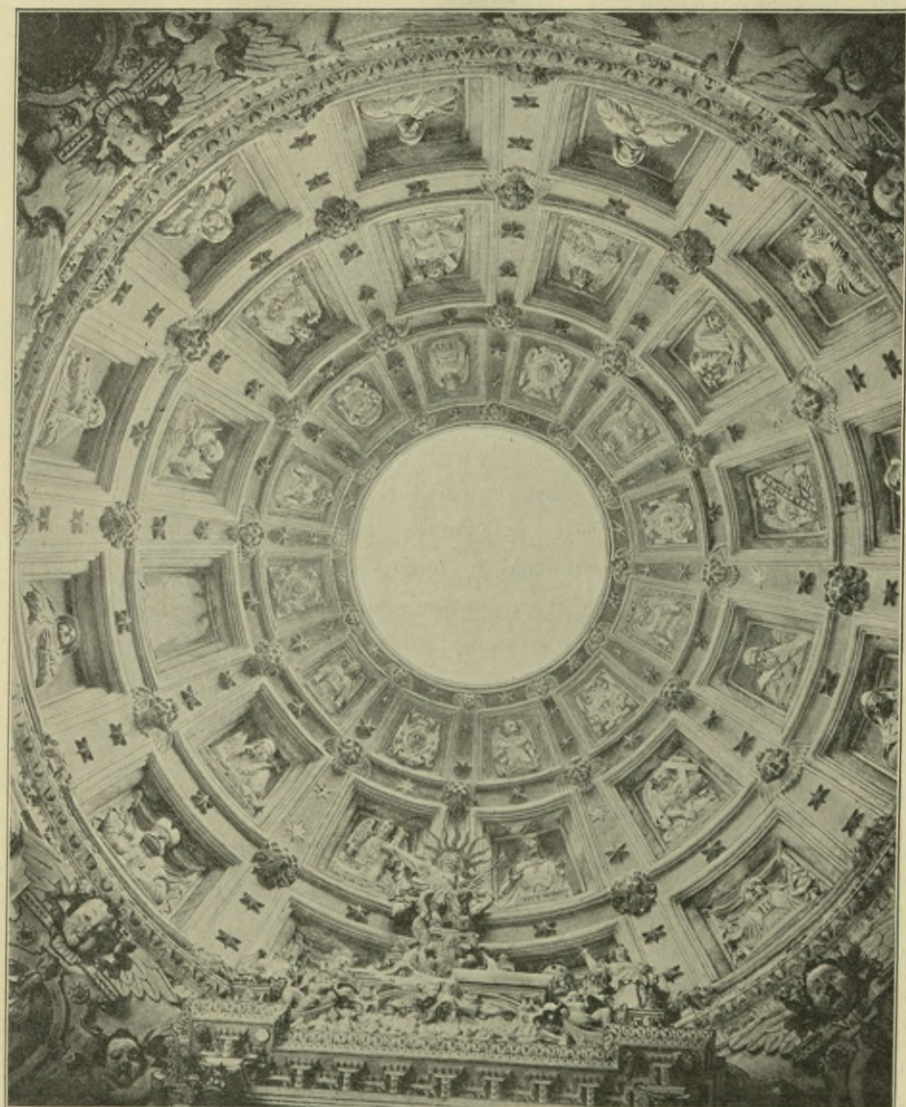


Fig. 77.

Rzeźby kopuły w kaplicy Boimów.

tylko wyższością samej rzeźby jako takiej, ale i jej subtelniejszym wykonaniem w materiale nierównie łatwiejszym i podatniejszym od kamienia. Kamieniarskie dłuto nie psuło tu modelu, gruby materiał nie połykał jego form delikatniejszych — w stukaturze mogły się wyrazić w całej bezpośredniości talent i biegłość rzeźbiarza.

System plastycznej dekoracji kopuły składa się z trzech kręgów kaset w silnie profilowanych obramieniach (fig. 77). W kasetach dolnego kręgu umieszczone są bardzo wypukłe, do połowy okrągłości występujące z tła swego popiersia biblijnych postaci Starego Testamentu; kasety środkowego rzędu mieszczą w sobie znowu cały szereg takichże popiersi, wyobrażających Chrystusa (*Ecce Homo*), św. Grzegorza, Hieronima, Ambrożego, Augustyna, a dalej Aniołów z narzędziami męki pańskiej; trzeci i najwyższy krąg ma w kasetach swoich oprócz kartuszy z rozetami i emblematami popiersia skrzydlatych aniołów, z których każdy trzyma w dłoniach wstęgę z jednym słowem adoracyjnego hymnu: *Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth*. Między kasetami, w podłużnych i poprzecznych przedziałach, gwiazdy, cherubinki i lwie maskarony. Wszystko to modelowane bardzo energicznie, niekiedy zbyt ciężko i zamasyżcicie, ale zawsze z werwą i stylowo. Za rubaszne niekiedy modelowanie głów i przesadę w uwydatnieniu rysów twarzy przypisać zapewne należy temu, że artysta obliczając rzeźby na dystans i perspektywę z dołu, nie zawsze ugodził w słuszną miarę optyczną. Są natomiast w tym mnóstwie rzeźb figuralnych i ornamentacyjnych rzeczy niepospolite i prawdziwej piękności. Między popiersiami świętych i proroków uderzają niektóre mistrzowskim prawie modelowaniem i charakterystyką głów, oryginalnym i malowniczym traktowaniem kostiumów i akcesoriów. Do najcelniejszych należą św. Augustyn i św. Grzegorz. Oba te popiersia są już dziełami sztuki — da się to mianowicie powiedzieć o św. Grzegorzu, którego twarz i cała poza uderza szlachetną charakterystyką. Popiersia proroków w najniższym kręgu, choć grubiej i ostrzej modelowane, świadczą także dobrze o talencie i obserwacji autora. Są to typy widocznie wzięte z natury, z pośród mieszczaństwa lwowskiego, tak się przynajmniej domyślać każe zdecydowany realizm tych głów i jakby portretowy ich indywidualizm. Wszystkie te postaci są w żywej pozie i ruchu, gięst rąk w każdej prawie jest inny a zawsze ma wiele charakterystycznej linii i mówiącej mimiki. Niektóre szczegóły czysto ornamentacyjnej natury wybornie są komponowane, jak n. p. lwie maskarony i kartusze z rozetami po środku.

Rzecz godna uwagi, że właśnie taka wybujała, excentryczna prawie maniera, jaką widzimy w rzeźbionej dekoracji kaplicy Boimów, a więc maniera, która bardziej bywa ponętną dla naśladowców bez oryginalności, aniżeli style

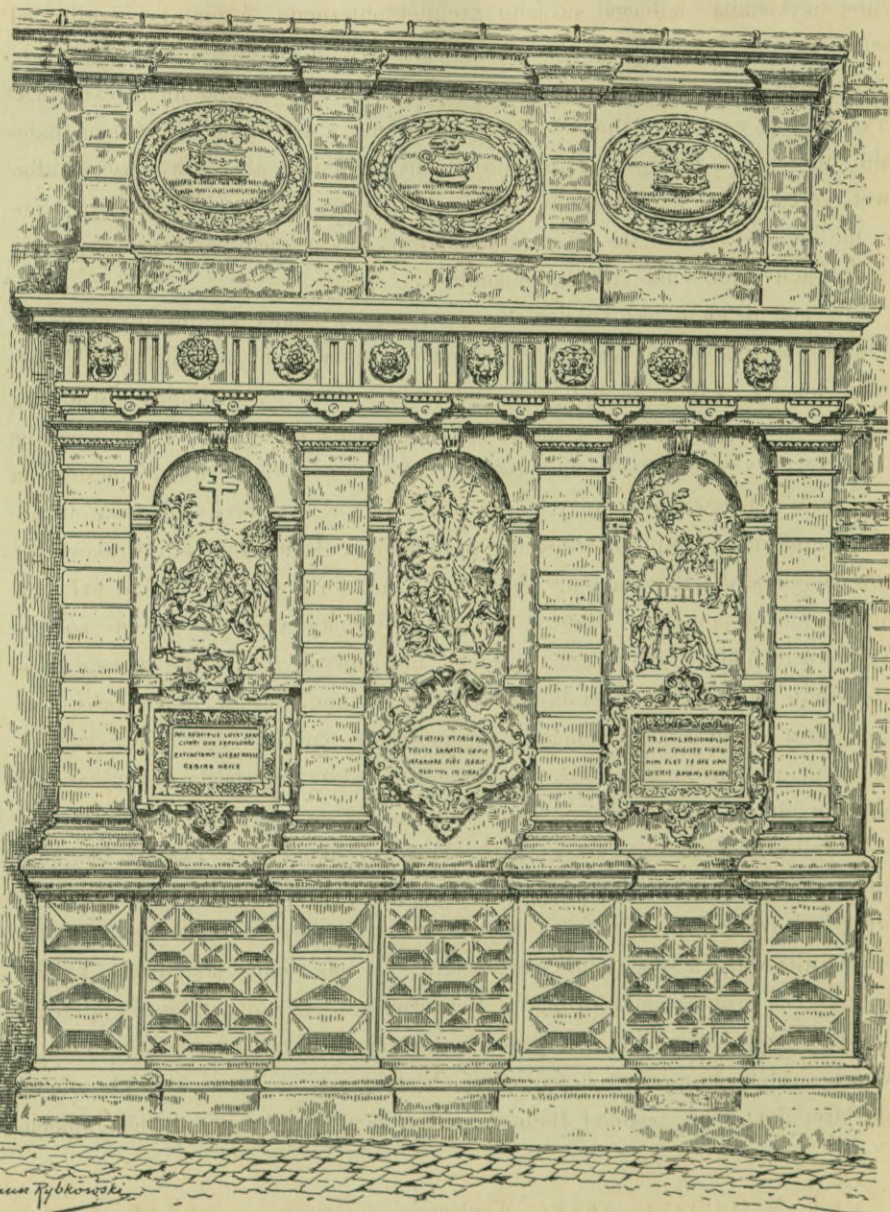


Fig. 78.
Kaplica Kampianów.

czyste i wstrzemięzliwe w formach, nie bardzo się przyjęła we Lwowie. Już zewnętrzna fasada kaplicy Kampianowskiej, prawie równocześnie, bo o lat kilka później wykonana, odbiega swojemi architektonicznymi formami i rzeźbą od kaplicy Boimów, a w domach mieszczańskich, w dekoracjach wewnętrznych, w rękodziele artystycznym, nie spotykamy tej tak specyficznie niemieckiej manieri. Jedyne wyjątki stanowią ołtarze rzeźbione z alabastru lub innego materiału, ale i z tych najlepsze, które poznaliśmy, powstały albo równocześnie albo nawet wcześniej od kaplicy Boimowskiej. Późniejsze, z których jednak we Lwowie nie się nie utrzymało prócz fragmentów, także niedługo zapożyczyły się w motywach ornamentacyjnych tej kaplicy.

Czyjśm dziełem jest kaplica Boimów, tego z źródeł archiwalnych lwowskich, ani miejskich ani kapitulnych, dowiedzieć nam się nie powiodło. Twierdzenie, jakoby twórcą jej był jakiś Janusz Głuski, herbu Ciołek, akademik i budowniczy krakowski, a wykonawcą „kamieniarz krakowski Mina“, podane po raz pierwszy przez tak ciemne piśmko, jak *Lwowianin*, a wzięte niestety na seryo przez Sobieszczańskiego,¹⁾ polega na mistyfikacji, której sobie pozwolił popspolity ignorant. O żadnym Głuskim „architekcie i akademiku“ ani Kraków ani Lwów nie słyżał. Rzeźbiarzem głównym a może i autorem całości był prawdopodobnie wspomniany Hanusz Scholz, wykonawcami całe grono podrzędnych pracowników, jak o tem świadczy nie zawsze równe ale zawsze dość grube dłuto. Mowa tu o wszystkich rzeźbach w kamieniu, to jest o całej fasadzie ołtarza — dekorację kopuły i delikatniejsze rzeźby nagrobkowe kaplicy, wykonane w marmurze i alabastrze, odnieść należy na podstawie wskazówek archiwalnych do Wrocławianina Jana Pfistera.

Kaplica Kampianowska powstała zaraz po ukończeniu kaplicy Boimów. Budowy tej drugiej dokonano całkowicie w r. 1617, budowę pierwszej rozpoczęto według Zimorowicza w r. 1619.²⁾ Oba te możne rody patrycyuszów lwowskich jak żeby rywalizowały z sobą temi mauzoleami, bo tak jedną jak druga kaplica była zarazem grobowcem rodzinnym. Bogaćstwem i przesadną rzesistością rzeźby Boim zwyciężył Kampiana, ale wartością materiału, szlachetniejszą wstrzemięzliwością ozdób Kampiana, uczeń włoskich uniwersytetów, w których zdobył sobie biret doktorski, pokonał Boima, spanoszonego we Lwowie dopiero sukien-

¹⁾ F. M. Sobieszczański. Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce. Warszawa 1849. II. 43. Sobieszczański cytuje *Lwowianina* (z r. 1839 Nr. 7), w którym na str. 162 umieszczono głupio-niezgrabnie sfalszowany zapisek niby z r. 1730 jakiegoś X. Marcina Wieleńskiego.

²⁾ Zimorowicz B. Codex Archivalis str. 71.

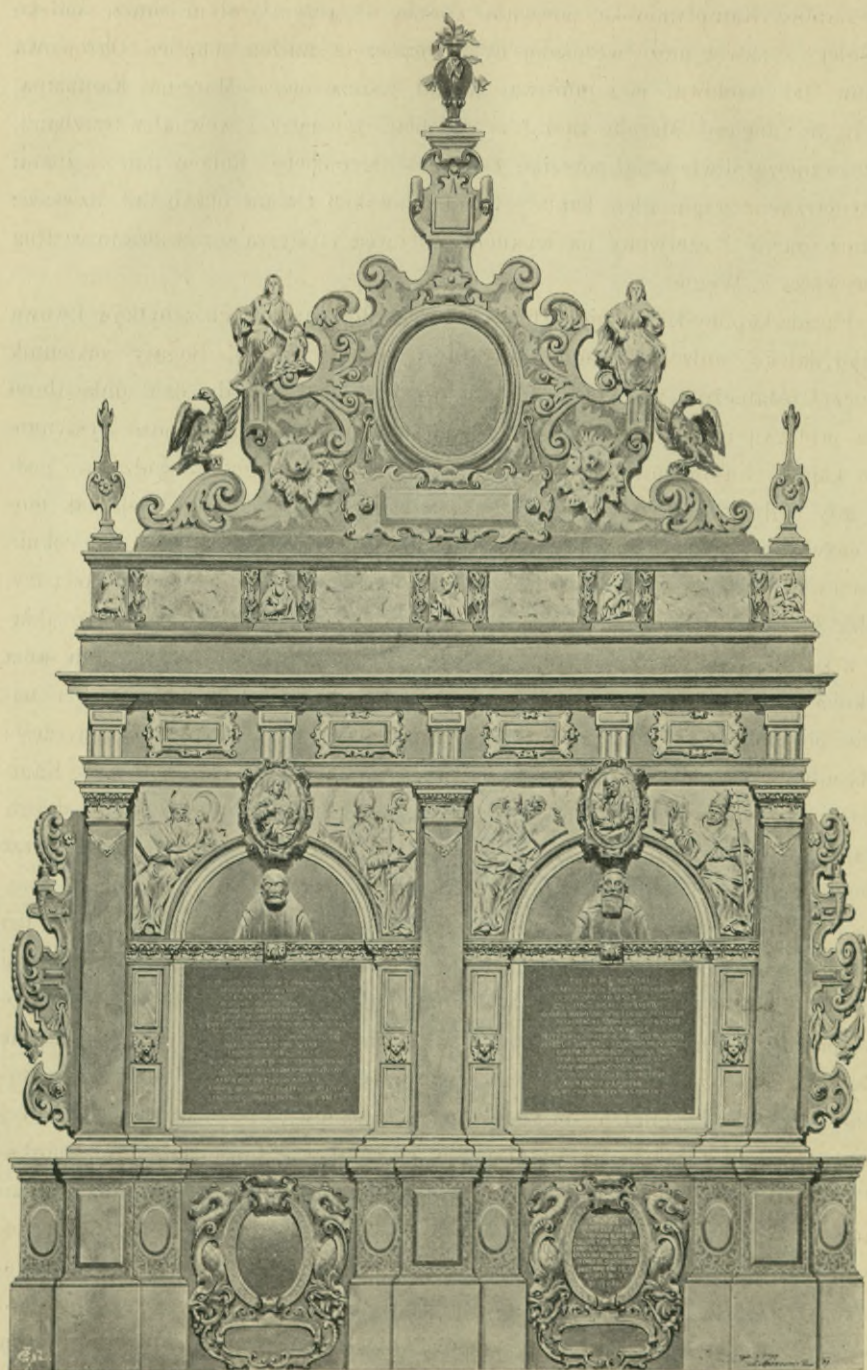


Fig. 79. Grobowiec Kampianów.

nika. Kaplica Kampianowska powstała zresztą w samym gołym murze daleko wcześniej, a nawet może wcześniej była rozpoczętą aniżeli kaplica Ogrojцова Boimów, bo fundował ją i murować począł jeszcze ojciec Marcina Kampiana, Paweł, ale dopiero Marcin zaczął ją ozdabiać zewnątrz i wewnątrz rzeźbami, do czego niewątpliwie wziął pobudkę z kaplicy Ogrojcowej. Robota nad rzeźbami i wewnętrznym urządzeniem kaplicy Kampianowskiej trwała blisko lat dziesięć; marmur czarny i czerwony na wykucie grobowca i ołtarza sprowadzano według Zimorowicza z Węgier.

Fasada kaplicy Kampianów (fig. 78) należy do cenniejszych zabytków Lwowa i mniej daleko, aniżeli zasługuje, zwracamy na nią uwagi. Bogaty sukiennik zwyciężył ostatecznie włoskiego doktora, bo kaplica jego do dziś dnia tłumi swoją profuzją rzeźb i ornamentów skromniejszą ale bardziej może dystyngowaną kaplicę Kampianów; uchodzi zawsze za osobliwość godną widzenia, podczas gdy o drugiej mało się mówi. Fasada kaplicy Kampianów, jeżeli tak można nazwać jej zewnętrzną ścianę zwróconą ku północy, wznosi się na cokule z fasetowanych ciosów, a artykulację jej stanowią cztery rustykowane pilastry, między którymi mieszczą się trzy arkady, wypełnione płaskorzeźbami. W układzie arkad i pilastrów zachowała się jeszcze tradycya włoska — jest to ta sama artykulacya, jaką widzimy na ścianach zewnętrznych cerkwi wołoskiej, i nasuwać się musi wcale ugruntowane przypuszczenie, że do architektonicznej części tej fasady przyczynił się Paweł Rzymianin. Wiemy, że miał stosunki z Kampianami, a osobliwie z starym dr. Pawłem, a do tego faktu przybywa dalsza wskazówka, a mianowicie skarga Rusinów na Marcina Kampiana, że im zabierał kamienie do swojej kaplicy,¹⁾ co chyba w takim tylko razie było rzeczą możliwą, jeżeli obie budowy, t. j. cerkwi wołoskiej i kaplicy, prowadził jeden i ten sam budowniczy. Nad arkadami ciągnie się fryz dorycki a nad gzymsem wznosi się attyka, może nieco za ciężka w stosunku do małej wysokości kaplicy, podzielona rustykowanemi pilastrami na trzy arkadowe pola, w których mieszczą się emblematyczne rzeźby. Dziś fasada nie przedstawia się już w całej swej pierwotnej okazałości, ubył jej bowiem szereg posągów, który wieńczył niegdyś attykę. Posągi te zniknęły z attyki już w r. 1660, a człowiekiem, który pozabawił ten piękny zabytek jego najcenniejszej może ozdoby, był nie kto inny, tylko znany poeta i historyk lwowski, Bartłomiej Zimorowicz. Ożeniony z Groszajorówną, ostatnią latoroślą po kądzieli Kampianów, był on opiekunem kaplicy i sam się przyznaje do swego czynu, z którego robi sobie jeszcze zasługę. „Tegoż roku — powiada w przedłożonej urzędowi likwidacyi wydatków — że kaplica

¹⁾ Acta Iudicii Civ. tom XXI pag. 1762.

z góry dachem i rynną wskróś przeciekała, że się wszystko na wewnątrz psowało i odmakąło, dałem figury kamienne ze szczytu jej pozdejmować, do kaplicy jedne, drugie nad kaplicę zewnątrz przenieść.“¹⁾

Rzeźbiona dekoracya fasady ma prawdziwą wartość i jako dzieło utalentowanego dłuta należy do najlepszych okazów sztuki we Lwowie. W trzech



Fig. 80. Z grobowca Kampianów.

polach arkadowych znajdują się trzy płaskorzeźby: jedna z nich wyobraża złożenie do grobu zwłok Zbawiciela, druga Wniebowstąpienie, trzecia Chrystusa pokazującego się Magdalenie w postaci ogrodnika. Wszystkie trzy jakkolwiek w ka-

¹⁾ Acta Consul. z r. 1665 str. 79.

mieniu tylko wykonane, uderzają troskliwością i subtelnością dłuta, zręczną kompozycją i poprawnem obliczeniem najbliższych i najdalszych planów, tak że scenom płaskorzeźb nie brak perspektywy i powietrza. Są to najlepsze w tym rodzaju płaskorzeźby lwowskie, zwłaszcza gdy się zważy, że miały przedewszystkiem cel dekoracyjny; prześięgają one o wiele wszystko, co widzimy na fasadzie i w wiel-



Fig. S1. Z grobowca Kampianów.

kim ołtarzu kaplicy Ogrojeowej. Pod każdym polem arkadowym umieszczony jest bogato rzeźbiony kartusz z napisem. Na trzech polach attyki trzy owalne wieńce z liści stosownie do napisu: *ossa tribus circulis ornata*; w każdym z tych owalów przedmiot allegoryczny: w pierwszym sarkofag, na którym pies, a to ma

być wdzięczność (*gratus animus*), w drugim ptak na wazonie, co ma wyrażać krótkość ludzkiego żywota (*vita brevis*), w trzecim feniks nad urną, co znowu oznacza tu nieśmiertelność duszy (*animus aeternus*).

Co w tych rzeźbach uderza nadając im pewną gracyę, to swawola bardzo biegłego dłuta, prowadzonego ręką mistrza, który miał zanadto wiele talentu i imaginacyi, aby żałować sobie igraszki z użytymi motywami, a nawet co już mniej dozwoloną jest rzeczą, z pewnemi utartemi regułami symetrii. Każdy z trzech kartuszków pod płaskorzeźbami jest inny, ale każdy ładny, na każdej z metop fryzu inna rozeta, a między rozetami lwie maskarony bez żadnego rytmu, każdy z wieńców owalnych na polach attyki z innych liści spleciony. Rasowa to cecha artystycznego temperamentu: wstręt do szablonu i igranie z motywami ornamentyki. Ale równocześnie pozwolił sobie autor fasady licencyj, które już mniej uchodzą: cały fryz jakby umyślnie przesunięty, nie z niego nie trzyma się osi, ani tryglify i metopy osi architektonicznych części, ani nawet kroplice osi swoich tryglifów; wszystko to godzi, w co się da: w kapitele pilastrów, w konsolowe klucze arkad i t. p.

Wewnątrz cała kaplica okryta jest rzeźbionym i inkrustowanym marmurem od pawimentu do stropu. Ścianę naprzeciw wejścia zajmuje ołtarz z czarnego marmuru. Architektura jego poważna i poprawna, oparta na dobrych tradycyach włoskich. Ołtarz piętrzy się w dwóch kondygnacyach; dolna o czterech kolumnach z kapitelami pseudo-jońskiego stylu, bo w kombinacyi z liśćmi, i o dwóch takichże pilastrach po bokach, tak samo jak kolumny przepasanych draperyą u góry. Między kolumnami na dole i na górze po trzy nisze, po jednej środkowej większej na obrazy i po dwie boczne mniejsze z konchami na posągi. Na dole w bocznych niszach posągi Apostołów Piotra i Pawła wielkości małej natury z czerwonego marmuru, kute nieco twardo, jak wszystko zresztą w kaplicy, ale dłutem rozummem i wprawmem i nie bez poczucia monumentalności w pozie, ruchu i draperyi; na górze w odpowiednich niszach również dwie postaci Świętych. Obie kondygnacye przedziela dobrze akcentowany fryz, złożony z tryglifów i kartuszy, z belka architrawy zwieszają się rozety stalaktytowo zaostrzone. Główki aniołków z przepaskami, kartusze, czworoboczne płytki różowego grubo żyłkowanego marmuru, amfory i t. p. składają się na motywa ornamentacyjne.

Obie boczne ściany są grobowcami. Pokrywa je od podłogi po sam strop rzeźba z białego, czarnego i czerwonego marmuru, przeważnie płaska, ale z biustami okrągło rzeźbionemi i z niektórymi częściami płaskich figur, również wykutemi prawie *en ronde bosse*. Pomnik po prawej stronie od wchodu jest główny, bo poświęcony pamięci samych Kampianów — i o nim tu mó-

wieć będziemy (fig. 79). Przy całej okazałości i bogactwie jego szczegółów artykulacja główna, a więc to właśnie, co najpierw uderza i co rozstrzyga o efekcie, nie celuje kompozycją i harmonijnym rozkładem form swoich. Na podstawie, za słabej i przygniecionej, wznosi się cały ten ścienny pomnik w dwóch kondygnacjach, z których górna jest właściwie tylko szczytem dolnej.



Fig. 82. Z grobowca Kampianów.

Główna czyli dolna część podzielona trzema pilastrami na dwa pola arkadowe, w których umieszczone są biusty Piotra i Pawła Kampianów, czyli jak brzmiało ich nazwisko łacińskie: Novicampianów, i tablice z epitafiami. Nad łukami, w których ustawiono biusty, rzeźbiarz spandryle wypełnił postaciami

świętych papieży i biskupów, a tam gdzie bywa zazwyczaj klucz konsolowy łuku, umieścił podwijane kartusze owalne z popiersiami ewangelistów. Nad arkadami fryz z tryglifów i podłużnych kartuszków, których pola inkrustowane są różowym marmurem, ale tryglify dziwnie oryginalnie albo raczej samowolnie traktowane, jakby kroplicami odwrócone do góry, z płytkami i jakby kapitelami,



Fig. 83. Z grobowca Kampianów.

co je zmienia w rodzaj kusių pilastrzyków. Nad tem gzymsem a nad gzymsem pas szeroki a pusty, który służy za podstawę górnej kondygnacyi czyli właściwie szczytu grobowca i nie bardzo szczęśliwie i organicznie łączy obie części całości.

Sam szczyt czyli część górna pomnika osadzona na szerokim fryzie, w którym inkrustacje z różowego marmuru zmieniają się z popiersiami świętych, ujętymi z obu boków w rzeźbiony ornament. Szczyt ten jest właściwie tylko jednym wybiegającym i zwężającym się ku górze kartuszem, który czepia się swej podstawy wolutami z akantowego liścia; zwykle t. zw. *rollwerki* i wywijane listewki składają się na jego całość, ale dają sylwetę bez lekkości i wdzięku. Na wolutach akantu usiadły ciężkie ptaki, na wyższych zawijaniach figury alegoryczne, na samym szczycie stoi urna. Samo wewnętrzne pole kartusza ozdobione płaskim wzorem; po środku jego owalne puste obramienie, pod którym znowu wisi kartusz, upięty na sznurach. Pomnik według zamiaru autora miał sprawiać efekt podwójny: plastyczny i kolorystyczny, użył bowiem rzeźbiarz marmuru o rozmaitych barwach. Jak już nadmieniliśmy, całe tło architektoniczne jest z czarnego marmuru, rzeźby figuralne nad łukami z białego, busty zmarłych z czerwonego, a inkrustacja w kartuszach i fryzach z różowego. Mimo wad w artykulacji całości, które podnieśliśmy, zamiar artysty byłby osiągnięty, gdyby kaplica miała więcej przestrzeni a przedewszystkiem więcej światła — zbywa jej jednak w wysokim stopniu na obu tych warunkach, i tem się tłumaczy, że widz ogarnia wzrokiem tylko nie dość lekką i nie dość harmonijną całość a gubi stronę plastyczną i kolorystyczną. W tem także należy szukać przyczyny, dlaczego kaplica ta, która w ubogim w pomniki starożytnej rzeźby Lwowie należy niewątpliwie do najcenniejszych zabytków, tak mało zwraca na siebie uwagi nie tylko publiczności, ale i tych nawet osób, które bliżej interesują się sztuką i przeszłością.

Jest przecie wśród rzeźb tej kaplicy wiele rzeczy dobrych a nawet zbliżonych do doskonałości. Dłuto nie wszędzie równe, bo też prawdopodobnie nie wszędzie jedno i to same. Praca nad dekoracją kaplicy trwała, jak wiemy, około lat dziesięciu, a w takim przeciągu czasu zmieniają się dłonie: co jedna zaczęła, to już druga kończy, a najczęściej sam autor pomysłu nie bywa już jego wykonawcą w całości. Nie ulega dla nas wątpieniu, że kto inny robił plan architektonicznego rozkładu a kto inny projektował rzeźby i znowu kto inny a nie pierwotnie upatrzony mistrz wykonał wiele szczegółów. Busty Kampionów powstały już bardzo późno; w całe dziesiątki lat po ich śmierci „majstrował“ jeszcze w kaplicy Zimorowicz. Do najcenniejszych rzeźb pomnika należą przedewszystkiem czterej ewangeliści, których rysunki podajemy osobno, (fig. 80—83) między nimi zaś św. Łukasz, dalej postaci świętych biskupów w nadłucznych klinach, trzymane w płaskorzeźbie ale z głowami wykutymi prawie okrągło, z części zaś ornamentalnej śliczne kartusze. Kto w pojęciu i w modelowaniu postaci i twarzy umiał tak dalece odstać od szablonu i mechanicznych spo-

sobów wyrażenia pozy, ruchu, fizyognomji, jak to widzimy na popiersiach ewangelistów, ten musiał być artystą. W draperyach jest wiele sztywności; modelowanie twarzy, zwłaszcza biskupów, przyostre, ale jest w nich zawsze wiele charakteru i realistyczna dążność do zindywidualizowania rysów i do uniknięcia banalnego typu, który zwykł był panować na polu cechowej kościelnej rzeźby tego czasu. Blizkim jest wniosek, że wszystkie cztery kartusze z popiersiami ewangelistów nie były projektowane pierwotnie; wskazuje to ich umieszczenie nad łukami, które przecinają, ich nieorganiczny, zupełnie luźny prawie związek z całością. Nie chce się także wierzyć, aby ten sam rzeźbiarz, który tak sztywnie i jakby z blachy poskręcał boki kartuszwego szczytu, zdobył się był na spodnie kartusze, pełne malowniczej linii, ożywione tak szczęśliwie delfinami i kogutami (fig. 35 i 84). Przypominają one najlepsze wzory tego rodzaju, tak ulubionego przez cały wiek XVII, i mogłyby stanąć obok niejednej igraszki ornamentacyjnej z czasów Androueta du Cerceau lub z późniejszych Mitellego i Della Belli.

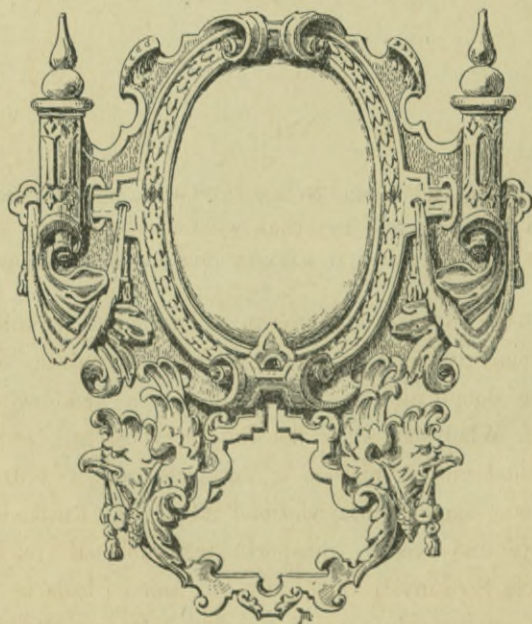


Fig. 84.

Kartusz z grobowca Kampianów.

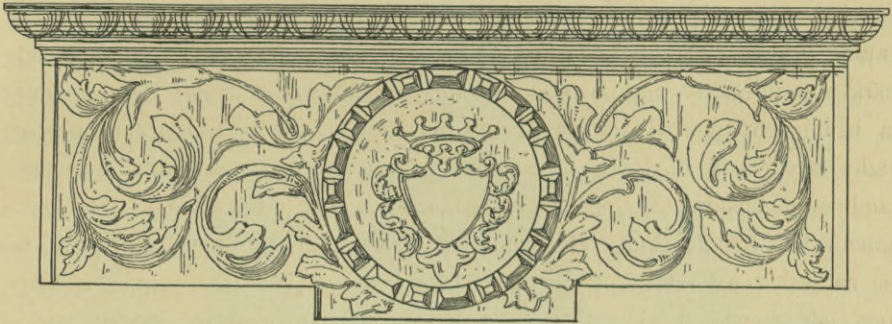


Fig. 85.

Z domu Izarowicza na ulicy ruskiej.

VII.

JAN PFISTER I JEGO DZIELA W POLSCE. SZCZEGÓŁY BIOGRAFICZNE. POMNIK TARNOWSKI. POMNIKI W BRZEŻANACH. CZYNNOŚĆ PFISTERA WE LWOWIE. POMNIK SWOSZOWSKIEGO. KAPLICA KAMPIANÓW. STUKATURY W KAPLICY OGROJCOWEJ. NAGROBEK BOIMÓW.

O Janie Pfisterze, wysoce utalentowanym rzeźbiarzu, znanym tylko z nazwiska umieszczonego na pomniku Ostrogskich w Tarnowie, o jego pobycie i dziełach w Polsce dotąd nie było wiadomo, a niektórzy badacze nasi, między nimi i prof. Władysław Łuszczkiewicz, przypuszczali, że pomnik Ostrogskich wykonany został nie na miejscu w Tarnowie, ale w rodzinnem mieście Pfistera w Wrocławiu, skąd go przywieziono już gotowy i ustawiono w kościele. Ma nawet dotąd żyć tradycja, że transportu tego dokonali mieszkańcy tarnowskiego przedmieścia Strusiny.¹⁾ Jak i my, tak samo i badacze niemieccy i to nawet tacy z nich, co specjalnie poświęcali się lokalnym studjom wrocławskim, nie umieli o Pfisterze nic więcej powiedzieć, prócz tego, że urodził się w Wro-

¹⁾ Sprawozdanie Komisyji do badania historii sztuki w Polsce. Tom V str. 115.

ławiu. Dr. Luchs¹⁾ wie o nim tylko tyle, czego się dowiedział od warszawskiego malarza Lessera, który zwrócił jego uwagę na pomnik tarnowski, a dr. Alwin Schulz podaje tylko, że Jan Pfister był synem Jerzego, malarza z Heilbronn. Jerzy miał pięcioro dzieci; między nimi dwóch synów Janów, z których jeden umarł, drugi zaś ochrzczony w r. 1573 jest autorem pomnika Ostrogskich.²⁾ W poszukiwaniach archiwalnych powiodło się nam odkryć szczegóły, które nietylko obalają przypuszczenie, jakoby Pfister nigdy nie był w Polsce, ale przeciwnie wykazują, że stałe w Polsce osiadł, tu się ożenił i tu umarł. Jeżeli owo podanie przedmieszczan Strusińskich polega w ogóle na jakimś rzeczywistym fackie, t. j. jeżeli wieźli nie materiał ale gotowy już pomnik do Tarnowa, to wieźli go chyba ze Lwowa albo z Brzeżan, ale nie z Wrocławia, jak to wypływa z dat i okoliczności, które poniżej zestawimy.

Nie mamy danych do całkiem ścisłego oznaczenia czasu, w którym Pfister przybył do Polski a następnie do Lwowa. W aktach archiwalnych miejskich nie znaleźliśmy żadnej bezpośredniej wzmianki o nim z czasu, w którym jeszcze żył i pracował — wszystkiego, co o nim wiemy, dowiadujemy się dopiero po jego śmierci z pertraktacyi spadkowej po nim a następnie z testamentu jego siewkry Janowej Świątkiewiczowej, mieszczki lwowskiej. Mamy jednak ważną pośrednią wskazówkę, że w r. 1612 był już w Polsce i we Lwowie. W inwentarzu spadkowym³⁾ jednego z znaczniejszych kupców i patrycyuszów lwowskich, Jana Domagalicza, znajduje się zapisek, że pozostała po nim wdowa „jeszcze ma odłożyć panu Hanuszowi Snyeczowi 1000 zł.“ Tak wysoka na owe czasy suma, równająca się co najmniej 5000 zł. monety dzisiejszej, uderzyła nas od razu, a to tem bardziej, że z stylizacyi zapisku a mianowicie z dodatku „jeszcze“ wypływa, że to jest tylko jakaś reszta całej należności. Domagalicz sam niczego nie budował ani fundował w owym czasie, coby tak wielkiego wymagało sumptu na samą rzeźbiarską robotę; kaplica jego imienia powstała dopiero w 32 lat po dacie spadkowego inwentarza. Szukając klucza do zagadki, znaleźliśmy go w dalszych wzmiankach tegoż samego inwentarza, z których wypływało, że Domagalicz, który był bardzo zapobiegliwym kupcem i prowadził także handel rybami na wielką skalę, dzierżawił między innymi staw brzeżański. Domysł był bliski, że sumę tak znaczną wypłacił z przekazu Sieniawskich na rachunek

1) Bildende Künstler in Schlesien nach Namen und Monogrammen w czasopiśmie Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens V. zeszyt 1. 1863.

2) W cytowanym powyżej piśmie, w artykule na str. 374.: Die Breslauer Maler des XVII Jhrh.

3) Acta Consul. z r. 1613 pag. 448 — 468.

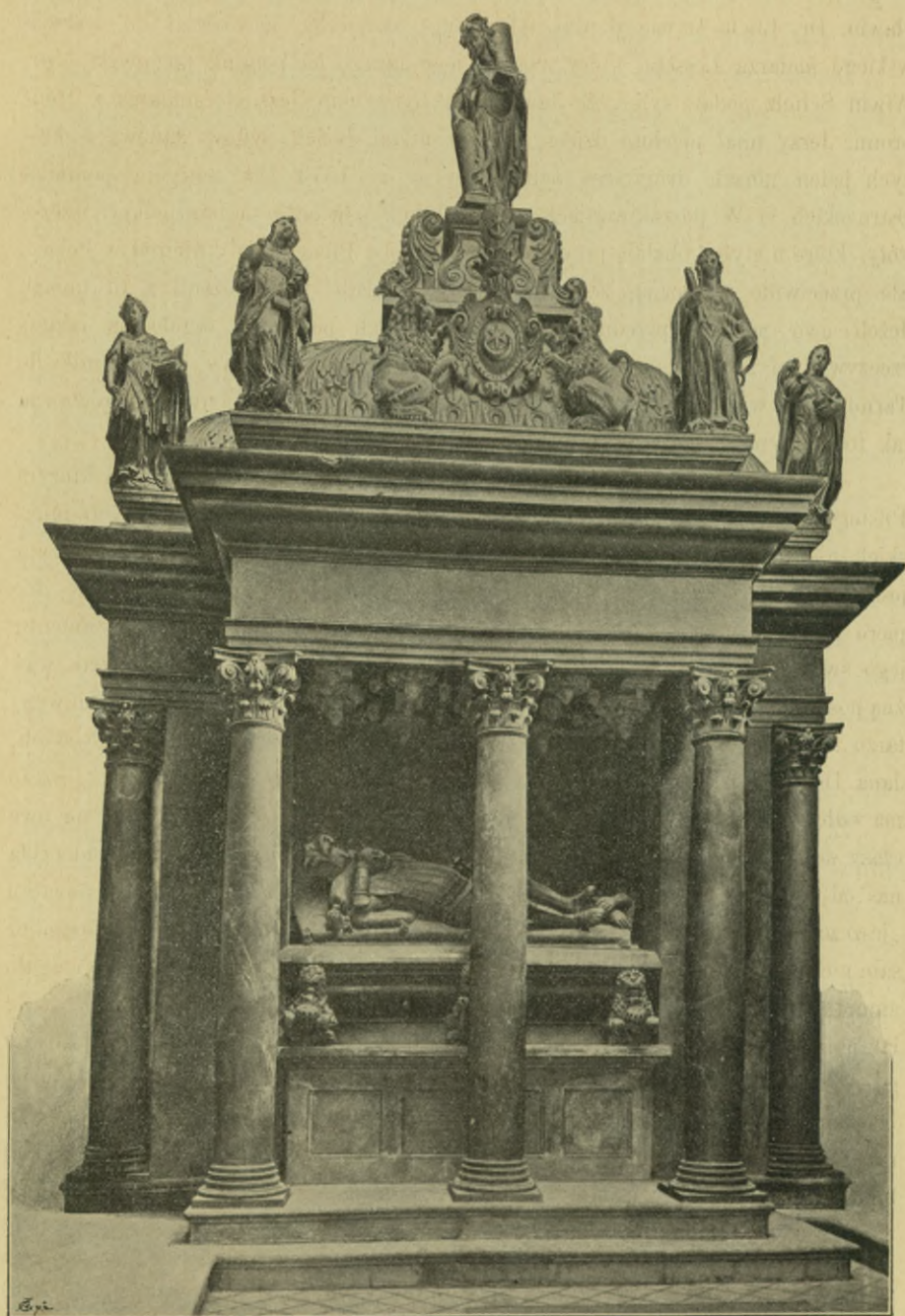


Fig. 86.

Pomnik Sieniawskich dłuta Pfistera.

dzierżawy, i że roboty, za którą snycerz Hanusz otrzymał tak znaczną zapłatę, należy szukać nie we Lwowie ale w Brzeżanach.

Domysł nasz okazał się trafnym, a ślad tak przypadkowo znaleziony zaprowadził nas istotnie do Hanusza czyli Jana Pfistera, w którym już przed tem archiwanem odkryciem domyślano się jednego z twórców pomników brzeżańskich, a to na podstawie uderzającej analogji między nagrobkiem Adama Hieronima Sieniawskiego a pomnikiem Ostrogskich w Tarnowie.¹⁾ Dowodu, że Pfister zatrudniony był stale jako rzeźbiarz w Brzeżanach na dworze Sieniawskich, dostarczyła nam wspomniana już wyżej pertraktacya spadkowa czyli t. zw. we Lwowie owych czasów *divisio bonorum*, w której nasz artysta nazwany jest Jan Fister a także Phister z wyraźnem przydaniem: „rzeźbiarz mieszczanin brzeżański (*sculptor civis Brzeżanensis*),²⁾ a z której dowiadujemy się jeszcze dalszego szczegółu, że kiedy Pfister żenił się we Lwowie z córką aptekarza Jana Świątkiewicza, dał mu Sieniawski na gody weselne swoją kapełę nadworną. „Wesele krom marcypanów — mówi Świątkiewiczowa w swoim testamencie³⁾ — lekko kładąc, kosztowało zł. 400, gdyż nieboszczyk pan Jan Phiszter (*sic*) muzykę wszystką Jmć Pana Sieniawskiego zaciągnął był na wesele, która kosztem małżonka mego i moim, niemal cały tydzień podejmowana była, gdyż p. Jan Phiszter kazał ich dostatnio podejmować, dawszy swoją kufę wina do naszych dwóch kuf.“ Data wesela nie podana, natomiast informuje nas Świątkiewiczowa, że kosztowało ono prawie połowę tej sumy, jaką reprezentowały posag i wyprawa panny młodej, obliczone tylko na 950 zł.

Z dat zawartych w przytoczonych zapiskach da się z stanowczą niemal pewnością rozstrzygnąć pytanie, gdzie pierwiej pracował Pfister: w Tarnowie czy w Brzeżanach? Mamy bowiem dwie pewne daty przed sobą: w roku 1612 według zapisku w spadkowym inwentarzu Domagalicza Pfister już jest w Polsce, i to z pewnością już na dworze Sieniawskich; w roku 1621 datuje pomnik swego dłuta w kościele tarnowskim. Nie ulega więc dla nas wątpliwości, że powołano go do pracy nad pomnikiem Janusza i Zuzanny z Seredów Ostrogskich⁴⁾

¹⁾ Na posiedzeniu lwowskiej komisyyi do badania historyi sztuki podniósł to pokrewieństwo prof. J. Zacharjewicz. Cf. Sprawozdanie komisyyi do bad. hist. sztuki V pag. LXIII, gdzie równocześnie autor tej pracy umieścił krótką notatkę o swoich archiwalnych odkryciach. Str. LXVI.

²⁾ Acta Consul. z r. 1645 L. pag. 1051—1055.

³⁾ Acta Consul. z r. 1650 pag. 33 i dalsze.

⁴⁾ Bartoszewicz podaje jako datę śmierci Janusza Ostrogskiego r. 1620 (Encyklopedia Orgelbranda XX str. 162). Nie wiemy, na jakiej podstawie twierdzi prof. Łuszczkiewicz (Sprawozdanie Komisyyi i t. p. l. c.), że Janusz pomnik „stał sobie za życia.“

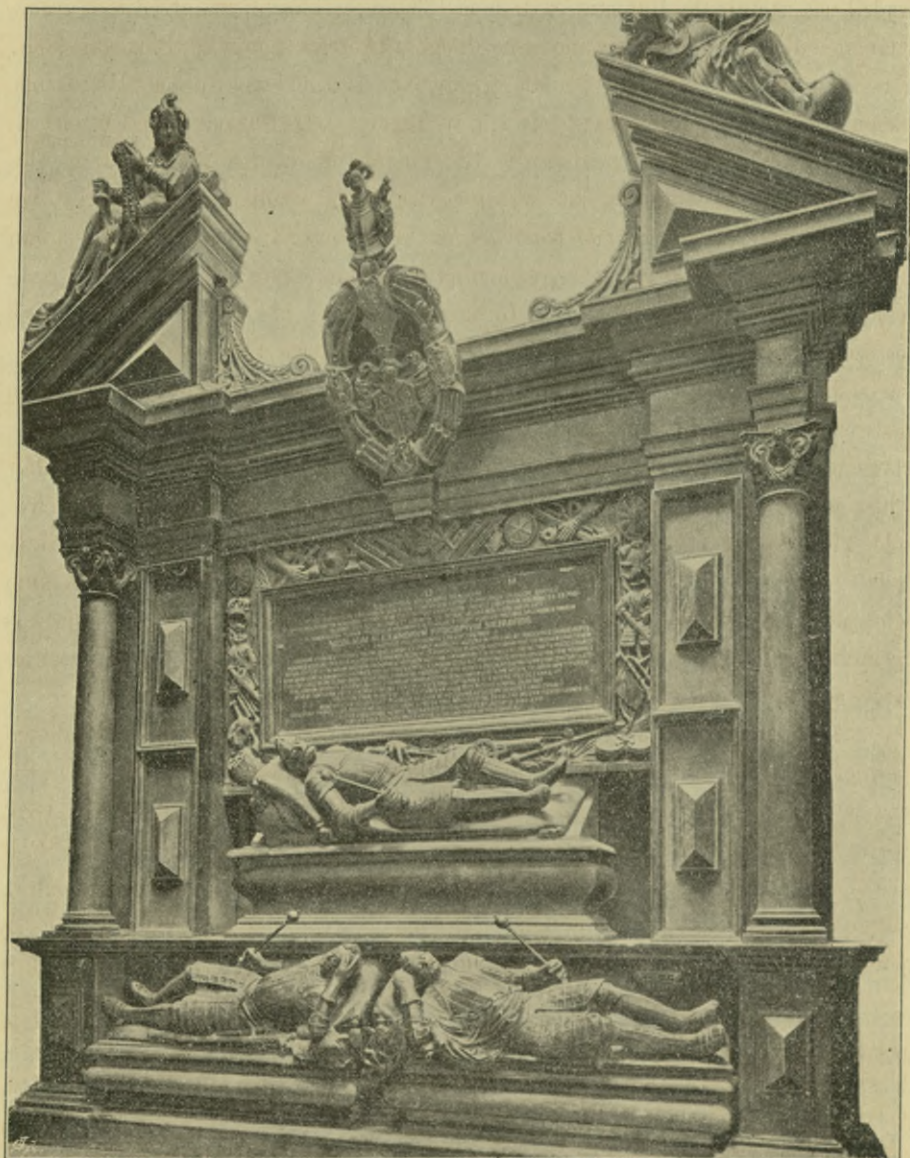


Fig. 87.

Pomnik Sieniawskich dłuta Pfistera.

z Brzeżan, i że po wywiązaniu się z tego zadania Pfister, „mieszczanin brzeżański“, znowu do Sieniawskich powrócił. Przemawia za tem oprócz dat także szczegół, że wdowa po Adamie Hieronimie Sieniawskim a fundatorka jego pomnika, który z wszelką pewnością wyszedł z pod dłuta Pfistera, z domu Sztemberk - Kosteczanka, córka wojewody sandomierskiego, była rodzoną ciotką księcia Janusza,¹⁾ i ona to bez wątpienia poleciła zatrudnionego na swoim dworze rzeźbiarza krewnym tarnowskim. Jeżeli zresztą przypuścimy, że Pfister nie przybył na własną rękę do Polski, ale powołano go umyślnie z Wrocławia, to bliższym jest wniosek, że wezwano go wprost do Brzeżan, gdzie podjęto około tego czasu roboty około kaplicy i monumentów na wielką stopę i na daleką metę, podczas gdy w Tarnowie chodziło tylko o jeden pomnik.

Nie jest wykluczoną rzeczą, że Pfistera nie powołali do Polski ani Sieniawscy ani Ostrogscy, ale sprowadził go do Lwowa któryś z fundatorów albo któryś z rzeźbiarzy już tu pracujących, może sam Boim albo Henryk Horst. Horst wprawdzie już w roku 1584 przebywa we Lwowie, podczas gdy Pfister, urodzony według daty podanej przez dr. Alwina Schulza w roku 1573, miałby wtenczas dopiero lat 11; niewiadomo przecież, jak długo Horst żył po owym roku i czy jeszcze w kilkanaście lat później nie był czynnym we Lwowie. Pierwszą wzmiankę o Janie Pfisterze spotkaliśmy, jak to sobie czytelnik przypomni, w r. 1612, z tego jednak nie wypływa, aby już znacznie przedtem nie mógł być przybyć do Polski i do Lwowa. Przeciwnie, skoro jak widzieliśmy, z Domagalicza spadku już w r. 1612 miało się Pfisterowi wypłacić 1000 zł. i to z tytułu jakiejś większej jeszcze sumy, to wniosek stąd równie bliski jak słuszny, że Pfister już przed tym r. 1612 był i pracował w kraju, bo sumy, której część wynosiła 1000 zł., nikt w owych czasach, a tem mniej rzeźbiarz, nie zarabiał sobie tak lekko i na poczekaniu. Jeżeli zważymy dalej, że w tym roku Pfister miałby już być lat 39, i zestawimy tę okoliczność z faktem, że ożeniwszy się we Lwowie, a umarłszy przed, i to może na dość znaczny czas przed rokiem 1645, zostawił, jak to zobaczymy, córkę zamężną i syna, który już był także rzeźbiarzem — to raczej przypuszczać można, że o wiele wcześniej, w znacznie młodszym wieku, przybył do Lwowa; gdzie przecież jakiś czas musiał być już czynnym, ustalić się na stanowisku, dać się poznać, nim mu dał córkę swą poważny mieszczanin, aptekarz Jan Świątkiewicz. Takie w przybliżeniu ustalone daty zakreślają tę samą właśnie porę, w której we Lwowie i w Brzeżanach powstał cały szereg dzieł rzeźbiarskich: nagrobki Boimów, Kampianów i domi-

¹⁾ Niesiecki K. Herbarz Polski VII str. 189 i V str. 296.

nikańskie we Lwowie, Adama Hieronima, Mikołaja, Aleksandra i Prokopa Sieniawskich w Brzeżanach.

Nim atoli przejdziemy do dzieł, które przypisać należy dłutu Pfistera, zestawimy kilka ciekawszych szczegółów z jego prywatnego życia, które rzucają światło na stosunki i losy tego niepospolitego artysty w naszym kraju. Z dywizyi dóbr po jego śmierci wypływa, że był wcale zamożny, zwłaszcza jak na owe czasy, kiedy aby osiąść jaką taką fortunę, kto nie należał do szlachty, musiał być koniecznie kupcem, lekarzem lub palestrantem miejskim. W podziale schedy biorą udział wdowa po artyście Katarzyna Świątkiewiczówna, syn jego Jan, już w tymże 1645 roku nazwany rzeźbiarzem (*ingenuus Joannes Pfister itidem sculptor*) i córka Anna, zamężna za szlachcicem Bartłomiejem Kowalkowskim. W akcie powiedziano wyraźnie, że zmarły był z Wrocławia rodem, nie podano jednak ani daty urodzenia ani daty śmierci. Sama data aktu dywizyi nie może być wzięta stanowczo za rok zgonu Pfistera, chociaż bowiem zazwyczaj podział schedy odbywał się w świecie mieszczańskim lwowskim wkrótce po śmierci spadkodawcy, znamy przecież wypadki, że właściwej formalności prawnej i aktykowania transakcyi dokonywano znacznie później, nieraz nawet parę lat po zgonie. W tym właśnie wypadku formalności wlokły się długo; dwa zapiski Aktów Radzieckich, odnoszące się do schedy Pfisterowskiej, przedziela pięcioletni okres czasu: pierwszy obejmujący właściwy podział spadku, pochodzi z r. 1645, drugi likwidujący koszta wesela i wyprawy, którą nieboszczyk wziął za żoną, z r. 1650, podczas gdy Pfister, jak się dowiadujemy z zapisku w testamencie dr. Pawła Boima, w r. 1642 już nie żył.¹⁾ Zawsze przecież doczekał się dość poważnego wieku, bo umierając liczył blisko lat siedmdziesiąt.

Spadkobiercy dzielą się w drodze dobrowolnej ugody spuścizną. Wdowa Katarzyna wzięła duży łańcuch na 58 i pół czerwonych złotych, pierścieni z dyamentami i manelę; reszta kosztowności poszła w dział na trzy części, a każda część miała wartość 40 dukatów. W perłach przypadło na każdą część po blisko 4 łuty. W srebrze pozłocistem wzięła „pani matka roztruchan wielki wagi sześciu grzywien; pan syn Jan wziął roztruchan mniejszy ważący przeszło dwie grzywny, czarękę, pasek, srebro od szabli, razem pięć grzywien i 15 łutów. Pani córka wzięła ważnego srebra cztery grzywny łutów 12^u. W srebrze białem wdowa dostała pięć grzywien i 7 łutów, syn 7 grzywien 4 łuty, córka Kowalkowska 5 grzywien 9 łutów. Spadek w innych ruchomościach świadczy także o zamożności artysty. Znajdujemy wśród nich obicia i szpalery, która

¹⁾ Acta Consul. z r. 1642 pag. 372.

to nazwa w owych czasach obejmuje niekiedy i gobeliny; każdemu z trzech spadkobierców dostało się po jednym takim szpalerze a nadto po jednym kobiercu. Dalej spotykamy obrazy, a przypuścić się godzi, że tak znakomity mistrz nie posiadał lichych płócien; „pani matka“ dostaje Salvatora z Najśw. Panną, retrakt pana ojca jej, (t. j. aptekarza Świątkiewicza) i pani matki samej, do tego Sybille dwie i w dodatku Chrystusa, płaskorzeźbę alabastrową w złocistych ramach. Córka bierze retrakt matki i dziada, pięć Sybill i Najśw. Pannę; syn retrakt ojca z babą i pięć Sybill alabastrowych, jak wszystkie rzeźby, pozostałe w spadku, zapewne dłuta ojcowskiego. W końcu ważny szczegół, że jak czytamy w pertraktacji, wdowa po Pfisterze wybrała już po śmierci artysty 1740 zł. z długów przypadających mu od rozmaitych osób, niestety niewymienionych.

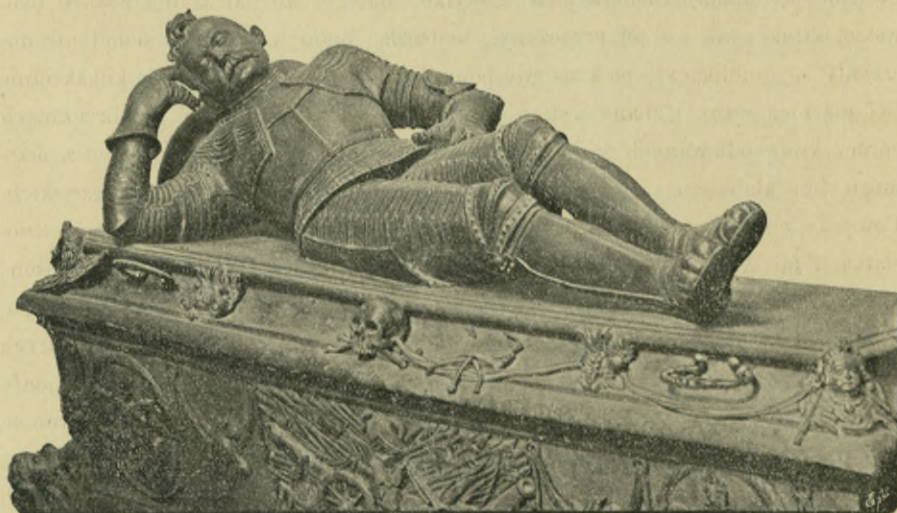


Fig. 88.

Z pomników brzeżańskich.

Najciekawszą atoli i najważniejszą dla nas jest spuścizna artystyczna po Janie Pfisterze. „Znajdują się rzeczy niektóre — czytamy w przywiedzionym dokumencie — które są do przedania naznaczone, jako to w Brzeżanach, w kamienicy na górze, w izdebce, rzeźba snycerskiej roboty rozmaita, tak z kamienia jak i z lipiny, *item* marmuru czarnego sztuk wielkich 80, krom małych, stołów dwa z marmuru czarnego po łokci 4 wzdłuż, alabastru sztuk 40, dwa słupy z marmuru czarnego na kształt piramid. We Lwowie z alabastru sztuk dwie. Posągi z lipiny św. Maryi i św. Jana. Stół jeden czarny marmurowy, sama w sobie tablica. Dwa słupy marmurowe, jeden z nich złamany. Tablica marmurowa czarna złamana. Sztuka na pół łokcia marmuru

czarnego.“ Pozostało nadto po artyście małe areydzielko, niewiadomo, czy jego własnej roboty, a mianowicie, jak się wyraża nasze źródło: „w puzdrze ołtarzyk, który nieboszczyk z Niemiec przyniósł, z hebanu i słoniowej kości, z sztukami, z figurami, z posągami.“ Musiała to być osobliwość bardzo misterna i kosztowna, bo spadkobiercy szacują ołtarzyk na 400 zł. — suma na one czasy ogromna — „a pani matka waruje to sobie i pan zięć, jeśliby pan Jan Fister, syn nieboszczykowski, przy którym jako przy rzemieślniku będzie ten ołtarzyk z słoniowej kości i hebanu, nie dbał o przedanie tego ołtarzyka, tedy będzie wolno, najawszy rzemieślnika innego, któryby go naprawił i wychędożył, sprzedać *cum scitu aliorum.*“¹⁾

Przechodząc do dzieł wykonanych przez Pfistera w Polsce, zajmiemy się głównie pomnikami Sieniawskich, nietylko dlatego, że należą do obszaru lwowskiej sztuki, ale i z tej przyczyny, że bardzo mało są znane i dotąd nie doczekały się publikaacyi, podczas gdy pomnik Ostrogskich w Tarnowie kilkakrotnie był już opisywany i znany jest z rysunków.²⁾ Jak wiemy, jest w Brzeżanach oprócz kilku odlewanych sarkofagów, pięć monumentalnych nagrobków z marmuru lub alabastru, poświęconych pamięci historycznego rodu Sieniawskich. Powstały one wszystkie w ostatnich latach XVI i w pierwszych czterech dziesiątkach lat XVII wieku. Epokę ich powstania zakreślają daty śmierci osób: 1574—1636. Nie należy jednak pojmować rzeczy tak, jak gdyby pomniki powstawały w takich odstępach czasu, w jakich umierali ci Sieniawscy, których pamięć utrwały (1569, 1574, 1582, 1583, 1619, 1622, 1626, 1636); powstały one raczej w dwóch tylko dość krótkich porach, objętych powyższym okresem, i podzielić się dadzą co do czasu wykonania na dwie grupy a co do autorstwa na dwóch mistrzów. Pierwszą grupę stanowią pomniki Anny z Maciejowskich Sieniawskiej († 1574), Jana Sieniawskiego († 1583), Mikołaja Sieniawskiego († 1569), i grupa ta powstała niewątpliwie w przeciągu kilku ostatnich lat XVI wieku, jeśli nie równocześnie to w bardzo krótkich odstępach między jednym a drugim pomnikiem. O tej grupie mówiliśmy już obszerniej przypisując ją Henrykowi Horstowi.

Drugą grupę obok sarkofagów stanowią dwa pomniki, z których jeden jest zbiorowy. Grupa ta powstała między rokiem 1619 a 1636, a autorem jest Jan Pfister. Jeżeli jednak najwcześniej po roku 1619 mógł Pfister zacząć pracować nad pomnikiem Adama Hieronima, który w tym roku dopiero umarł, nasuwa

¹⁾ Acta Consul. z r. 1645 L. pag. 1051—1055.

²⁾ Zacharjewicz Julian. Zabytki sztuki w Polsce 1887. Zeszyt IV tablica V.

się pytanie, co od tak dawna przedtem robił nasz artysta w Brzeżanach, skoro jak wiemy z przywiedzionych powyżej dat, był tam już przed r. 1612? Odpowiedź na to pytanie znajdujemy w fakcie, że Adam Hieronim Sieniawski około r. 1600 przystąpił do rozszerzenia dawnego kościoła, wzniesionego około 1554 roku przez Mikołaja, hetmana pol. kor. i wojewodę ruskiego, i dobudował dwie nowe kaplice, z których jedna mianowicie cała jest ozdobiona rzeźbami figuralnymi i dekoracyjnymi w stukaturze. Przypuszczać także można, że tenże Sieniawski przyozdabiał również stukaturami niektóre sale i komnaty samego zamku. Było więc jeszcze za życia Adama Hieronima dużo roboty dla rzeźbiarza, i nie dziwnego, że Pfister, kiedy po wykończeniu pierwszych robót miał przystąpić jeszcze do pracy nad monumentalnymi nagrobkami, osiadł stale w Brzeżanach.

Pomniki brzeżańskie z pod dłuta Pfistera są dziełami wielkiego talentu i wysokiej doskonałości technicznej — ale w żadnym z nich rzeźbiarz ten nie rozwinął takiej bujności pomysłów, takiego bogactwa form i takiej w końcu charakterystyki swego własnego indywidualizmu, jak w tarnowskim pomniku Ostrogskich. Nie wyszło to całkowicie na korzyść tego pomnika, który najlepiej określimy, jeśli powiemy, że artysta nie prześcignął w nim ale przesadził siebie samego. Ale właśnie wskutek wysiłku podniesionego do tego stopnia, na którym talent musi się przemanierować, wskutek wysypania do dna, że tak powiemy, całego pełnorożca form i motywów, Pfister dał nam siebie niejako w całości; pomnik tarnowski to encyklopedia jego talentu. Dlatego też gdyby pomnik Ostrogskich nie miał nawet podpisu Pfistera, mógłby być kluczem do dwóch najważniejszych monumentów brzeżańskich, byłby dziełem mianodawczym. Z tego co powiedzieliśmy, nie wynika przecież, aby Pfister kopiował sam siebie; człowiek ten za wiele miał inwencji i twórczych zasobów, aby poprzestał na kilku motywach — przeciwnie, stara się być zawsze coraz innym i jest zawsze innym w kompozycyi i w szczegółach, co tem lepiej świadczy o bogactwie jego natury, jeżeli się zważy, że ten cudzoziemiec osiedlony w Polsce przez wszystkie lata swego żywota, aż do samej śmierci, zapewne nie widział, niczego się dalej nie uczył, żadnych nowych mistrzów nie poznał, żadnych nowych wrażeń artystycznych nie odbierał, ale żył niejako z kapitału swego talentu. Jeżeli mówimy, że pomnik Ostrogskich w Tarnowie, choćby był bezimienny, posłużyłby do stanowczej determinacji pomników brzeżańskich, to tylko dlatego, że Pfister, zagrzany widocznie chęcią spółzawodnictwa z pomnikami włoskich mistrzów, które już był zastał w Tarnowie, wysilił się w tem dziele na pełną charakterystykę swojej twórczości.

Sama kompozycya pomników brzeżańskich, a mianowicie Adama Hieronima Sieniawskiego (fig. 86), podoba się nam nawet bardziej niż bogata struk-



Fig. 89. Rzeźby w kopule kaplicy Boimów.

tura i zbyt hojna ornamentyka pomnika Tarnowskich. W pomniku tym Adama Hieronima jest więcej klasycznych tradycyjn renesansu, więcej jasności i prostoty stylowej w dobrem, monumentalnym tego słowa znaczeniu. Czy Pfister miał na myśli kolumnadę świątyni, portyk jakiegoś uroczystego przybytku, kiedy komponował strukturę rzeźbionego nagrobka, czy też trzecia, środkowa kolumna ryzalitu nie była pierwotnie w planie i dodano ją tylko dla bezpieczniejszego podparcia górnej części — jest to pytanie, którego rozstrzygać nie chcemy; czy tak jednak czy inaczej, pomnik zyskał tym sposobem niewątpliwie na oryginalności. Fronton jego składa się z pięciu kolumn korynckich, z których trzy dźwigają występujący naprzód ryzalit, dwie zaś boczne cofnięte akcentują głębię i nadają ruch i perspektywę architekturze. Pomysł ten sam przez się byłby szczęśliwy i bardzo monumentalny, gdyby nie wypływało z niego, że środkowa kolumna ryzalitu przecina niszę z sarkofagiem i leżącym na nim posągiem rycerza.¹⁾ Na kolumnach całkiem gładki architrav i fryz, nad tem silne gzymśowanie, a na ostatnim gzymśie jakby kopuła płaska, cała obrzeżona liściową ornamentyką, z postumentem, którego z obu stron czepiają się akantowe woluty, a na którym stanęła postać allegoryczna. U stóp tej postaci dwa lwy, doskonale stylizowane a żywo przypominające lewki tarnowskiego pomnika, podtrzymują tarczę z herbem Leliwą. Po lewej i prawej stronie na końcach ryzalitowego gzymśu, w osiach jego bocznych kolumn, znowu po jednej niewieściej postaci allegorycznej, a także dwie postaci nad kolumnami cofniętymi. Podstawa sarkofagu skromnie na trzy gładkie pola podzielona: sarkofag dźwigany przez trzy lewki, znowu bliźniaki tarnowskich, trzymające w łapach hełmy; na sarkofagu postać śpiącego rycerza z głową opartą o lewe ramię. Poza naturalna i szlachetna, twarz musi być doskonałym, bardzo wiernym portretem, o czem świadczy realistyczny dodatek brodawki — wyraz sennego spokoju doskonale oddany. Z pułapu niszy zwieszają się dwoma rzędami sopelnicowe różyce, stylizacją i zwiesistem zakończeniem przypominające rozety w ołtarzu kaplicy Kampianowskiej. Cały pomnik z czarnego i czerwonego marmuru.

Daleko mniej szczęśliwy w strukturze i w rozkładzie mas, a przedewszystkiem zbyt ciężki jest drugi brzeżański pomnik Pfistera, poświęcony wspólnie pamięci trzech członków rodu Sieniawskich: Mikołajowi, staroście ratnińskiemu, Alexandrowi i Prokopowi, wielkiemu chorążemu kor. (fig. 87). Dwie jońskie kolumny z przepaskami u wolut i dwa tuż obok nich umieszczone pilastry o dwóch

¹⁾ Dr. M. Maciszewski (Pomniki Sieniawskich Lwów 1882) sądzi, że ta trzecia kolumna przybyła „przy jakiejś dawniejszej restauracyi w celu podparcia ciężkiej facyaty“ (str. 30); nie uzasadnia jednak bliżej tego przypuszczenia.

zagłębianych nieco i obramionych polach, w których umieszczone są fasetowane kamienie, dźwigają zbyt ciężkie w stosunku do całości a już szczególnie do cokołu gzymsowanie z przerwany i szeroko rozwartym szczytem. Na spadzi-
stych fragmentach tego szczytu dwie siedzące postaci allegoryczne, niewieścia i męska. W niszy spiąca postać rycerza, nad nią zbyt wielka a na domiar bogatym obramieniem z trofeów jeszcze powiększona tablica napisowa, zajmująca więcej miejsca, niż umieszczony pod nią sarkofag wraz z rycerzem, którego też formalnie przygniata — u dołu na płaskich postumentach znowuż dwa posągi zmarłych, zakuty w zbroje, zwróconych ku sobie głowami. Obaj oni spią na ziemi, a przygniata ich cały ciężar górnego sarkofagu i cała masa pomnika. Wszystkim trzem ciasno i niewygodnie, a ziemia pewnie byłaby im lekszą niż te marmury.

Układ postaci, modelowanie głów, zbroje, draperya, którą artysta rzucił na jeden z posągów, senny spokój obliczy, od których jakby szła cisza uroczysta — wszystko to świadczy o znakomitem dłucie, i tem większy żal zbiera, że to wygląda tak prowizorycznie, jakby ci rycerze byli tylko na popasie. Nie wahamy się twierdzić prawie stanowczo, że pomnik tak nie był projektowany przez Pfistera, że zaszły przeszkody, którym uleż musiał. Dostateczną przeszkodą mógłby być już sam brak miejsca, ale to przewidzieć się dawało, więc musiały zachodzić inne trudności, których usunąć nie było w mocy artysty. Jesteśmy niemal pewni, że gdyby się znalazły zapiski z historii powstawania tych pomników, domysł nasz znalazłby w nich potwierdzenie.

Nie wszystko jest równej wartości w dziełach Pfistera; spotyka się w nich szczegóły grube, pojęcie form czasem jeszcze naiwne i rzemieślnicze, ale w całości tego, co wykonał, jest niepospolitym artystą. Jego postaci ludzkie świadczą o studium natury, uderzają obserwacją i charakterystyką niekiedy mistrzowską, a dowodzą zawsze oryginalnego zmysłu w pojmowaniu i oddawaniu form szczegółowych. W igraniu akcesyorami, w wirtuozowskiej bucie, która dla malowniczości zapomina o wymaganej powadze linji, przebija się bujna i bogata artystyczna natura, ale są to już zarazem stanowcze znamiona barokowej maniery. Jego niewieście postaci są pełne wdzięcznego ruchu i szlachetnie choć prawie już rodzajowo pojęte, nawet w tem barokowem przegięciu ciała, w niepokojnem poruszeniu głowy, zgoła w swojej „pozie pozującej“, zachowują nadobność i linię. Miał niewysoki ideał piękności, bardziej rodzajowy niż monumentalny; niektóre jego allegorye to ładne kobiety, rozkosznie zbudowane, z dołkami przy ustach, z eleganckim giestem ramion, z główkami czubato fryzowanymi — prawie że statuetki z kominka w posagowym formacie. W spiących rycerskich postaciach jest więcej powagi i monumentalności — tu już

same zbroje strzegły od niespokojnej linii — ale w twarzach jest realizm, bardziej na miejscu w portrecie poufnym aniżeli w uroczystym pomniku, a w niejednym szczególe bez istotnego znaczenia, jak n. p. w traktowaniu podgołonych czupryn, jest tyle zamiaru i upodobania, że cierpi na tem do pewnego stopnia powaga wrażenia.

Ornamentyka Pfistera jest bogata w motywa; znał je i rozumiał wszystkie, jakie znane były społecznie, i używał ich ze smakiem i pewną elegancją, a często umiał nadać im osobiste, całkiem oryginalne piętno inwencji. W pomnikach brzeżańskich jest wstrzemięźliwy w ornamentyce, poprzestaje tu bardziej na architekturze tylko i figurach, ale w nagrobku tarnowskim okazał się aż na zbyt hojnym w dekoracyjnych szczegółach, jak woluty, kartusze, balustry, główki skrzydlate, maskarony, przepaski, festony, panoplie, gałki, fasetowane kamyki i t. p. Można by powiedzieć, że pod tym względem bardziej jest Niemcem w Tarnowie niż w Brzeżanach. Uderza przecież, że ten Niemiec, i prawdopodobnie tylko w Niemczech wykształcony, z takim smakiem i miarą opiera się wszystkim niemal pokusom przebujającej ornamentyki t. zw. niemieckiego renesansu, którego przecież był dzieckiem a nawet jeszcze współczesnikiem. Gwóździ, *flachbandów* i *rollwerków* prawie że nie używa — tylko na tarnowskim pomniku jest ich trochę — jego kartusze, bez których się nie może obejść ornamentyka rzeźbiona tej pory — są zawsze blizkie pierwotnych wzorów flamandzkich, mają zawsze motyw roślinny i różnią się korzystnie od tych ślusarsko-stolarskich konceptów, których heidelberski Friedrichsbau był kopalnią niemieckim dekoratorem z ostatnich rozkładowych lat renesansu. Bardzo ładny i oryginalny jest kartusz herbowy na pomniku trzech Sieniawskich z pękami proporców, broni i armatur, ujętymi w małe tarcze, na których umieszczone są zbrojne klasyczne figurki.

Te same zalety i wady, które widzieliśmy na opisanych pomnikach, spotykamy na metalowych sarkofagach, które niewątpliwie wyszły także z pod dłuta Pfistera, a gdyby dało się wykazać, że podług jego modeli odlane zostały w lwowskiej oficynie Franków, która podejmowała się właśnie w owym czasie wielkich robót niekiedy artystycznej nawet natury — świadczyłyby bardzo chlubnie o ludwisarskiej sztuce, z której niegdyś Lwów słynął w całej Polsce. Sarkofagi bogato i bardzo misternie ornamentowane służą za podstawę posągom, modelowanym z taką samą zręcznością i z takim samym poczuciem plastyki i linii, jak leżące posągi grobowców marmurowych. Niewątpliwie i one były albo miały być umieszczone w odpowiednim architektonicznym lub przynajmniej dekoracyjnie zlokalizowanym otoczeniu; dziś ustawione na ziemi bezładnie jakby kufry, bez należytego podwyższenia i w najgorszych warunkach



Fig. 90. Rzeźby w kopule kaplicy Boimów.

światła, ani w cząstce nie wywołują takiego efektu, na jaki były obliczone i jakiego warunki posiadają w zupełności. Jeden z tych sarkofagowych pomników, posiadający najwięcej charakterystycznych cech Pfisterowskiego dłuta, wyobraża nasza rycina (fig. 88).

Pfister bardziej już należy do barokowej epoki aniżeli do odkwitającego renesansu i dlatego mniej w jego dziełach motywów przewidywanych a jest pełna świeżość jakby nowych przeczuwanych form a raczej odmiany już przyjętych. Pomniki brzeżańskie świadczą o tem dowodnie. Gdyby można dzisiajszym językiem artystycznym mówić o tych czasach, powiedzielibyśmy, że Pfister między swoją bracią, jeszcze i wtedy cechową i rzemieślniczą, uchodzić musiał za wielkiego modernistę. Czy przybywszy do Polski w młodym jeszcze wieku, jak to z dat przez nas stwierdzonych wypływa, przywiózł już z sobą ten modernizm *sui temporis*, czy też ewolucya ta odbyła się tu dopiero w umyśle artysty, co byłoby zbyt dziwnem zjawiskiem u człowieka, rzuconego w atmosferę bardzo mało albo wcale nie artystyczną — tak czy inaczej, w każdym razie świadectwo to bujniejszej żywotności jego talentu. Ta bujność i łatwość w inwencji form i w kompozycyi dekoracyjnej objawia się niemniej świetnie w stukaturach kaplicy prawej od głównego wchodu. Jest to już bogactwo barokowe, ale bogactwo. Nie ulega dla nas wątpieniu, że dekoracya tej kaplicy jest dziełem Pfistera — dość spojrzeć na postać Sprawiedliwości na jednym z pół kopuły, aby przyjść do tego przekonania. Przepysznie ozdobiona jest rzeźbą ta kopuła. Czworoboczna, z zaokrąglonemi kątami, podzielona jest na ośm pół, wypełnionych ornamentyką z *puttów*, owocowych festonów, kwiatów, kartuszy, przepasek, ujmujących do koła główny motyw figuralny. Śliczne i pełne oryginalności są rozetowania, jak n. p. na ościeży łuku u wejścia do kaplicy. Rzeźbiarz igra z tym motywem, coraz to inaczej stylizując kwiat pełny, przeprowadzając go jakby przez kalejdoskop swojej fantazyi. Stukatury głównego przedsionka są znacznie późniejsze, wpadają już w maniérę *en rocaille*; powstały też zapewne w XVIII wieku.

Przystępujemy teraz do ważnego dla nas pytania, czy robił i co robił Pfister we Lwowie? Że miał tu zamówienia, że je wykonał, o tem świadczą przytoczone już przez nas archiwalne zapiski, które zarazem dają wskazówkę, gdzie szukać robót jego dłuta. Nim za temi wskazówkami pójdziemy, nie możemy się oprzeć pokusie szukania dzieł Pfistera najpierw tam właśnie, dokąd nam żadna z pisanych wskazówek nie wytyka drogi. Mamy na myśli pomniki w kościele Bożego Ciała — jednak nie w dzisiejszej ich liczbie, ale wychodząc z uzasadnionego przypuszczenia, że było ich daleko więcej, a nie tych pięć tylko, które się dotychczas utrzymały i któremi oczywiście już nie da się obdzie-

lic rzeźbiarzy, jakim według danych wskazówek możnaby przypisać udział w ich wykonaniu. Okolski ¹⁾ wylicza długi szereg rodzin, które miały grobowce swoje w podziemiach dominikańskiego kościoła: Tarłów, Sieniawskich, Herburtów, Chodorowskich, Daniłowiczów, Włodków, Świrskich, Dzieduszyckich, Hermanowskich, Leśniowskich, Wilezków, Konarskich i t. d. — można więc stąd wnosić, jak znaczna ilość pomników padła ofiarą wandalizmu, użyta w r. 1749 jako materiał mularski. Żeby wszystkie do dziś dochowane wyszły z pod dłuta Pfistera, przeciw temu przemawiają inne, podniesione już przez nas wskazówki, chociaż wszystkie pokrewne są sobie pomysłem i techniką, jak to już podnieśliśmy, pisząc o nich obszernie na swoim miejscu, ale że jeden przynajmniej z nich i to najlepszy jemu przypisać by można, to wydaje się nam wnioskiem dość uzasadnionym. Ani pod chronologicznym ani pod stylowym względem nie przeciw temu nie przemawia. Wszystkie te pomniki powstały niewątpliwie już w XVII wieku, niektóre prawdopodobnie w pierwszych kilku, niektóre zaś z pewnością w pierwszych kilkunastu jego latach, bo datują je lata zgonu osób, których pamięci były poświęcone. Wiemy, że Pfister był już o tym czasie w Polsce, a wiemy także, że obok niego nie było spóźnie ani we Lwowie ani w całym jego stołecznym promieniu znacznieszego rzeźbiarza prócz Henryka Horsta, któremu tak samo jak w pomnikach brzeżańskich przypisać trzeba udział w pomnikach dominikańskich. O Hanuszu Scholzu i jego towarzyszach nie mamy żadnych danych, któreby pozwalały łączyć ich pobyt we Lwowie z temi nagrobkami. Nie chce się wierzyć, aby we Lwowie bawił jakiś rzeźbiarz tej miary, jakiej wymagały niektóre z tych rzeźb, a akta miejskie o nim nie wiedziały. Takie milczenie według doświadczeń, jakie zrobiliśmy w naszych studyach archiwalnych lwowskich, zdarzać się zwykło, kiedy ktoś bawił bardzo krótko i niejako gościem tylko w mieście lub kiedy zajmował bardzo podrzędne stanowisko wśród t. zw. pospólstwa. Są wyjątki, nawet w tej pracy zanotowane, ale nie tak liczne, aby tam przynajmniej, gdzie jeszcze inne wskazówki przemawiają za jakimś przypuszczeniem, one przeciw niemu zaważyć mogły. Praca nad pomnikami u Dominikan trwać musiała lata, bo nie tylko że pomników było daleko więcej, niż się ich po pożarze i zburzeniu starego kościoła i klasztoru dochowało, ale nadto miały one niewątpliwie swoje tła i oprawy architektoniczne. Każdy rzeźbiarz tedy, który je wykonywał, musiał przebywać dłużej we Lwowie i trudno przypuścić, aby nawet wiedzieć nie potrzebował, którą drogą do ratusza.

¹⁾ Okolski, *Russia Florida* str. 79.

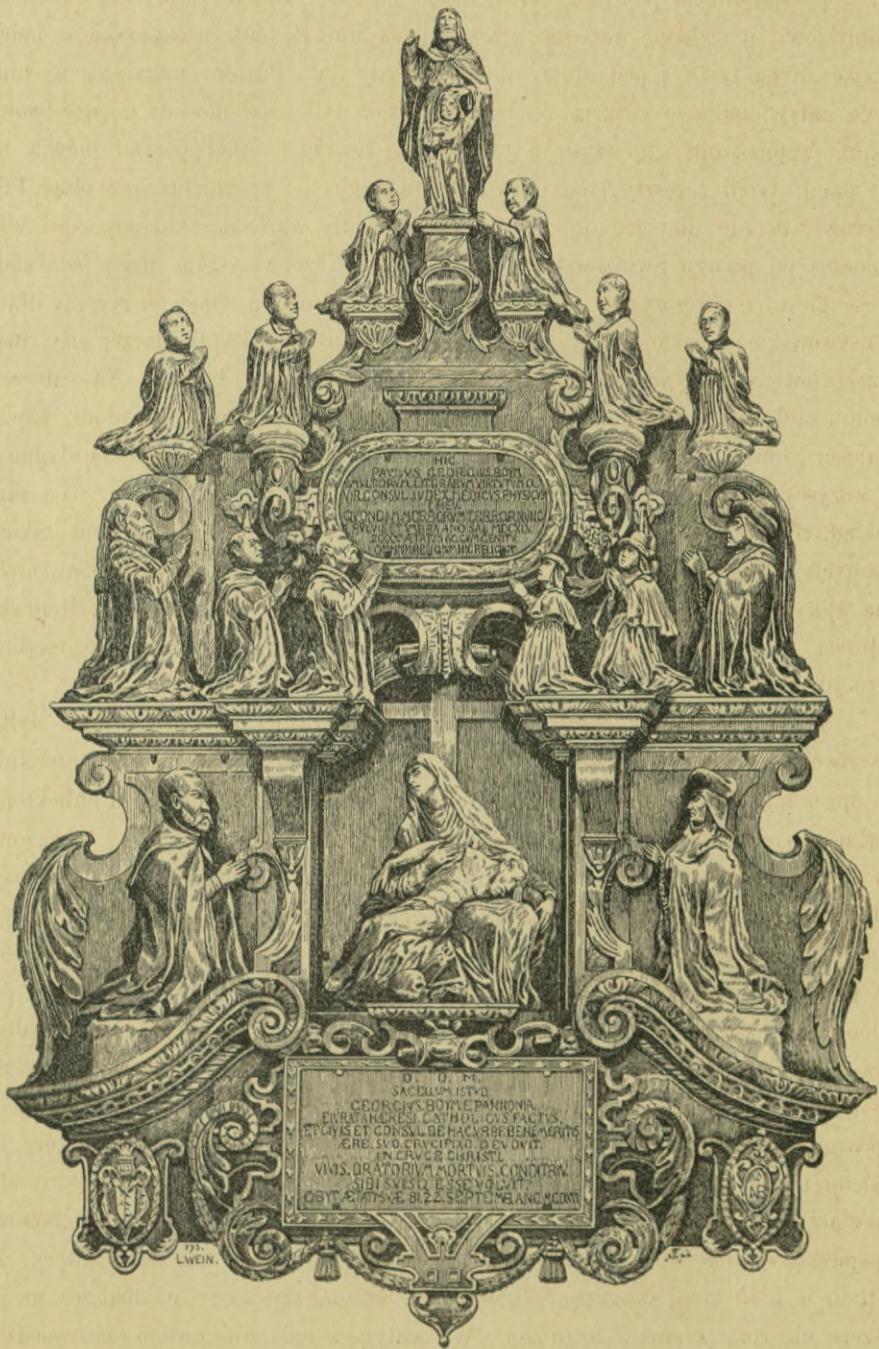


Fig. 91.
 Pomnik Boimów.

Ze stanowiska pomysłu, stylu, dłuta, nie przemawia przeciw naszemu domysłowi, przeciwnie niejedno przemawia za nim. Pomnik Swoszowskiego mógł wyjść chyba tylko z pod dłuta takiego artysty jak Pfister; najwięcej w nim tego indywidualnego uczucia, którego on jeden tylko dał dowody między lwowskimi rzeźbiarzami tego czasu, a traktowanie twarzy i układ postaci mówią tu za nami. Jeżeli z reszty pomników tych żadnego nie próbujemy przypisać Pfisterowi, to nie dlatego, aby tak dalece odbiegały wartością kompozycyji i wykonania od posągu Swoszowskiego, ale z powodu, że wszystkie mają jednostajność giestu i akcesoryów, czego Pfister unikał. Z ośmiu spiących rycerzy dłuta Pfisterowskiego, jakie znamy z pomników brzeżańskich, każdy inaczej leży, inaczej głowę wsparł na ramieniu, inaczej trzyma w dłoni buławę. Na czterech pomnikach dominikańskich wszyscy mają ten sam ruch ramion i dłoni, wspierającej głowę, wszyscy z małemi wariantami jednakowo trzymają buzdycany, i wszyscy leżą na mieczach, których jelce wystają z pod ich bioder. Ten sam układ, ten sam giest rąk, te same miecze pod biodrami i z dodatkiem takich samych hełmów u stóp znajdujemy w posągach na nagrobku dwóch Sieniawskich, na którym znajduje się monogram, uważany przez nas za monogram Henryka Horsta, a zgodność ta wraz z innemi wskazówkami, które mówią o tym rzeźbiarzu już przytoczyliśmy, przemawia za jego autorstwem.

Dalszych śladów czynności artystycznej Pfistera możemy szukać tylko w dwóch kaplicach: Boimów i Kampianów. Drugą tę kaplicę zna już czytelnik z opisu i ryciny jednej ściany grobowcowej. Wątpimy, aby część architektoniczna i ornamentacyjna czy to tej ściany czy ołtarza wyszła choćby częściowo z pod dłuta tego utalentowanego rzeźbiarza. Nieznac go nigdzie, nawet w tych drobnych, machinalnie powtarzanych szczegółach, w których artysta nie czuwa nad samym sobą, po których zatem najłatwiej go odgadnąć. Główki aniołków z przepaskami, zwiesiste iglicowe rozety na pułapie niszy ołtarzowej i tym podobne analogie nie wystarczają, aby uzasadnić udział Pfistera w ornamentальной części tych rzeźb. Łatwiej już przypuszczać, że niektóre rzeźby figuralne wyszły z pod jego dłuta: postaci allegoryczne pozą i ruchem przypominają nieco jego posągi na pomnikach brzeżańskich, brak im tylko tych czubatych fryzur, jakimi tamte od razu uderzają. Nie wszystko też przemawia przeciw temu, aby postaci św. biskupów, zwłaszcza na prawej ścianie, i dwa lepsze medalionowe popiersia ewangelistów, których ryciny podaliśmy, uważać za jego utwory. Że dłu to w nich znać surowsze, ostrzejsze, a przedewszystkiem niedbalsze, to jeszcze nie rozstrzygający argument. W każdym z mistrzów owego czasu siedział rzemieślnik, który dawał w miarę tego co jemu dawano: Kampian mniej mógł płacić niż Ostrogski lub Sieniawski. Takie uderzające różnice wartości artysty-

cznej w dziełach jednego i tego samego dłuta spotykamy niejednokrotnie, zauważył to bardzo słusznie jeden z naszych badaczy sztuki na rzeźbach Jana Maryi Padovano,¹⁾ a to samo niewątpliwie da się zarzucić i Gucciemu. Z większym podobieństwem trafności można się domyślać dłuta Pfistera w zewnętrznej dekoracji tejże samej Kampianowskiej kaplicy. Mianowicie trzy płaskorzeźby, których zalety podnieśliśmy już pokrótce na właściwym miejscu, uważałyby można za jego robotę. Między płaskorzeźbą w środkowym polu arkadowym wyobrażającą Zmartwychwstanie a płaskorzeźbą na ten sam temat na szczycie pomnika Ostrogskich w Tarnowie, zachodzi znaczne podobieństwo, osobliwie w samej postaci Chrystusa, którego ruch i gięś prawie identyczny w obu rzeźbach, świadczy raczej o indywidualnym pojęciu postaci i akcyi aniżeli tylko o spólności ikonograficznego typu. Najlepszą z tych trzech płaskorzeźb jest złożenie do grobu. Ugrupowanie postaci, jasne i malownicze, zestrojenie osób i akcyi w jeden moment uroczysty i posepny, charakterystyka i wyraz twarzy pełny adoracyi i żałości porówno, szlachetne draperye szat, miękkość dłuta mimo pospolitego materiału — wszystko to godne nie szarego piaskowca ale kararyjskiego marmuru.

Zapisek z r. 1642 w testamencie dr. Pawła Boima,²⁾ syna Jerzego, fundatora kaplicy Ogrojecowej, prowadzi nas już wprost do Pfistera. Nim jednak zwrócimy uwagę na rzeźbę, którą zapisek ten wskazuje specjalnie jako dzieło tego artysty, nie możemy się oprzeć pokusie przypisania mu udziału także w pracy nad figuralną dekoracją kopuły tejże kaplicy. Podnieśliśmy już wyższą artystyczną wartość niektórych popiersi wykonanych w stukaturze, mówiąc o rzeźbach kopuły. Co nas tu obok niepospolitych zalet dłuta głównie uderzyło, to realistyczna charakterystyka niektórych postaci, które cechowi mistrze owych czasów wyobrażali zwykle w pewnych bardzo utartych typach biblijnej ikonografji, a które tu z taką pierwotnością i z takimi cechami bezpośredniej obserwacyi są zindywidualizowane, iż prawie rzecz można, że je rzeźbiarz zlokalizował, że za model służyły mu żywe postaci lwowskie. Nikt chyba inny z społecznych rzeźbiarzy lwowskich, o ile znamy ich z dzieł dotąd utrzymanych, nie posiadał ani tyle talentu ani tyle śmiałości oka i dłuta, aby się zdobyć na to, prócz jedynego Pfistera. Niektóre z tych postaci mają na sobie nawet kostium jakby mieszczniański (fig. 89) — a nie stało się to za przykładem malarzy a zwłaszcza drzeworytników XVI w., którzy postaci biblijne ubierali w szuby niemieckie a na głowy Judyt i Ester kładli czepeczki mieszczek norymberskich, ale z zamia-

¹⁾ Prof. Łuszczkiewicz w Sprawozd. Hist. Sztuki V str. 114.

²⁾ Acta Consul. z r. 1642 pag. 372.

rem i z artystycznej ochoty, bo doskonale stroje wschodnie, w jakich figuruje reszta królów, proroków, patryarchów i t. p., umieszczonych w kopule, dowodzą, że autor wiedział, jak należy bez anachronizmu ubierać te biblijne postaci. Ale ów brodacz rubaszny w nasuwieniu w czapie futrzanej i z rękawicami w dłoni — to widocznie typ z lwowskiego ratusza, a tak samo i kilku innych. Przeważna atoli część popiersi ma stylizację już uroczystą a w kostiumie i akcesoriach cechę biblijno-historyczną, co nie przeszkadza im przecież, aby uderzały osobistą charakterystyką, widzianą i rozumianą prawdą fizyognomji, jak np. znakomite popiersie św. Augustyna, uderzająco podobne do popiersia św. Łukasza Ewangelisty na grobowcu Kampianowskim (fig. 89) i popiersie św. Grzegorza (fig. 90).

W wspomnianym zapisku Boima czytamy: „Dało się zrobić nieboszczykowi Janowi snycerzowi epitaphium nieboszczykowi panu Ojeu; starać się tedy, aby go jak najprędzej wykupić, gdyż tam tylko kilkadziesiąt zł. trzeba zapłacić a postawić.“ Zapisek ten daje nam już bezpośrednią wskazówkę. *Epitaphium* brać tu należy za nagrobek a nie za tablicę napisową, wskazuje to sama kwota wynagrodzenia, z której reszta wynosiła kilkadziesiąt zł., która zatem musiała być w całości swej bardziej znaczna. Że ów „nieboszczyk Jan snycerz“ był to Jan Pfister, o którym wiemy, że umarł właśnie około tego czasu, a wdowa wybierała pieniądze, które mu się należały u różnych osób, nie ulega wątpieniu; spólcześnie nie znamy we Lwowie znacniejszego rzeźbiarza Jana. Pomnik ten (fig. 91) znajduje się na ścianie po prawej stronie od wchodu do kaplicy. Jest to nagrobek wiszący, t. zw. *sepolcro in aria*, z marmuru i alabastru. Stylem i wykonaniem odbija od przeładowanej rzeźby ołtarza i od jego w wysokim stopniu manierowanych ornamentów — wygląda wśród tych polichromicznych rzeźb, rzęsistych a grubych, jako gość obcy i może bardziej dystygowany ale także po swojemu excentryczny. Nic dziwniejszego nad tę gromadę postaci kłęzących na konsolach, słupkach i gzymsach, uczepionych jak ptaki na czubkach drzew, trzymających się ekwilibrystycznie wśród niemożliwych warunków grawitacyi, bizantyńscy stylicy w patrycyuszowskich kostiumach! Kilka linii architektonicznych zamiast dawać temu wszystkiemu jakąś stałość i równowagę, przyczynia się tylko do wzbudzenia obawy, że to wszystko rozsypie się na ziemię. Część dekoracyjna i architektoniczna, jeżeli w ogóle można tu mówić o architekturze, składa się z samych wolut, liści akantu, kapitelów, konsol i kartuszków. Matka Boska Bolesciwa usiadła wraz z zwłokami Chrystusa na kartuszu, stary Boim i jego żona na wolutach, ich dzieci i wnuki na małych konsolkach, a wszystko to pnie się do góry zapomocą liści akantowych, kapitelików i kartuszkowych esów — coś na kształt drzewa Jessego w osobliwej trawestacyi. Daremnie śledzić jakiś organizm w tej całej kompozycyi,

wszystko gubi się w dowolności form i motywów. Bardzo wybitnych znamion dłuta i maniery Pfisterowskiej nie znajdujemy w pomniku Boimów; na pierwszy rzut oka nie uderza nas nic, co by wskazywało tego właśnie a nie innego rzeźbiarza. Trzeba dłużej szukać, aby wynaleźć cechy lub szczegóły, któreby potwierdziły także stylistycznie zapisek Pawła Boima. Najwięcej jeszcze pokrewieństwa ma ten grobowiec z pomnikiem Ostrogskich w Tarnowie. Postać starej Boimowej poza, kostiumem, ruchem głowy i rąk ma wiele podobieństwa z postacią Zuzanny Ostrogskiej, a między motywami spotykamy niejedną, znany nam już także z pomnika tarnowskiego, jak n. p. liście konsolowe, festony ujęte kutasami, listkowanie gzymsów, niektóre skrzętki i kontury kartuszone i t. p.

Posągom, a nie licząc dwóch grup jest ich czternaście, zarzucić przede wszystkim trzeba, że czy to wskutek błędu, który zaszedł już w samym modelowaniu, czy też wskutek złego obliczenia wysokości ich pomieszczenia i połączonych z tem warunków optycznych, są za krótkie i za pękate. Po za tem przyznać należy, że są z talentem wykonane i mimo niekorzystnej dla pomnika monotoności pozy i giestu — wszystkie osoby klęczą i wszystkie mają dłonie złożone do modlitwy — są dziełem dłuta artystycznej już miary. Paweł Boim niezawodnie żądał, aby rzeźbiarz umieścił wszystkich potomków Jerzego i Jadwigi Boimów, Pfister i nie miał miejsca i zapewne nie chciał ustawiać ich starym utartym zwyczajem w dwóch długich gęsih rzędach po obu stronach Matki Boskiej z Chrystusem, uciekł się więc do tego oryginalniejszego i może bardziej malowniczego ugrupowania, jakie widzimy. Głowy wszystkie a osobliwie postaci w dwóch niższych rzędach są bardzo dobrze modelowane i mają wiele indywidualnego charakteru; każda z nich jest przekonywającym portretem i musiała być robiona z natury. Do najlepszych głów należy głowa starej Boimowej, wymodelowana miękko i subtelnie, ale i wszystkie inne głowy odznaczają się uchwyleniem indywidualnego wyrazu i dobrą plastyką — każda z nich ma fizyognomię, żadna nie jest szablonową i konwencyonalną. Traktowanie ubiorów i ich materyj częściami doskonale; draperye spływają i fałdują się swobodnie, na niektórych zwłaszcza postaciach, jak n. p. na starszej kobiecie w drugiej kondygnacyi ruch ciała nie topi się bynajmniej w sutej i fałdzistej szacie, plastyka podniesionych do modlitwy ramion zaznacza się pod materyą. Wszystkie postaci są z alabastru niegdyś białego, który jednakże w tym pomniku nie okazał się wdzięcznym materiałem. Wybrano alabaster jasny i czysty, bez słojów i cieplejszego tonu, a zanadto przejrzysty, zaczęło poszło, że poźółklszy robi wrażenie miękkiej i tłustawej masy a figury na ciemnem tle marmuru wyglądają dziś, jakby były z glicerynowego mydła.

Najgłówniejszą rzeźbą, która równie jak Chrystus na szczycie błogosławiający dziecię gościem uroczystym i miłościwym, koncentruje niejako i wiąże tę całą gromadę modlących się kornie postaci, jest *Pietà*. Ruch Matki Boskiej, wyrażający boleść posuniętą do rozpacz, jest może za nagły, w podniesionej i przechylonej na tył i na bok głowie już jest niepokój baroka, gięś lewej dłoni, charakterystyczny zresztą u Pfistera, zapewne trochę sztuczny, a uwięzione nagie ciało Zbawiciela, stanowczo za małe w proporcji do Matki Boskiej, mogłoby co do szczegółów modelacyi wywołać nie jeden zarzut — całość przecież jest dziełem artysty w dzisiejszem już tego słowa znaczeniu, szlachetnie pomyślanem, pełnem sentymentu i poępnego nastroju. Na polu wielkiej a zwłaszcza religijnej rzeźby tego późnego czasu dzieło to Pfistera należy do najlepszych. Nie zawadzi też przypomnieć, że było to jego dzieło ostatnie w Polsce. Jak z przytoczonych zapisków wypływa, wykonać je musiał blisko przed śmiercią, skoro już po śmierci zostało przez Boimów wykupione. Artysta dobiegał już wówczas lat siedmdziesięciu — sprawiedliwiej więc jest nie szukać w tem dziele stara wad i braków, ale uznać dziwną żywotność i energiczną do końca twórczość jego niepospolitego talentu.



Fig. 92.

Z ołtarza Zapalińskiego.



Fig. 93.

Z sufitu domu Stanca Szolca.

VIII.

SCHYLEK XVII STULECIA. ERLENBERG. ALEXANDER PROCHENKOWICZ I POMNIKI
ARCYBISKUPÓW W KATEDRZE. SNYCERSTWO W DRZEWIE. JAN ŁUG. STALLE
BERNARDYŃSKIE.

Obok Pfistera a raczej już po nim spotykamy jeszcze w aktach miejskich mały szereg rzeźbiarzy, z których niejeden może wyszedł z jego szkoły. Są to: Melchior Eleberk także Erleberk, pochodzący z Wrocławia, Bernard Dykamboš,¹⁾ zdaje się identyczny z snycerzem, który w aktach wójtowskich²⁾ z 1614 r. figuruje jako Gallus, co by w zestawieniu z brzmieniem nazwiska świadczyło o jego pochodzeniu francuskim; Stanisław Dryar zapisany jako sculptor w r. 1635;³⁾ Hanus Zyberleus, pracujący u poprzedniego,⁴⁾ Piotr Rutha także Ruta z roku 1639,⁵⁾ Stefan Przyjaźny (nazwiskiem rodowem Osowicz) z r. 1640,⁶⁾ Hieronim Stryjeński z r. 1646, Alexander Prochenkowicz, występujący po raz pierwszy w aktach w r. 1647, i Łukasz snycerz z r. 1653.⁷⁾

1) Acta Consul. z r. 1630 pag. 1360.

2) Advocatialis z r. 1614 pag. 240.

3) Acta Consul. z r. 1635 pag. 1075.

4) Acta Castrens Leop. Tom 385 p. 124. według zapisków dr. F. Bostla.

5) Acta Consul. z r. 1639 pag. 773.

6) Acta Consul. z r. 1640 pag. 815, 825.

7) Acta Consul. z r. 1653 pag. 47.

Z wszystkich tych wymienionych rzeźbiarzy dwaj tylko zasługują na bliższą uwagę, a raczej o dwóch tylko posiadamy szczegóły archiwalne, odnoszące się do ich artystycznego zawodu, a mianowicie o Erlenbergu (bo tak zapewne czytać go należy) i o Prochenkowiczu. W roku 1633 stolarze lwowscy wytaczają pozew Erlenbergowi, że wzbrania się wstąpić do ich cechu, mimo iż trudni się także robotami, które wchodzą w zakres ich rzemiosła. Chodziło tu zapewne o roboty snycerskie w drzewie. Erlenberg odpowiada z pewnym akcentem obrażonej godności artystycznej, że jego rzemiosło należy do „ nauk wyzwolonych“, bo jest on „ snycerzem nietylko od drzewa, ale od marmuru, alabastru i wszelakich innych materyj.“ Czeladzi stolarskiej nie używa, uczniów z Korony nie zaciąga, ale z cudzych krajów, jako z niemieckich.“ Urząd miejski ze względu, że on „ sam tylko jeden snycerz przy mieście jest“ i nie może zatem być w swoim własnym cechu snycerskim, odrzuca zażalenie stolarzy i bierze Erlenberga w swoją specjalną opiekę.¹⁾ Z zapisku tego wypływa, że po ukończeniu wszystkich tych znacznych robót rzeźbiarskich we Lwowie, o których mówiliśmy, rzeźbiarze zamiescowi opuścili miasto, podczas gdy Pfister osiadł stale w Brzeżanach — i rzeczywiście nie było już dla nich zajęcia w mieście, w którym po ostatecznem wykończeniu kaplic Boimów i Kampianów nie powstało już nic znacniejszego na polu rzeźby. Jakoż i Erlenberg, pozostawszy jeszcze we Lwowie, pracował jak się zdaje głównie po za Lwowem. I tak spotykamy w aktach z r. 1642 zeznanie ruskiego mnicha Joachima Golimunta, że był we Lwowie z wojewodziną lubelską (a więc chyba żoną Alexandra Tarły, który w tym czasie piastował tę godność) „ dla rzemieślników“, to jest dla malarza i snycerza; wojewodzina zgodziła malarza a ten polecił jej snycerza Majehra (Melchiora).²⁾ Wiemy także z tego samego zapisku, że Erlenberg wykonał roboty snycerskie do Ołyki; na wizyi bowiem, która odbyła się u niego wskutek ponownego zażalenia cechu stolarzy lwowskich, znaleziono formy t. j. stalle kościelne, przeznaczone do Ołyki, na których strukturze była „ rzeźba rozmaita.“ Między nazwiskami mistrzów, którzy pracowali nad budową kollegiaty Ołyckiej, wzniesionej przez Albrechta Radziwiłła w r. 1640, czytamy też rzeczywiście obok Włocha Jana Maliverny, architekta, także Melchiora Almpetius (!) Lwowianina snycerza.³⁾ Z zestawienia tego nazwiska z zapiskiem archiwalnym, który wyżej przytoczyliśmy, wypływa niewątpliwie, że ten Almpetius nie był kto inny, tylko Melchior Erlenberg. Pomyłka w nazwisku po-

¹⁾ Acta Consul. z r. 1633 pag. 1036.

²⁾ Acta Consul. z r. 1642 pag. 197 i 207.

³⁾ Kotłubaj Edward. Galerya Nieświezka. Wilno 1857 str. 287.



Fig. 94. Pomnik arcybiskupa Tarnowskiego.

wstała stąd niezawodnie, że piszący zamiast Erlenberg słyszał Alembek, a głośni swego czasu i po za Lwowem patrycyusze Alembekowie tak się z łacińska pisać byli zwykli. Czy Erlenberg w kolegiacie Ołyckiej robił tylko owe wspomniane stalle, czy też wykonał inne także rzeźby — do odpowiedzi na to pytanie brak nam wskazówek.

Daleko więcej niż Erlenberg budzi naszą ciekawość Alexander Prochenkowiez, raz dlatego, że pozostały nam po nim we Lwowie rzeźby, należące już do zakresu wielkiej sztuki a świadczące o niewątpliwym talencie i znacznie posuniętej biegłości w technice, powtóre, że da się o nim powiedzieć niemal z pewnością, że był rodowitym Polakiem. Szczegół to drobny, ale charakterystyczny, że Prochenkowiez wnosząc zażalenie przed urzędem radzieckim ¹⁾ na niejakiego Piotra stolarczyka, wyraża się, że go „że okradł i oszwabił.“ Po raz pierwszy spotykamy Prochenkowieza w aktach z r. 1647, w których dwa razy, przy sposobności obligacyi Benedyktowi Tomaszewiczowi na dług 200 zł. i pojednania się z kapitanem wojewody czernichowskiego, Marcina Kalinowskiego, Zygmuntem Wesołowskim, który go był poranił, jest wymieniony: raz jako sculptor, drugi raz jako murator, był więc jednym z ostatnich a może ostatni we Lwowie, co obie te sztuki starożytnym zwyczajem uprawiał.²⁾ Prochenkowiez ożeniony był z wdową po koledze rzeźbiarzu Stanisławie Dryar, z którą jednakże nie bardzo musiał być szczęśliwy, skoro w sporach małżeńskich przychodziło aż do interwencyi władz miejskich,³⁾ posiadał realność na halickiem przedmieściu, kupioną od aptekarza Szymona Mączkiewicza,⁴⁾ miał w r. 1653 spory, niewiadomo czy wypływające z jakiejś roboty rzeźbiarskiej, z Karmelitami Bosymi,⁵⁾ a po r. 1667 już znika zupełnie z aktów miejskich.

W katedrze lwowskiej, w kaplicy t. zw. Zamoyskich, znajdują się dwa alabastrowe pomniki, z których jeden poświęcony pamięci arcybiskupa Zamoyskiego († 1614), drugi arcybiskupa Tarnowskiego († 1669). Pomniki te wyobrażają postaci biskupów w infulach i aparatach pontyfikalnych, w pozycji leżącej, z podniesionemi nieco głowami, wspartemi na ramionach — typ zwyczajny, niemal stereotypowy. Dziś ustawione pod ścianą, na prostym murowanem podniesieniu, bez żadnego architektonicznego lub ornamentalnego ujęcia i bez tablic napisowych — musiały niewątpliwie być dawniej inaczej i lepiej umie-

¹⁾ Acta Consul. z r. 1649 pag. 1214.

²⁾ Acta Consul. z r. 1647 pag. 1431 i 1546.

³⁾ Acta Consul. z r. 1667 pag. 629.

⁴⁾ Acta Consul. z r. 1652 pag. 758.

⁵⁾ Acta Advocatialis XXVII pag. 118.

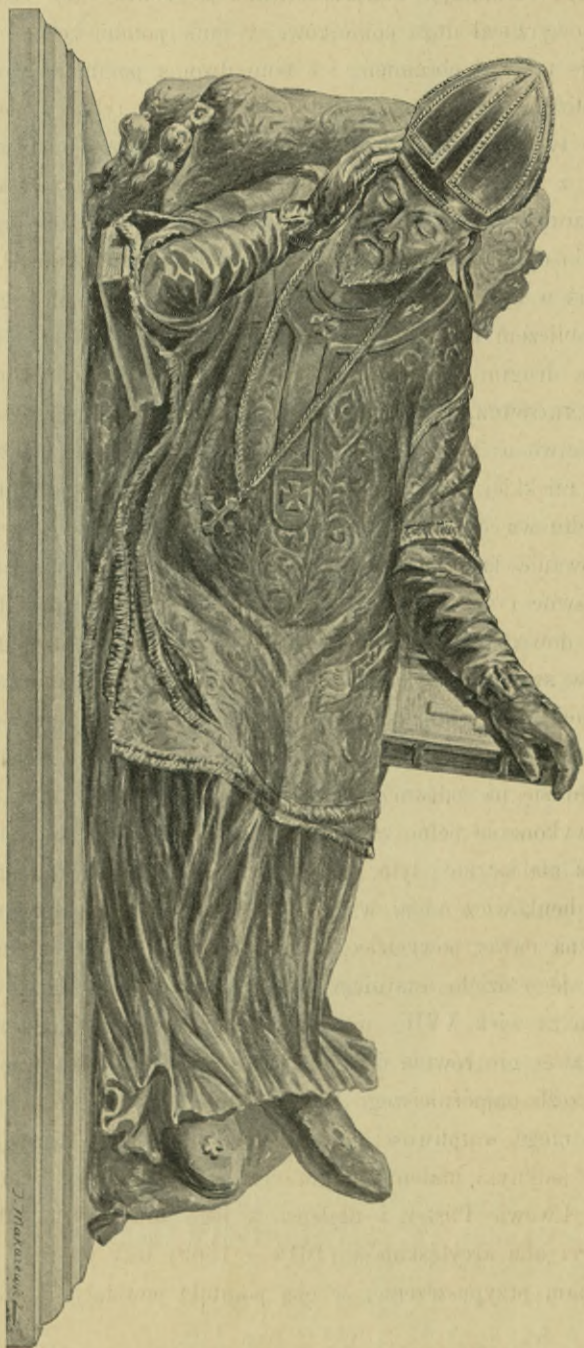


Fig. 95. Pomnik arcybiskupa Zamoyvskiego.

szczone i wiązać się organicznie ze ścianą. Prawdopodobnie ks. arcybiskup Sierakowski, który restaurując i przekształcając z gruntu cały kościół katedralny pousuwał i powyrzucał dużo pomników, a inne poumieszczał, gdzie się dało, pozbawiając je tablic i obramień, i z temi dwoma pomnikami obszedł się z takimże wandalizmem. Dla braku napisów dziś chyba tylko z postaci biskupów, a mianowicie tylko z wieku, oddanego przez artystę na ich twarzach, wnosić można, który z pomników jest Zamoyskiego a który Tarnowskiego. Zamoyski zmarł w sędziwym wieku, według Pirawskiego bowiem miał już więcej niż lat pięćdziesiąt, kiedy w r. 1603 wstąpił na stolicę arcybiskupią,¹⁾ pomnik tedy ustawiony dziś u wejścia do kaplicy wyobraża Zamoyskiego, (fig. 95) drugi zaś u ołtarza z obliczem młodszym, Tarnowskiego (fig. 94).

Na tym drugim pomniku znajdujemy wykuty podpis rzeźbiarza: ALEXANDER PROCHENKOWICZ. Dzieło to choć nie pierwszorzędnej wartości, daje nam dobre świadectwo o talencie i technicznej biegłości artysty. Nie ma w nim tej potocznej i miękkiej linii, jaką widzimy w najlepszych pomnikach dominikańskich; w ruchu więcej sztywności, w draperyi znać jeszcze twardość i szematyczne traktowanie fałdów, ale modelowanie całej postaci a przedewszystkiem twarzy poprawne i nie bez tego charakteru, który nadając odcień indywidualny dziełu, dowodzi, że nie brakło pewnej indywidualności także i autorowi. Że Matejko w swoim obrazie przedstawiającym śluby Jana Kazimierza w katedrze lwowskiej, przeniósł rysy arcybiskupa Tarnowskiego z tego pomnika na płótno, to można uważać także poniekąd za miarę, o ile dłuto Prochenkowicza zdobyło się na odtwarzanie fizygnomji, któraby przekonywać umiała. Techniczne wykonanie pełne zalet; dłuto pewne, wprawne i lekkie, panujące wybornie nad alabastrem, tym niemal wyłącznie lwowskim materiałem pomnikowym. Prochenkowicz umiał wiele i miał już znacznie rozwinięty zmysł plastyczny. Można nawet powiedzieć, że Prochenkowicz był ostatnim rzeźbiarzem lwowskim a jego dzieło ostatniem dziełem tej sztuki nie tylko w XVII wieku, ale daleko po za wiek XVII, nie znajdujemy bowiem później nie tylko nie lepszego ale nawet nie równie dobrego we Lwowie na polu rzeźby, nie wyjmując nielicznych rzeźb najpóźniejszego baroka, które powstały we Lwowie w ubiegłym stuleciu. Nie ulega wątpliwości, że Prochenkowicz był najbardziej utalentowanym a może jedynym utalentowanym uczniem tej szkoły rzeźbiarskiej, którą stworzyli we Lwowie Pfister i najlepsi z jego towarzyszy. Mimo że między datami śmierci obu arcybiskupów (1614 — 1669) leży przeszło połowa stulecia, nasuwa się nam przypuszczenie, że oba pomniki powstały równocześnie i z pod

¹⁾ Pirawski Th. Relatio status etc. str. 47.



Fig. 96.

Ołtarz rzeźbiony w drzewie.

jednej dłoni. Od daty zgonu aż do czasu postawienia nagrobka, zwłaszcza nagrobka monumentalnego, upływa niekiedy bardzo długi szereg lat — a między obu pomnikami zachodzi takie podobieństwo kompozycji, dłuta, a nawet drobniejszych szczegółów, że wniosek, jakoby Prochenkowiec był także autorem pomnika arcybiskupa Zamoyskiego, nie wydaje się nam zbyt śmiałym. Jeżeli jednak pomnik Zamoyskiego mógł powstać w kilkanaście lub kilkadziesiąt lat po zgonie, to pomnik Tarnowskiego, opatrzony podpisem Prochenkowieza, powstać musiał wkrótce po śmierci tego arcybiskupa, według dat bowiem podanych u góry Prochenkowiec, którego spotykamy z wyraźnym przydatkiem *sculptor* już w r. 1647, a który znika z aktów lwowskich w r. 1667, zapewne nie długo żył po r. 1669. Łatwo też być może, że kiedy staraniem rodziny miał stanąć pomnik Tarnowskiego, kapituła, jak to nieraz bywa, przypomniała sobie swój dług wdzięczności wobec Zamoyskiego, który katedrę tytu zapisami obdarzył, i za jedną okazją poleciła wykonać także i jego pomnik.

Coby wyszło z pod dłuta Prochenkowieza po za temi pomnikami, tego nie wiemy; choć niewątpliwą jest rzeczą, że brał udział w znaczniejszych robotach rzeźbiarskich, jakie w połowie XVII wieku powstać mogły we Lwowie, a wiemy, że powstało wiele rzeźbionych ołtarzy, mniejszych pomników mieszczkańskich i t. p., które przy restauracyi katedry pokruszono i zsypano w podziemia. Czy ścienny pomniczek księdza Tomasza Pirawskiego i płaskorzeźba św. Tomasza dotykającego się ran Chrystusa w tejże samej kaplicy pochodzą z pod dłuta Prochenkowieza — na to pytanie trudno odpowiedzieć stanowczo. Przeciwnie takiemu przypuszczeniu przemawiałaby nietylko może data śmierci Pirawskiego (1625) co różnica dłuta, na obu tych pomniczkach pod każdym względem tak znaczna, że może niezupełnie dałaby się usprawiedliwić samym brakiem wprawy młodego jeszcze w owym czasie rzeźbiarza.

Na Prochenkowiecu moglibyśmy zamknąć rzecz o rzeźbie lwowskiej. Po roku, w którym powstał pomnik arcybiskupa Tarnowskiego, nie przybyło Lwowowi żadne dzieło monumentalniejszego znaczenia. Dla dokładności chyba wymienić należy monogramistę C. L., który w roku 1664 wykonał posąg Matki Boskiej na półksiężycu i lwie, umieszczony w murze katedry ormiańskiej. Natomiast dopomina się osobnej wzmianki snycerstwo w drzewie, które wprawdzie przeważnie stało na poziomie artystycznego rękodziela, którem jednakże nie pogardzali nawet najlepsi z rzeźbiarzy zajętych we Lwowie, jak o tem świadczą nieliczne wprawdzie ale uwagi godne zabytki kościelnej natury. Wiemy, że Jan Pfister uprawiał także snycerstwo, które dopiero w późniejszych czasach przestało być niezawisłą sztuką i oddało się w służbę stolarzom i organmistrzom. W kościołach lwowskich obok rzeźb w marmurze i alabastrze znajdowało się

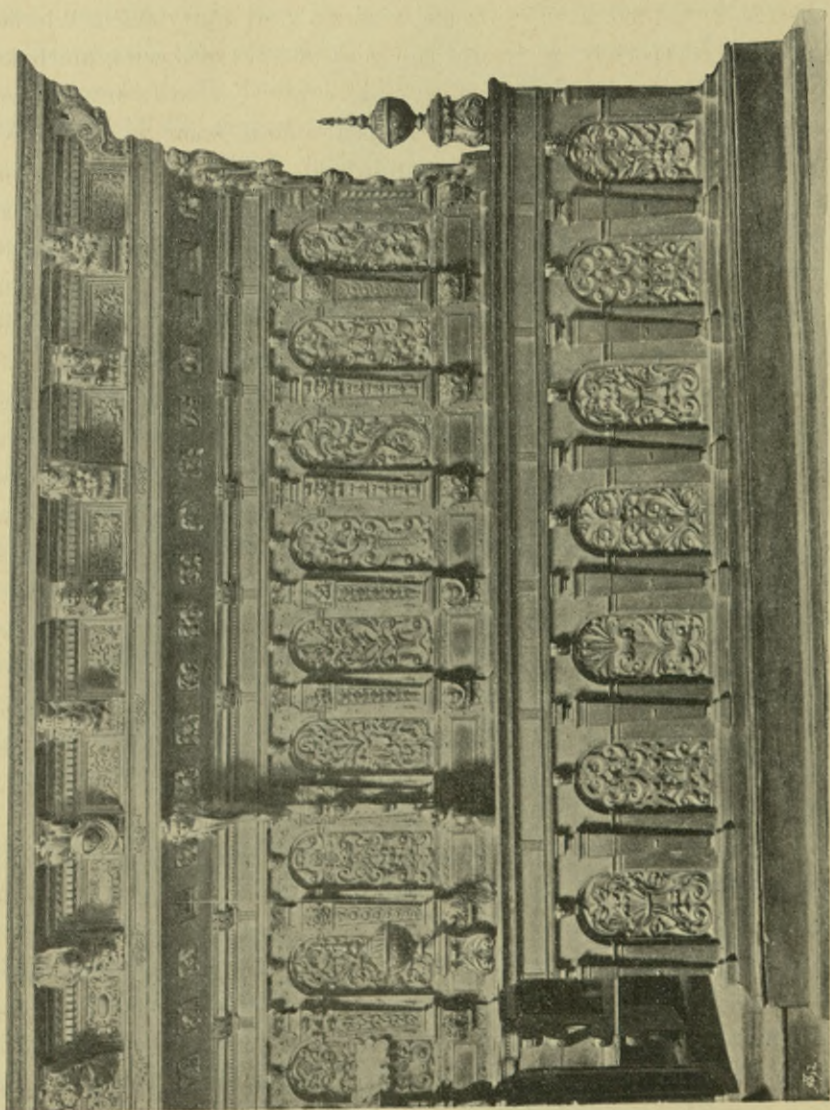


Fig. 97. Prawe skrzydło stall Bernardyńskich.

niegdyś dużo dzieł snycerskich w drzewie, które należały nawet do najstarszych. Nietrwałość materiału spowodowała zniszczenie najdawniejszych, inne wyrugował ze świątyni marmur lub alabaster, najwięcej z nich jednak padło ofiarą nowatorstwa.

Jeszcze w r. 1566, a więc właśnie w porze, kiedy z przybyciem Włochów marmur i kamień zaczęły w rzeźbie kościelnej zastępować drzewo, arcybiskup lwowski Stanisław Szłomowski polecił wykonać wspinały ołtarz z drzewa, który swego czasu podziwiany był jako najpiękniejsza ozdoba świątyni, ale już w r. 1616 przestał się podobać jako zbyt staroświecki, *more prisco constructum*. Niestety, każdy wiek miał swoich zapalonych modernizatorów! Był nim kanonik Łukasz Kaliński, który w miejsce tego ołtarza polecił bardzo wielkim kosztem wykonać nowy, a ksiądz Józefowicz, który go jeszcze oglądał,¹⁾ unosi się nad świetnością tego arcydzieła sztuki snycerskiej. Nie mamy też powodu wątpić, że ołtarz ten miał znakomitą wartość nawet pod względem prawdziwie artystycznym, powstał bowiem w porze, kiedy Lwów posiadał rzeźbiarzy rzeczywistego talentu i wielkiej biegłości w sztuce, a nawet okazy z znacznie późniejszych i gorszych już czasów, bo z końca z XVII wieku, świadczą jeszcze, jak wysoce stosunkowo stało snycerstwo miejscowe. Nim ten ołtarz ks. Kalińskiego ukończono, dwa razy się spalił w warsztacie, ale jak prawdziwy Fenix, tem świetniejszy i wspanialszy wyszedł z płomieni. Był olbrzymich rozmiarów, sięgał po samo sklepienie głównego chóru i olśniewał misternością złożonej rzeźby, a tak dalece był ceniony, że pod rygiorem klątwy kościelnej nie wolno go było naruszyć wbiciem choćby najmniejszego gwoźdźca lub okopcić lampą. Nazwiska mistrza, który wykonał to dzieło, źródło nasze nie podaje. Jak Kaliński z ołtarzem Szłomowskiego, tak arcybiskup Sierakowski postąpił sobie z tym ołtarzem Kalińskiego.

Znamy tylko jeden dochowany dotąd zabytek lwowskiego artystycznego snycerstwa, a świadczy on wcale pochlebnie o tym dziale rzeźby kościelnej. Jestto ołtarzyk, który niegdyś znajdował się w starym kościele Dominikańskim a stąd dostał się do cerkwi w Skniłowie pod Lwowem. Pochodzi już z bardzo późnej pory, bo ma datę 1678 roku, ale zachował jeszcze wiele stylowych form dobrej tradycji i posłużyć może za przykład, jak one długo utrzymywały się w swojej lokalnej charakterystyce wśród epigonów Van Huttego, Horsta, Scholza i Pfistera. Ołtarz ten (fig. 96), wysokości 360 centym., szerokości 180 centym., w niektórych częściach moeno uszkodzony, z wyjątkiem szczytu, który nieładną linią i ciężkim układem należy już do najgorszych okazów baroka, ma w sobie

¹⁾ Józefowicz, l. c. pod rokiem 1616.

tyle jeszcze szczegółów daleko wcześniejszego stylu, że gdyby nie był datowany, cofnąłby go można w pierwsze lata XVII wieku. Formy wielkiej sztuki utrzymywały się nadzwyczaj długo w małej; im bliższą ona była rękodziełu, tem dłużej przechowywała w sobie styl wygasły wielkiej sztuki — świadczy, o tem gotyk, zachowany w polskim rękodziele artystycznym, n. p. złotnictwie, po sam koniec XVI wieku a nawet jeszcze później. Tak płaskorzeźba wyobrażająca Narodzenie Chrystusa jak i figury czterech ewangelistów wykonane dętym bieglem i utalentowaniem; ornament roślinny, jak n. p. na fryzie pod górną nasadą, stylizowany ze smakiem; do bardzo też dobrych okazów cechowego snycerstwa należą boczne karyatydy, słabą jest tylko architektoniczna strona, o ile o niej może tu być mowa. Na predelli malowane dwa szeregi postaci męzkich i żeńskich w strojach mieszczkańskich; są to członkowie rodziny fundatora; przedzielająca oba szeregi tarcza, niestety utracona, mieściła w sobie niewątpliwie herbik, po którym można by było dociec, która z rodzin lwowskich fundowała ten ołtarz.

Z pod czyjego dłuta wyszedł ten w każdym razie godny uwagi zabytek lwowskiego snycerstwa, oczywiście stanowczo powiedzieć się nie da, blizkim jest tylko domysł, że autorem był Jan Ług, bo to w owej porze jedyny osiadły we Lwowie snycerz, który według archiwalnych zapisków czynnym był i stosunkowo bardzo wziętym w mieście. W aktach pojawia się on po raz pierwszy jako Joannes Statuarius w r. 1668 przy sposobności pozwu,¹⁾ który mu wytacza Bartłomiej Kawiński, organmistrz, o niedotrzymanie terminu w dostawie roboty snycerskiej do organu w kościele katedralnym lwowskim za ugodzoną sumę 400 zł. Jeżeli w ogóle fantastyczne nieco pojmowanie obowiązków kontraktowych ma być przywilejem artystycznym, to Ług miał z tego tytułu wszelkie prawo do nazwy artysty, bo znamy go głównie z pozwów o niesłowność. Z takiego to pozwu dowiadujemy się, że w r. 1671 pracował nad wykonaniem dużego ołtarza, który zamówił u niego do „kościółka farskiego“ (katedry) rajca lwowski i lekarz Jakób Aleksander Józefowicz. Architekturę tego ołtarza rysował niewymieniony malarz, zaś Jan Ług miał „do tej struktury i do samej perspektywy wewnątrz wykonać wszelką rzeźbę, tak posągów, jako też inną filunkową jako i skrajnią, a to nie cerotowym (*Zierrath*) na transpar kształtem, ale na kształt odlewanych rzeczy z metalu do pozłoty wystawić.“ Za tę robotę otrzymać miał Ług 400 zł.; osobne zaś jeszcze wynagrodzenie za cztery słupy wielkie z kapitelami i bazami, które „mają być osobliwym i niepospolitym kształ-

¹⁾ Acta Consul. z r. 1668 LXIX pag. 1015.

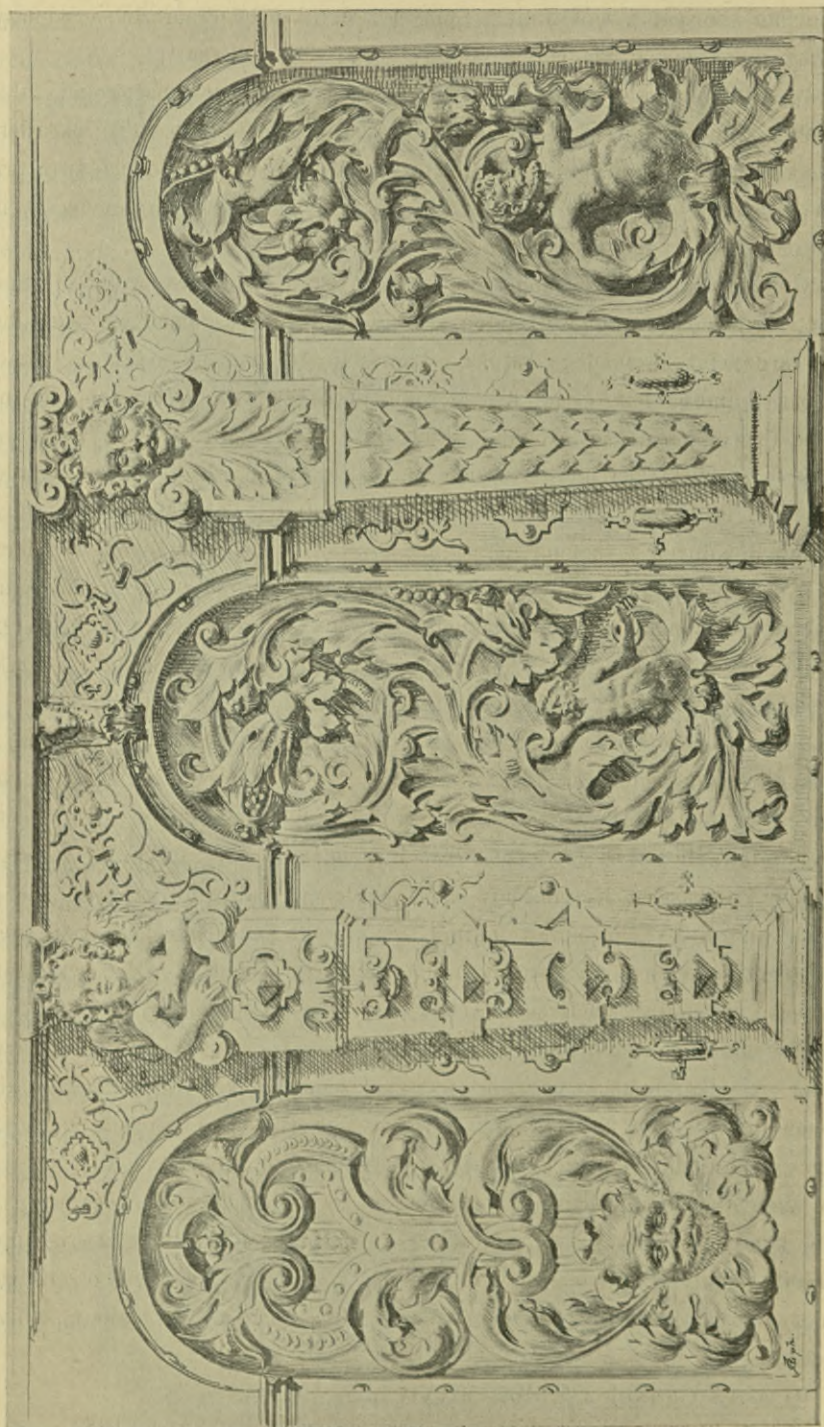


Fig. 99. Z nadpletekóv stall Bernardyńských.

tem ale na transpar gwentowane.“ Sprawa z dr. Józefowiczem źle się skończyła dla Ługa: nie mogąc dać poręki oddany został do więzienia.¹⁾

W interezye, której nie dotrzymał Ług, czytamy, że miał robić „słupy osobliwym i niepospolitym kształtem na transpar gwentowane.“ To określenie snycerskiej techniki przywodzi nam na myśl owe przepyszne, niekiedy z przedziwną misternością i ornamentalnem bogactwem wykonane obramienia ikonostasów ruskich. Najpiękniejsze z nich robione są „na transpar“, t. j. rzeźbione na wylot, z subtelnem wykończeniem liści, gron, splotów, wolut, techniką okrągłą, w odsłonięciu ze wszystkich stron. Obramienia te niemal wszystkie mają cechę bardzo już posuniętego baroka i korzystają też w całej pełni z charakterystycznej bujności tego stylu. Kto je robił? Że nie przychodziły one do nas, na Ruś Czerwoną, wraz z ikonami, które jak to gdzieindziej już wykazać usiłowaliśmy,²⁾ najczęściej nie były dziełem miejscowej twórczości, o tem świadczy właśnie ich ornamentyka czysto zachodnia, w stylu i charakterze, które nie mają nic wspólnego z samemi obrazami, przeciwnie, stoją z niemi w uderzającej dysharmonji. Musiały one powstawać na miejscu, t. j. na polskiej Rusi, a więc w pierwszym rzędzie w takim ognisku kultury, jakim był dla niej Lwów, który w najdalszym promieniu dostarczał cerkwiom ksiąg i sprzętów liturgicznych, wyrobów złotniczych i figuralnych haftów. Nie omylimy się może, jeżeli te arezydiele snycerskiego dłuta, których ornamentyka stoi tak wysoko zarówno kompozycyą jak wykonaniem, odniesiemy w pewnej przynajmniej części do rzeźbiarzy lwowskich i do tej pory, w której snycerstwo w drzewie nie odłączyło się było jeszcze zupełnie od właściwej rzeźby w kamieniu, marmurze i alabastrze. Nie możemy na to przytoczyć żadnych dowodów, ale czy ów mnich ruski, Joachim Golimunt, za którego pomocą wojewodzina lubelska dobiera sobie malarza i snycerza, nie daje nam poniekąd wskazówki, gdzie by między innemi szukać źródła tych rzeźb ikonostasowych?

Nie możemy zamknąć tych krótkich uwag o snycerstwie, nie poświęciwszy osobnej wzmianki jednemu z najpiękniejszych jego zabytków we Lwowie, stallom rzeźbionym w chórze kościoła OO. Bernardynów (fig. 97). Bogactwem i misternością rzeźby wykonanej z precyzją posuniętą do subtelności, na jaką się może zdobyć tylko prawdziwe zakochanie się w podjętej pracy, a co więcej, szlachetną kompozycyą całości, która zestrają w jedno ogólne wrażenie te przemnogie szczegóły i motywa ornamentyki, tak że nie rozpryskują się przed okiem widza i nie z nich natrętnie nie wydziera się z ogólnej harmonji — stalle te zaliczają

¹⁾ Acta Consul. z r. 1675 LXXIV pag. 190—4.

²⁾ Cf. Łoziński W. Malarstwo cerkiewne na Rusi. Lwów. 1887.

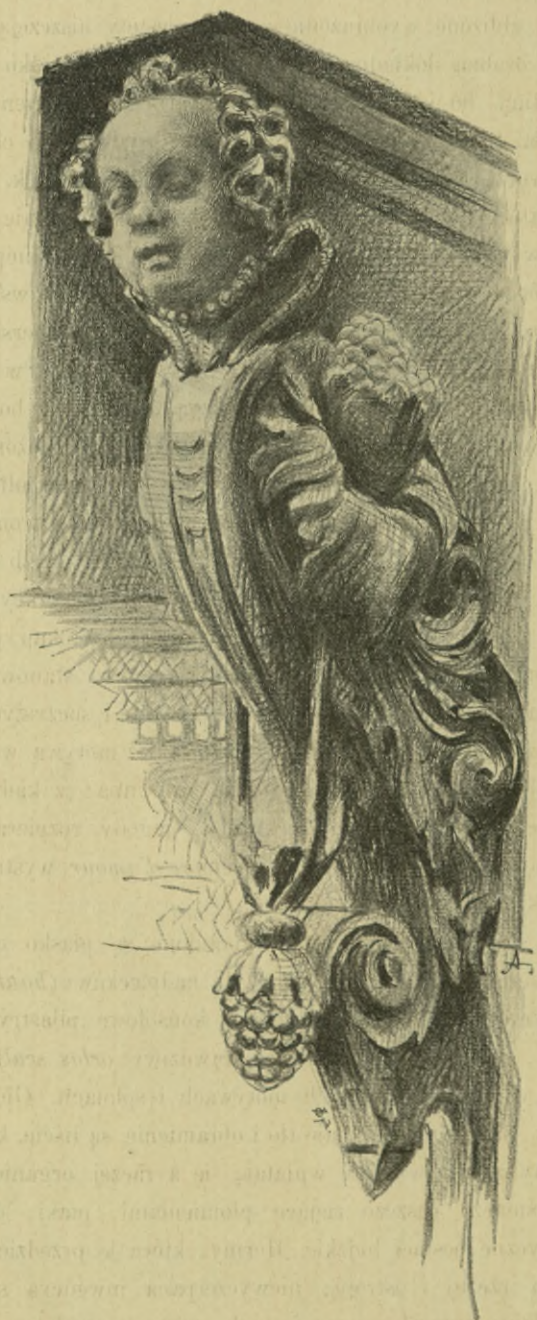


Fig. 100.

Ze stall Bernardyńskich.

się do najznakomitszych dzieł snycerstwa w Polsce. Ryciny nasze (fig. 93—103) dadzą czytelnikowi zbliżone wyobrażenie o tym niestety niszczejącym zabytku, który zasługuje na osobną dokładną publikację, choćby już tylko ze względów praktyczniejszej natury, bo jest wielce obfitym skarbcem ornamentyki dla artystycznego rękodzieła. Stalle te stosownie do ścian absydialnego chóru, do których przylegają, tworzą niejako rozwartą ku ołtarzowi pięciobok. Silne baldachimowe gzymosowanie (t. zw. *dasiium*) wieńczy je u góry, dzielnie artykułowane i wspaniale rzeźbą wypukłą ozdobione. Wybornego dłuta i pełne niepospolitej wartości są konsole górnego gzymosu, każda inna, każda po mistrzowsku skomponowana i modelowana. Wszystkie mają za motyw główkę, popiersie lub maskę, a głowy i maski uderzają niekiedy doskonałą charakterystyką, w której trafna obserwacja natury łączy się z prawdziwą fantazyą, jak n. p. wybornie rzeźbiona i pełna wyrazu zakapturzona głowa mnicha, karyatydka z złożonymi na piersiach ramionami, lub jak cherubinek stylizowany z niepospolitym smakiem (fig. 101). Takich główek, cherubinków, karyatydek, maskaronów około stu naliczyłoby można w stallach i tylko mało która z tych rzeźb się powtarza a nie masz żadnej, coby miała tylko banalne znaczenie dekoracyi a nie posiadała cechy własnej, prawie indywidualnej. Ukośny jakby okap pod gzymsem opiera się na figuralnych konsolach, a dekorację jego stanowi rząd oryginalnych rozet, a raczej pęków liści i owoców, pełnych i soczystych, traktowanych prawdziwie *con amore* a przypominających także motywa w stallach krakowskich kościoła Bożego Ciała. Każda z tych rozet inna; z kielichów i coraz inaczej stylizowanych liści wychylają się kwiaty i jagody, rozpierają się w nich jabłka i gruszki, pękają ziarniste granaty i *pommes d'amour*, wystrzelają szyszki i kiście, zwieszają się winne grona.

Niżej biegnie fryz, którego metopy wypełnione są płasko ciętymi arabskimi, pod nim szereg pól arkadowych czyli nadplecków (*haut-dossier*), bogatą rzeźbą wypełnionych, które przedzielają konsolowe pilastry. Każde pole ma inny ornament, razem wzięte stanowią prawdziwy *orbis sculptus* arabszek, grotesek, kartuszy, o najrozlicniejszych motywach i splotach. Głównym motywem dekoracyjnym, który niejako daje tło i obramienie, są liście, kłęczce i kwiaty w najrozmaitszej stylizacji, w które wplatają się a raczej organicznie wrastają owoce, pełnorogi, smocze paszcze ziejące płomieniami, ptaki, delfiny, gady, maskarony, fantastyczne postaci ludzkie. Hermy, które je przedzielają, uderzają również bogactwem rzeźby i ustroju; niewyczerpana inwencja snycerza objawia się i tu prawdziwą igraszką coraz innych, coraz nowych szczegółów ornamentyki. Zaplecki samych siedzeń ozdobione są intarsjami jaśniejszego w ciemniejszym i na odwrót ciemniejszego w jaśniejszym drzewie; także intarsye

zdobią nadłuczne kliny i konsole przedzielające rzeźbione frontowe pola kłęcznikowych pulpity. Całość stall już barokowa, ale znaczna część szczegółów zaczerpnięta jeszcze ze skarbea najlepszych form plastycznych renesansu. Nie zawadza temu późna pora wykonania tego snycerskiego arcydzieła, które powstać mogło najwcześniej w pierwszej połowie XVII wieku. I tu także widzimy, jak znajomość a raczej praktyka stylów idąc do nas z daleka, przyby-



Fig. 101. Ze stall Bernardyńskich.

wała późno — najwcześniejsze niekiedy formy jakiegoś stylu spotykają się u nas jeszcze wtedy, kiedy już zmarniały i wygasły u swego źródła.

Kto był owym mistrzem, z pod którego dłuta wyszło to niepospolite dzieło snycerskie, niewiadomo. Według tradycyji klasztornej miało je wykonać kilku braci zakonnych, biegłych w sztuce rzeźbiarskiej. Za tem podaniem przemawia wiele, a między innymi fakt w historyi sztuki stwierdzony, że już na początku

XVI wieku artystyczna technika w drzewie, tak snycerstwo jak intarsya, z świeckich warsztatów przeniosła się do klasztorów, gdzie nie brak było czasu, spokoju i cierpliwości, aby wykonywać misterne dzieła, które się świeckiemu robotnikowi opłacić nie mogły.¹⁾ Najwspanialsze stalle włoskie wyszły z pod dłoni braciszków zakonnych; werońscy mnisi Fra Giovanni i Fra Vincenzo zasłynęli dziełami swemi w Siennie i Wenecyi, jak Fra Raffaele i Fra Damiano w Bononji i t. p. W Niemczech również wiele z najlepszych utworów tego rodzaju wyszło z pod dłuta takich mnichów-snycerzy, jak n. p. Zolnera i Hassa,



Fig. 102. Ze stall Bernardyńskich.

autorów stall sztutgardzkich. Przemawia za tą tradycją niemniej i to, że kościół Bernardynów w Leżajsku, który powstał równocześnie z lwowskim, ozdobił się także bardzo bogato dziełami snycerstwa. Nasuwa się stąd wniosek, że między bracią zakonną właśnie około tego czasu znajdowali się rzeźbiarze, którzy talent swój i cierpliwość poświęcili dziełom na zbyt wielkie rozmiary obliczonym i zbyt kosztownym, aby zakon mógł się być tak łatwo zdobyć na nie w drodze zamówień u świeckich mistrzów, zwłaszcza że równocześnie wszystkie

¹⁾ Burekhardt. J. Geschichte der Renaissance in Italien. Str. 303.

własne siły i całą ofiarność swoich dobroczyńców wyczerpywał na wzniesienie wielkich ciosowych świątyń. Stalle we Lwowie i w Leżajsku wyszły niewątpliwie z pod tego samego dłuta; świadczą o tem wyraźne cechy techniki i ornamentyki — stalle lwowskie atoli bogactwem form a przede wszystkim obfitością plastyki figuralnej mają pierwszeństwo przed leżajskimi. Daleko jest mniej fantazyi i daleko mniej różności w stallach leżajskich; podczas gdy n. p. we lwowskich motywa ornamentu prawie się wcale nie powtarzają, w tamtych albo powtarzają się ciągle albo z pewną monotonią zmieniają się kolejno.



Fig. 103.

Ze stall Bernardyńskich.



IX.

KILKA UWAG OGÓLNYCH.

Nim się rozstaniemy z czytelnikiem, podzielić się z nim musimy kilku uwagami, których nam nastęrcza historia architektury i rzeźby lwowskiej. Nie będą to uwagi czysto-lokalnej natury, bo historia powstania najznakomitszych zabytków monumentalnych lwowskich może być uważana niemal za typową dla wszystkich naszych stolic, dla Polski całej. Nieliczne różnice, jakieby nam przytoczyć umiano, nie odejmą jej wcale tego ogólnego, typowego znaczenia. Zachodzi pod względem powstania zabytków architektury prawie zupełna analogia między Krakowem a Lwowem, między Lwowem a Poznaniem i t. d. I tu i tam, i wszędzie w Polsce, co tylko z przeszłości mamy znamienitszego w architekturze i rzeźbie, stworzyli cudzoziemcy. Nie byłoby w tem nic wyjątkowego, bo działo się tak i w innych krajach, zajmujących dziś najwyższe stanowiska w europejskiej kulturze. Uczyli budować Francuzi Niemców, uczyli Włosi budować i Francuzów i Niemców, uczyli nas znowu Niemcy i Włosi. Tylko niestety zachodzi ta walna różnica, że tamtych wszystkich uczono i nauczono, a nas nie nauczono wcale.

Zdarzają się w stolicach polskich epoki, obejmujące niekiedy po całym półwieczu, w których kolonie mistrzów cudzoziemskich przebywają wśród nas, wnoszą mniej lub więcej wspaniałe świątynie i gmachy świeckie, wykuwają monumentalne dzieła dłuta. Przychodzą Niemcy, budują nam gotyckie katedry i zdobią je snycerskimi dziełami z drzewa, kamienia i spiżu; przychodzą po nich Włosi i wnoszą zamki, pałace i kaplice, które należą do najszlachetniejszych dzieł renesansu w północnej Europie — ale i ci Niemcy i ci Włosi nie pozostawiają po sobie nic, prócz swoich dzieł, nie pozostawiają tradycyi, szkoły,

uczniów, naśladowców w społeczeństwie, wśród którego tak długo byli czynni dla sztuki. Historia ich działalności nie wiąże się z historią twórczości rodzimej, nie jest początkiem niczego; ma początek i koniec tylko w swoim własnym obrębie, tylko w sobie i dla siebie. Żeby choć jeden wyraz pozostał po Włochach w rzemiośle! Nie znamy żadnego. Nawet kiedy o włoskich robotach mowa, używają społeczeńsi Polacy gwary niemieckiej, która niestety nietylko w rękodzielnach ale i w sztuce do dziś dnia została — Grzegorz Braniecki zapisując w r. 1568 wydatki na budowę zamku Niepołomickiego, mówi o „kamzamsach“, o „gierowanych folunkach“, które ozdobił włoski mistrz Piotr niektóre części tego gmachu.

Wiemy i uznajemy, że ta czynność obcych mistrzów na naszej ziemi, że te dzieła sztuki, które powstały z pod ich dłoni między nami, są do pewnego stopnia dorobkiem i własnością naszej rodzimej kultury — nie byłoby ich było weale, gdyby ich nie było potrzeba, a nie byłoby ich potrzeba, gdyby w wyższej warstwie naszego społeczeństwa każdej pory nie było monumentalnego i artystycznego zmysłu w takiej sile i pewności siebie, że chciał i umiał wyrazić się na zewnątrz z dostojnością smaku, która mu przynosi zaszczyt historyczny. Ale jakkolwiek ten niezaprzeczony związek wewnętrzny daje pewną łączność organiczną cudzoziemskim dziełom sztuki z tymi, których potrzebą, wolą i groszem powstały, to nie wystarcza przecież, aby zespolić je również organicznie z społeczeństwem jako takim.

Prawie by powiedzieć można, że ta twórczość artystyczna Włochów i Niemców tylko mechanicznie przystaje do uspijonych twórczych elementów naszego własnego społeczeństwa, a te monumentalne zabytki stoją na gruncie polskim tylko w fizycznym tego słowa znaczeniu. Ci obcy mistrzowie, dziwna rzecz, po większej części sami zostali Polakami, ale żaden z współczesnych im Polaków nie został mistrzem. Nawet wbrew wiekowej tradycji w sztuce i rzemiośle, ich synowie, spłodzeni w Polsce, albo nie oddawali się zawodowi swoich ojców, albo oddawszy się mu, nie doprowadzali do biegłości w odziedziczonej sztuce. Jan Pfister spędził cały niemal żywot w Polsce, tu się ożenił i tu umarł, syn jego był także rzeźbiarzem, ale bez talentu i znaczenia; od Piotra Barbona i Pawła Rzymianina nikt się we Lwowie nie nauczył budować; a jakieżże uczniów i jaką twórczą tradycję zostawili w Krakowie i Polsce mistrzowie tacy jak Berecci, Padovano, Gucci, Canavesi?

Jak wytłumaczyć ten objaw? Byłoby krzywdzącym fałszem, gdyby go kto uzasadniał brakiem przyrodzonego zmysłu twórczego, brakiem talentu lub w ogóle upośledzeniem natury polskiej pod względem artystycznym. Że tak nie jest, tego nam złożył dowód wspaniały rozwój naszej sztuki malarskiej

w bieżącym stuleciu. Przyczyna leży raczej w tem, w czem leżą przyczyny tylu innych luk i zastojów w naszym dziejowym życiu społecznym i politycznym. Sztuka potrzebuje koniecznie całego i pełnego społeczeństwa, aby się stała rodowitą, a już najbardziej potrzebuje tego architektura, bo ona to jest *par excellence* sztuką społeczną i polityczną. Społeczeństwa takiego w Polsce nie było — i stąd cała jałowość, cała bezpłodność tej twórczości artystycznej cudzoziemców na naszej ziemi, ta egzotyczna cecha naszych najpiękniejszych zabytków. Przy takim samym ustroju społecznym tak samo i Niemcy nie byłiby mieli nigdy sztuki własnej. Jak u nas tak i u nich najwcześniejsze i najpiękniejsze zabytki renesansu powstały z inicjatywy książąt i możnych mecenasów, ale mieli oni silny, bogaty, społecznie wysoce rozwinięty stan średni, mieszczański, i to był grunt zdatny, na którym przyjęła się i rozkrzewiła bujnie sztuka, skoro raz już ziarno jej rzucili cudzoziemscy artyści. Renesans podjęło, utrzymało i rozwinęło mieszczaństwo, ono to połączyło sztukę włoską organicznie z rodzimą twórczością.

Polska w najlepszych czasach mieszczaństwa miała za mało, w gorszych nie miała go prawie wcale. Miasta, które stanowiły żywotny municypalny organizm i miały dość siły społecznej, aby przez nią mieć także siłę cywilizacyjną, dadzą się policzyć prawie na palcach jednej ręki, a i one jeżeli kwitnęły kiedy, to licząc historyczną miarą czasu, tylko na chwilę. Stanu więc średniego nie było, a to co go na pozór zastąpić mogło, t. j. szlachta niższa i najniższa, to nie było stanem w znaczeniu społecznym i politycznym, ale chyba w ekonomicznym. Ruchliwa, inteligentna, pełna imaginacji i przyrodzonej łatwości umysłu, warstwa ta niewątpliwie oddałaby była wielkie usługi sztuce, gdyby ta sztuka nie była wówczas uważana za rzemiosło, którego zewnętrzne formy i reguły nadawała sobie sama, wierna pod tym względem odwiecznej tradycji. Szlachcie ubogi wstydział się rzemiosła tak jak wstydział się handlu; obierał ołtarz, szablę, pióro — a w najgorszym razie, gdy mu niedostępne były te dostojne powołania, wołał kłamkę pańską, harap ekonomiczny, a w końcu choćby Sicz kozacką lub upokarzającą „gołotę“, aniżeli jakikolwiek zawód, któryby zakrawał choć w przybliżeniu na rękodzieło. Tem się tłumaczy, że na wzorach obcych wyrobiło się przecież swojskie piśmiennictwo, że na polu poezji i nauk wykazać się przecież możemy poważną sumą dorobku. Literatura miała swój stan średni, swój twórczy podkład społeczny, a więc miała głębię rodowitą — sztuka jej nie miała.

Na domiar złego i mieszczaństwo nasze modeluje się pod niejednym względem na wzór szlachecki, a przynajmniej zakresła sobie pewne arystokratyczne granice, po za które patrycyuszowi wychodzić nie przystoi. Najdostojniej-

szem zatrudnieniem jest handel — z rzemioł tylko jedno, złotnictwo, daje się jeszcze pogodzić od biedy z ambicją patrycyatu, jakoż tylko złotnictwo przy-
muje się bardziej i rozrasta na miejskim gruncie polskim i z wszystkich arty-
stycznych rękodzieł ono ma najwięcej cech rodzimych. Miało ono zresztą za
sobą strój i obyczaj kół najszerszych, a każdy znaczniejszy złotnik był także
negocyantem. Malarstwo i rzeźbiarstwo w mieszczaństwie lwowskim o wiele
niżej jest cenione niż złotnictwo; jedyny znakomity malarz lwowski Jan Ziarnko
byłby udusił swój talent, gdyby go nie przeniósł był pod szeroki horyzont Francyi,
a jego społeczeńsi koledzy to sami partacze — ale mimo wyższej estymy dla
złotnictwa zawsze przecież być rzeźnikiem zaszczytniej niż złotnikiem, bo rze-
źnictwo miało swoją stronę handlową i bywało połączone z wielkimi trans-
akcyami na bydło, jako na walor zamienny w towarowym obrocie lwowskim.
Być architektem, toby było znaczyło być mularzem, a budownictwo w ogóle jako
„rzemiosło“ publiczne, pod słońcem, nie przypadało do smaku mieszczaństwu.
Honestus murator albo *sculptor suburbanus* nie zasiadł nigdy na ławie radzie-
ckiej, pośród *famos et spectabiles*; wielki to już zaszczyt dla niego, jeśli
znalazł miejsce w gronie Czterdziestu Mężów, tej lekceważonej reprezentacyi
„pospółstwa.“

Mamy przed sobą księgę lwowskiego cechu mularskiego, wprawdzie fra-
gmentaryczną tylko ale sięgającą zapiskami swemi najświetniejszej pory budo-
wnictwa, bo r. 1582, a prowadzoną aż do ostatnich lat XVII wieku. W księdze
tej znajduje się także registr „syńców“, bo uczeń wstępujący na naukę do
mistrza nazywał się „syńcem“ — miano polskie i piękne, warte wskrzeszenia.
Takich „syńców“ czyli uczniów przyjmowali i najlepsi z mistrzów włoskich;
przyjmował ich Paweł Rzymianin. Otóż między syńcami tymi nie spotykamy
nigdy nazwiska z lepszych sfer mieszczańskich lwowskich — są to chłopcy ze
wsi lub z małych okolicznych miasteczek, materiał ciemny, gruby, ubogi, ma-
terywał na najpospolitsze chyba rzemiosło, na jakie też zeszło u nas budownictwo,
skoro jak mówi o niem jeden z pisarzy naszych z połowy XVII w.; że „prędko
się tego lada chłop nauczy; w tem rzemiośle po ranu uczeń; mistrzem być może
po obiedzie.“ Cóż dziwnego, że w budownictwie nastąpił zupełny rozbrat między
sztuką a rzemiosłem, i że w tej szkole, jaka w innym społeczeństwie, n. p.
niemieckiem, wydałaby była uczniów i stworzyła sztukę domową, w szkole
Włochów krakowskich, poznańskich i lwowskich, Polacy nauczyli się tylko
władać kielnią, pionem i wagą, wyrobili się tylko na mularzy w najpospolitszem
tego słowa znaczeniu — cóż dziwnego, że piszący o budownictwie w 1645 r.
Polak radzi przy budowie „starać się i pytać zwłaszcza o cudzoziemca, bo ci
dowcip nietylko w głowie ale i w rękach mają i Eierpliwosć dostatecznej

roboty, a nasi Polacy byle zarobić na przepicie.“¹⁾ Jeszcze w głąb naszego stulecia sięga ten brak zupełny architektów Polaków — i dopiero naszym czasem dano jest patrzeć na ruch artystyczny, budzący się na tem polu.

Nie idzie przecież zatem, abyśmy odmawiali tym zabytkom przeszłości poszanowania i pietyzmu i abyśmy ich nie mieli uważać za nasze, a jako naszych poznać i rozumieć nie chcieli. Z dzisiejszego zbliżenia się do siebie dalekich światów, z łatwości objęcia nietylko umysłem ale niejako i fizykiem okiem całego horyzontu sztuki i najwspanialszych jej dzieł po za granicami ojczystej ziemi wynika wprawdzie wielka korzyść porównania, które ustrzeżę nas od złudzeń, ale niestety budzi się stąd także i niedobra skłonność do lekceważenia tego, co nasze, zamiast aby budziła się tem większa dbałość o to, co posiadamy w domu, właśnie dlatego, że posiadamy mało. Był u nas dawnemi czasy pokorny zwyczaj nazywania tego, co się posiadało, „ubóstwem swoim“; nawet bogaty człowiek używał w testamencie tego słowa na oznaczenie swego mienia. Choćby ta pokorna nazwa dosłownie nawet miała okazać się trafną dla zabytków sztuki na polskiej ziemi, przecież wiedzieć nam o nich należy, bo zły gospodarz, co myśli, że skromny dobytek obejdzie się bez inwentarza. Gdyby z tego, co się na tem polu zrobi, nie mogło być nawet historii sztuki polskiej, to przybędzie przecież ważny materiał do historii cywilizacji i obyczajów polskich. Z tego też stanowiska wychodził autor, podejmując się niniejszej domowej pracy, chociaż wiedział, że tym samym nakładem trudu, grosza i czasu mógłby być pokusić się o świetniejszy temat z historii sztuki cudzoziemskiej i zanieść także od siebie kilka szyszek do boru. Był przekonany, że to, co da polskim czytelnikom, nawet w tej skromności swojej będzie im wiedzą nowszą, bliższą i potrzebniejszą.



¹⁾ Krótka Nauka Budownicza i t. d. Kraków. 1659.

SPIS RYCIN

Stronica.

1. Odrzwia z sieni domu w rynku pod l. 28. Rysunek Jana Tarczałowicza. 1
2. Napis na kamieniu z wieży starego ratusza. Rysunek według podobizn Zinna i Negroniego. 5
3. Rzut poziomy kościoła katedralnego. 6
4. Rekonstrukcja pierwotnej postaci kościoła katedralnego według widoku Lwowa w dziele Bruina z r. 1618. Rysunek M. Kowalczuka. 8
5. Przekrój kościoła katedralnego w przypuszczalnej pierwotnej postaci. Rysunek M. Kowalczuka. 10
6. Odrzwia kamienne w sieni domu pod l. 7 w rynku. Rysunek J. Tarczałowicza. 12
7. Odrzwia kamienne pod l. 25 w rynku. Rysunek J. Tarczałowicza. 14
8. Odrzwia kamienne w domu niegdyś Stanca Szolca dziś zburzonym na ulicy Grodzickich. Rysunek J. Tarczałowicza. 16
9. Pieczęć gotycka ławników lwowskich. Rysunek J. Makarewicza. 19
10. Motyw z rzeźb w domu niegdyś Greka Izarowicza później władcy Szumańskiego na ulicy ruskiej nr. 20. Rysunek M. Kowalczuka. 20
11. Portal domu pod nr. 20. na ulicy ormiańskiej. Dzieło Piotra Lugańczyka. Rysunek Tadeusza Rybkowskiego. 21
12. Portal zburzonego domu niegdyś Stanca Szolca później Jaśkiewiczów na ulicy Grodzickich. Prawdopodobnie Piotra Lugańczyka. Rysunek J. Makarewicza. 23
13. Dom niegdyś Albertich później dr. Marcina Nikanora Anczowskiego w rynku, zbudowany przez Piotra Krasowskiego. Rysunek A. Tretera i J. Stapfa. 25

14. Portal tegoż domu. Rysunek T. Rybkowskiego.	27
15. Rzut poziomy podwórzowej synagogi „Złotej Róży“, zbudowanej przez Pawła Szcześliwego na ulicy serbskiej.	29
16. Przekrój tejże synagogi.	35
17. Ołtarz rzeźbiony z tejże synagogi. Rysunek M. Kowalezuka.	39
18. Rzeźba zewnętrzna domu niegdyś Ubaldinich pod nr. 12 na ulicy kra- kowskiej. Rysunek J. Makarewicza.	43
19. Z fryzu cerkwi wołoskiej. Według rysunku architekta J. S. Zubrzy- ckiego.	44
20. Cerkiew wołoska z wieżą Korniakta, budowa Pawła Rzymianina. We- dług rysunku J. S. Zubrzyckiego.	46
21. Dom Korniakta później Sobieskich, budowa Piotra Barbon. Rysunek M. Kowalezuka.	48
22. Przekrój cerkwi wołoskiej. Według rysunku J. S. Zubrzyckiego.	50
23. Rzut poziomy cerkwi wołoskiej. Według rysunku J. S. Zubrzy- ckiego.	52
24. Kościół OO. Bernardynów, budowa Pawła Rzymianina. Rysunek J. Pe- rosza.	54
25. Rzut poziomy tegoż kościoła.	56
26. Tylna fasada kościoła OO. Bernardynów. Rysunek J. Perosza.	58
27. Portal rzeźbiony w kościele PP. Benedyktynek. Rysunek Marcelego Ha- rasimowicza.	60
28. Portal rzeźbiony w tymże kościele. Rysunek M. Harasimowicza.	61
29. Przekrój kościoła PP. Benedyktynek. Rysunek M. Kowalezuka.	63
30. Przedsiónek klasztoru PP. Benedyktynek. Rysunek J. Perosza.	64
31. Rzut poziomy tegoż przedsiönka.	65
32. Szczegóły ornamentacyjne tegoż przedsiönka. Rysunek J. Perosza.	67
33. Rzut poziomy klasztoru PP. Benedyktynek i przekrój sali.	69
34. Portal arsenału Rzeczypospolitej. Rysunek J. Perosza.	71
35. Kartusz rzeźbiony z kaplicy Kampianowskiej. Rysunek J. Makare- wicza.	73
36. Z portalu domu Korniakta. Rysunek J. Makarewicza.	74
37. Dom Wolf-Szolcowski w rynku.	75
38. Dom niegdyś Bandinellego w rynku. Rysunek M. Kowalezuka.	73
39. Dom niegdyś Pinozzego na ulicy ormiańskiej pod nr. 28. Rysunek tegoż.	79

40. Dom niegdyś dr. Stanisława Dybowickiego pod nr. 28 w rynku. Rysunek tegoż.	81
41. Portal domu niegdyś Pinozzego. Rysunek J. Makarewicza.	83
42, 43. Ornamenta i brama wjazdowa tegoż domu. Rysunek M. Kowalczuka.	85
44. Okno i drzwi na I. piętrze domu niegdyś Izarowicza. Rysunek tegoż.	86
45. Rzeźba z podwórza domu pod nr. 4 na ulicy ruskiej. Rysunek J. Makarewicza.	88
46, 47. Konsole rzeźbione z podwórza domu niegdyś lekarza nadwornego Szymona Menachem pod nr. 19 na ulicy blacharskiej. Rysunek M. Kowalczuka.	89
48. Filar z krużganka dziś zamurowanego w podwórzu katedry ormiańskiej. Rysunek tegoż.	91
49, 50. Z sufitu w domu niegdyś Stancła Szolca. Rysunek J. Makarewicza.	92, 93
51. Międzyścieże w domu pod nr. 20 w rynku. Rysunek M. Kowalczuka.	95
52. Międzyścieże w domu pod nr. 10 na ulicy ruskiej. Rysunek J. Perosza.	97
53. Międzyścieża w komnacie domu Anczowskiego w rynku. Rysunek M. Harasimowicza.	99
54. Portal komnaty domu niegdyś dr. Dybowickiego w rynku. Rysunek M. Kowalczuka.	100
55. Odrzwia w domu Anczowskiego w rynku. Rysunek M. Harasimowicza.	102
56. Rzeźba z domu Ubaldinich. Rysunek J. Makarewicza.	103
57. Z fryzu kaplicy Ogrojcowej (Boimów). Rysunek tegoż.	104
58. Pomnik spiżowy (Buczackiego) w katedrze lwowskiej. Rysunek tegoż.	106
59. Pomnik spiżowy Stanisława Żółkiewskiego w katedrze lwowskiej. Rysunek tegoż.	108
60. Pomnik Mikołaja i Hieronima Sieniawskich dłuta Henryka Horsta w Brzeżanach. Według fotografii E. Trzemeskiego	111
61. Monogram rzeźbiarza Henryka Horsta.	114
62. Pomnik Jana Swoszowskiego w kościele Bożego Ciała. Według fotografii Trzemeskiego.	117
63. Pomnik Dzieduszyckiego w tymże kościele. Według fotografii tegoż.	119

64. Pomnik dłuta Jana Trwałego w Krośnie. Rysunek Fr. Daniszewskiego.	124
65. Herb z ołtarza Wolf-Szolcowskiego. Rysunek J. Makarewicza.	130
66. Rozety z ołtarza dłuta Jana Białego w katedrze. Rysunek Alexandra Augustynowicza.	131
67. Ołtarz dłuta Jana Białego. Rysunek Leona Weina.	133
68. Ornament glifów z tegoż ołtarza. Rysunek A. Augustynowicza.	135
69, 70. Karyatydka z tegoż ołtarza. Rysunek tegoż.	136, 137
71. Ołtarz t. zw. Zapaliński w katedrze. Rysunek Tadeusza Popiela.	139
72. Maskaron lwi z tegoż ołtarza. Rysunek J. Makarewicza.	140
73. Ołtarz Wolf-Szolcowski w kościele św. Mikołaja. Rysunek J. Makarewicza.	141
74, 75. Ołtarz <i>stucco</i> w głównym chórze, dziś kaplicy więziennej kościoła św. Maryi Magdaleny. Według fotografii E. Trzemeskiego. 143,	146
76. Kaplica Ogrojceowa (Boimów). Według fotografii tegoż.	148
77. Dekoracya i rzeźby figuralne kopuły kaplicy Ogrojcowej. Według fotografii tegoż.	150
78. Kaplica Kampianów; fasada zewnętrzna. Rysunek T. Rybkowskiego.	152
79. Pomnik nagrobkowy Kampianów; ściana po prawej od wchodu do kaplicy. Rysunek J. Makarewicza.	154
80—83. Popiersia czterech ewangelistów z nagrobka Kampianów. Rysunek tegoż.	156, 157, 159, 160
84. Kartusz z pomnika Kampianów. Rysunek tegoż.	162
85. Motyw z rzeźb w domu niegdyś Izarowicza. Rysunek M. Kowalczuka.	163
86. Pomnik Adama Hieronima Sieniawskiego w Brzeżanach. Według fotografii E. Trzemeskiego.	163
87. Pomnik Mikołaja, Aleksandra i Prokopa Sieniawskich w Brzeżanach. Według fotografii tegoż.	167
88. Pomnik sarkofagowy niewiadomego członka rodu Sieniawskich w Brzeżanach. Według fotografii A. Augustynowicza.	170
89—90. Popiersia w kasetach kopuły kaplicy Boimów. Rysunek A. Augustynowicza.	173
91. Pomnik grobowy Jerzego Boima i jego rodziny w tejże kaplicy. Rysunek Leona Weina.	180
92. Maskaron lwi w profilu z ołtarza t. zw. Zapalińskiego w katedrze. Rysunek J. Makarewicza.	185

93. Z rzeźb belkowych na suficie w domu niegdyś Stanca Szolca. Rysunek tegoż. 186
94. Pomnik alabastrowy arcybiskupa Tarnowskiego w katedrze. Rysunek tegoż. 188
95. Pomnik alabastrowy arcybiskupa Zamoyskiego w katedrze. Rysunek tegoż. 190
96. Ołtarz rzeźbiony w drzewie, dłuta prawdopodobnie Jana Ługa. Rysunek tegoż. 192
97. Prawe skrzydło stall w chórze kościoła OO. Bernardynów (kaplicy św. Jana z Dukli). Według fotografii E. Trzemeskiego. . . . 194
98. Część gzymsowania i fryzu tychże stall. Rysunek T. Rybkowskiego. 196
99. Część nadpleców (*haut dossier*) tychże stall. Rysunek Stanisława Dębickiego. 198
- 100—103. Szczegóły figuralne tychże stall. Rysunki Alexandra Augustynowicza. 200, 202, 203, 208

INDEX

NAZW OSÓB I MIEJSCOWOŚCI

- Abrek Andrzej, 68.
Alberti Leon Baptysta, 57, 103.
 Tomasz z Chios, 37, 45, 47.
Albertus murator p. Kapinos W.
Albrecht p. Olbrecht.
Alembek 120, p. Almpetius.
Almpetius Melchior 187, p. Erlenberg.
Ambrosius murator p. Przychylny.
Anczowski Marcin Nikanor dr., 37.
Aperias p. Eperies.
Armenini, 145.
Augustynowicz Krzysztof, 72.
Avellides Bernard O., 57.
- B**abicz Iwan, 24.
Bałaban Aleksy, 37.
Bandinelli p. Lwów, domy.
Barbon (Borbon) Piotr, budowniczy, 34, 40, 44—5, 47—9, 53, 70, 72, 82, 205.
Barbona p. Barbon.
Barozzi, zw. Vignola, 87, 88, 103.
Barzy Andrzej, 72.
Batory Stefan, 127.
Bazar, 82.
Beber Piotr, 49.
Belgia, 73, 120.
Della Bella, 162.
- Bemer Andrzej, budowniczy, 94, 96, 105.
Benesz Benedykt, murator, 4.
Berecci Bartłomiej, 4, 29, 205.
Beren, Berman p. Breno.
Bernardini p. Iwie, Leżajsk, Lwów.
Biały Jan, rzeźbiarz, 115, 116, 128, 131, 132, 134.
Blecher, Bleher Jan (Hanusz), budowniczy, 5, 11—13.
Błokowie Daniel i Hanusz, rzeźb. 116, 128.
Bobrek Jan, mularz, 22.
Bodzan p. Bozzano.
Boim Jerzy, 184.
 Paweł, dr., 169, 182, 183, 184.
Boimowie 153, 155, 168.
Bonar Seweryn, 110.
Bonamico Łazarz, 109.
Boni Jakób, budowniczy, 78, 82.
Bononia, 109, 203.
Bononicus Peregrinus, budowniczy, 30.
Borbon p. Barbon.
Borcowski Albert, budowniczy, 34.
Borki wieś, 127.
Bormio p. Pokora A., Val Tellino.
Bozzano (Bodzan) Krzysztof z Ferrary, budowniczy, 30.
Branicki Grzegorz, 204.
 Sebastyan, 110, 112.

- Braun (Bruinus) Jerzy, 2, 14.
 Bren, Breno p. Cevo, Sperandus.
 Brescia, 32.
 Bruinus p. Braun.
 Brusimpiano p. Roland.
 Brusin-Arsizio p. Bruzin.
 a Bruzin Handzol (Angiolo) i Gallacyusz,
 budowniczy, 30.
 de Bry Teodor, 147.
 Brzeg, 29, 30.
 Brzeska Zuzanna, 76.
 Brzeżany, 42, 104, 116, 120, 122, 164,
 166, 168—172, 176, 178, 179, 187;
 p. Borcowski.
 Buczacki, 114—5, 128.
 Burmio p. Bormio.
 Buza Andrzej, 98.
 Bydłowscy Stanisław i Marcin, 94.
 Bystrzyca (Siedmiogród), 26, 28.
- C. L. p. Monogramiści.**
 de Cadro (Quadri, Quadro i t. p.) Fran-
 ciszek p. Krotochwila.
 Gabryel, budowniczy, 30.
 Jan Baptysta, budowniczy, 31,
 52.
 Marcin (Quadrio), budowniczy,
 34.
- Cal p. Kahl.
 de Campione Boninus, Jakób, Marek, Ma-
 teusz, architekci, 32.
 Canavesi, 205.
 Cannago p. Cannegio.
 Cannegio Piotr de Lugano, budowniczy,
 41.
 Caracci Piotr, budowniczy, 80.
 Carasso, 32.
 de Carona Antoni, Kasper, Marek, To-
 masz, architekci, 32.
 Casalmoro (Casmur) Piotr, mularz i ka-
 mieniarz, 22.
 de Casparino Kasper, budowniczy, 80.
- Castello (Castelli, Castilio, Castillo), 80.
 Mateusz, architekt królewski, 70,
 72.
 Castello Piotr, Włoch, budowniczy, 40, 80.
 Tomasz, budowniczy ks. Ostrog-
 skich, 80.
 Zacharyasz p. Sprawny.
 Cecora, 80.
 du Cerceau Androuet, 162.
 Cevano Jan, budowniczy, 40.
 Cevo (dystrykt Breno) p. Cevano.
 Chiamut p. Francischini, Szczęśliwy P.
 Chios p. Scio.
 Chocimirska p. Pstrokońska.
 Chodorowscy, 125, 179.
 Chwalezewski p. Falczewski.
 Ciechanowice p. Kiszka.
 Claino p. de Regazzolis J.
 Clamensis ducatus p. Chiamut.
 Clauina civitas p. Claino.
 Clemona p. Clamensis.
 Cloze p. Schultis.
 Crassowski p. Krasowski.
 Cronaca, 87.
 Czapka Herman Leopoliensis, 113; p. Van
 Hutte.
 Czarnków, 107, 110.
 Czarnkowski Adam Sędziwój, 110.
 Andrzej, biskup poznański,
 107, 109—10, 112.
 Piotr, star. pozn. i babimoj-
 ski, 107, 109.
 Stanisław, brat Piotra, 107,
 109.
 Wojeiech, brat Piotra, star.
 śremski i kościański, 107,
 109.
- Czerniejów, 94.
 Czerwonowody p. Buza.
 Czesybiesy 68; p. Jezupol.
 Czeszek Sebastyan, budowniczy, 40.
 Czevene p. Cevano.
 Czorn p. Zorn.

- Daniłowicze**, 179.
 Darski Jan, rzeźbiarz, 116.
 Dawid Rusin p. Ftoma.
 Delragi, Derąki p. del Ronchi.
 Deventer, 90.
 Diberthoi Grzegorz, rzeźbiarz, 115.
 Dieterlin, 147.
 Domagalicz Jan, 164, 166, 168.
 Dominik, 45, 51; p. Rzymianin P.
 Dominikanie krakowscy p. Kraków.
 lwowscy, 3, 138, 142, 144;
 p. Lwów, kościoły; p. też
 Jezupol.
 Dore p. Doring.
 Doring, mularz, 3.
 Dryar Stanisław, rzeźbiarz, 186, 187.
 Duka Stefan, gospodar wołoski, 68.
 Dybowicki Stanisław, dr., 87.
 Dykambosz Bernard, rzeźbiarz, 186.
 Dzieduszycey, 179.
 Dzieduszycki nieznaný, 125.
 Wacław, 125.
- Eleberk** p. Erlenberg.
 Elżbieta p. Kapinosówna.
 Endrych, snycerz p. Horst.
 Engadyn, 76.
 Eperies p. Preszów.
 Erlemerk p. Erlenberg.
 Erlenberg Melchior (Majcher), rzeźbiarz,
 186, 187, 189.
- Fabian** O., Karmelita, p. Pokorowie A.
 Falczewski Jerzy, biskup łucki i brzeski,
 24.
 Fanhute p. Van Hutte.
 Ferens p. Krotchwila F.
 Ferdynand I, 109.
 Ferrara p. Bozzano.
 Fiola Marcin, rzeźbiarz z Krosna 96.
 Fister p. Pfister.
 Fleg, Flegt p. Flek.
- Flek Wilhelm, budowniczy, 80, 82.
 Florenya, 31, 87, 125.
 Fra Damiano, snycerz, 203.
 Fra Giovanni z Werony, snycerz, 203.
 Fra Raffaele, snycerz, 203.
 Fra Vincenzo z Werony, snycerz, 203.
 Francischini Jan, budowniczy, 41.
 Franciszkanie p. Krosno; Lwów, kla-
 sztory.
 Francoson Bernard, budowniczy, 41
 Frank, ludwisarz, 125, 176.
 Friul p. Furlan.
 Fryzja, 92.
 Ftoma Dawid, Rusin, 33—4.
 Furlan Franciszek, budowniczy, 40.
- Gallacyusz** p. Bruzin.
 Gargo Andrzej z Chios, 47.
 Genewa, 32.
 Głęboka, 42; p. de Regazzolis.
 Glusiecz Mikołaj, mularz, 4.
 Godny Jan, rzeźbiarz, 142, 144.
 Marcin, budowniczy, 78.
 Golimunt Joachim, 187, 199.
 Gonzage, budowniczy, 7, 11.
 Góra 76.
 Górka, biskup pozn., 110.
 Goski, O. ks., 69—70.
 Grodno, 96.
 Grodzicki Piotr, 73.
 Grom Joachim, budowniczy, 9, 11, 13.
 Gromowa Agnieszka, 11.
 Groswajerówna, 155.
 Gryzonia p. Engadyn, Muretto, Piz Madlain,
 Przychylny, Sent.
 Gucci, 122, 127, 182, 205.
 Kasper, 24.
 Guteter Jerzy, 86.
- Halicz**, 42.
 Handzol p. Bruzin.
 Hanlowa Zofia, 37.

- Hans, Hanus cementarius, magister, stru-
ctor p. Blecher.
- Hanusz magister murator, lapicida (1404) 4.
- Hanus Mewrer mit dem kromen halse
(1414) 4.
- Hanusz Snycerz p. Pfister Jan.
- Hass, mnich, snycerz, 203.
- Hazówna Wolfowiczowa 137.
- Heidelberg, 176.
- Heilbronn p. Pfister Jerzy.
- Henricus Steinmeczce (1389) 3.
- Herburt Mikołaj, starosta lwowski, 45,
118.
- Herburtowie, 118, 179.
- Hermanowscy, 179.
- Hollandya, 92.
- Hołosko, 38.
- Horst Henryk (Endrych), rzeźbiarz, 115,
118, 120—3, 125, 126, 128, 168,
171, 179, 181, 195.
- Hungarus murator p. Piamens.
- van Hutte (Fanhute, Vonhut, Wanhut,
Czapka) Herman, rzeźbiarz, 105, 107,
109, 110, 112, 113, 114, 116, 128,
195.
- Italus Petrus murator regius 24, p. de
Lugano.
- Iwie (pow. oszmiański), 96.
- Izarowicz Cyryak, 30, 91.
- Jan III Sobieski, 49.
- Baptysta de Quadro et Lugano p.
Cadro.
- Olbracht, 2.
- snycerz, 183; p. Pfister.
- Janina p. Maciej.
- Jaškiewicz Jan, 92.
- Jerozolima, 135.
- Jezuici 41—2; p. Lwów, kościoły.
- Jezupol (Czesybiesy), 42, 67, 68.
- Joachimus murator p. Grom.
- Joannes Statuarius p. Ług.
- Józefowicz Jakób Aleksander, dr., 197,
199.
- Jan Tomasz, ks., 57, 61, 72,
195.
- Judentoter, mularz, 4.
- Kahl (Cal, Łysy) Marcin, mularz, 4.
- Kalinowski Marcin, wojewoda czernichow-
ski, 189.
- Kaliński Łukasz, ks., 195.
- Kamieniecka z Sienińskich, 128.
- Kampian (Novicampianus) Marcin, dr.
i rajca, 96, 153, 155.
- Paweł, dr., 70, 74, 115, 155,
159, 161.
- Kapinos Wojciech (Albertus murator), syn
Feliksa Trembacza, teść Pawła Rzymia-
nina, 53, 55, 74, 98.
- Kapinosowicz Życzliwy Wojciech, archi-
tekt i geometra, 69, 70, 98.
- Karacz p. Caracci.
- Karmelici p. Lwów, kościoły.
bosi, 189.
- Karol V, cesarz, 109.
- Kawiński Bartłomiej, 197.
- Kazimierz Wielki, 2, 5.
- Kazimonka, kamieniarz, 4.
- Kielar Albert, rzeźbiarz, 96, 105, 142,
144.
- Kiszka z Ciechanowic Mikołaj, wojewoda
derpski, 94, 96.
- Klaryski, 70.
- Klocz Mikołaj (Nikiel), cieśla 13.
- Kochanek Wawrzyniec budowniczy, 72,
101, 105.
- Konarsey, 179.
- Koniuchy p. Węgliński.
- Konstanty, wojewoda mołdawski, 98.
- Korniakt Konstanty, 34, 36, 37, 47.
- Kostka-Sztemberk, wojewoda sandomierski,
168; p. Sieniawska.
- Kowalkowski Bartłomiej, 169, 171.

Kraków, 18, 29, 83, 112, 113, 114, 127, 204, 205.
 kościoły: B. Ciała (Dominikanów) 201, 213; św. Idziego 113—4; św. Katarzyny 13; katedralny na Wawelu 4, 127; maryacki 13, 110, 144.
 Krasów (pod Lwowem), 32—3, 51, 55.
 Krasowski Piotr, budowniczy, 32—4, 36—8, 82, 87.
 Kręglik Jan, mularz, 22.
 Kroc Jan, 11.
 Krosno 128, 129—130; p. Fiola.
 Krotochwila Franciszek, budowniczy, 22, 30, 38, 40.
 Krotofilia p. Krotochwila.
 Kupinędza, mularz, 22.
 Kwadro p. Cadro.

de Larto Adam p. Pokora.
 Leśniowscy, 179.
 Leżajsk, 203—4.
 Litwa, 96.
 Locarno p. Muralto, Selva.
 Lombardya, 30, 31; p. Bormio.
 Lubień, 41.
 Ludzicki z Ludzicka Olbracht, 82.
 Lugano, 80; p. Cadro, Canneggio, Castello.
 de Lugano Marek Antoni, mularz 40.
 Piotr, budowniczy, 24, 26, 28—30.
 Luugon p. Lugano.
 Luschnia (Lusznia) Marcin, budowniczy, 23.
 Lwów.
 Arsenal (posąg św. Michała), 73, 125.
 Bożnica Złotej Róży, 41—2.
 Cerkwie: św. Jerzego 2, 3; staurypigialna, wołoska (Uspieńska), 17, 24, 26, 33, 36, 38, 44, 45, 50, 51, 55, 57, 59, 66, 74, 76, 92, 116, 155, kaplica Trech

Światyteli 33, 34, 36—7, 38, 44, 125 — wieża Korniakta 36, 38, 40, 44, 45, 47—9, 125.
 Domy: Anczowskiego (przedtem Hanlowej, Albertiego) 37—8, 82, 87, 89, 93—4, arcybiskupi 86, Bandinellego 44, 87—9, Barbona 45, Dybowickiego 87—90, 94, Giliczowski (Pawła Rzymianina) 67, 70, Guteterów 44, 84, 86, Izarowicza 91—2, Kampianów 86, Kapinosa 70, Kudliński 34, Korniakta 37, 44, 45, 49, 82, 84, 86—7, 92, Marków 42, Massariego 87—9, Pinozzego 87—90, Przychylnego (ul. Boimów) 78, 90, 92, (ul. Zarwańska) 76, nr. 19 przy ul. blacharskiej 91, nr. 20 przy ul. ormiańskiej 28—9, nr. 4 przy ruskiej 91—2, nr. 10 tamże, 93.
 Fortyfikacye 2, 3; baszty 17; p. też Arsenal, kościół bernardyński; Zamki Niski i Wysoki 72—3.
 Katedra rzymsko-katol., 2, 5—15, 17, 116, 125, 197, kaplice: Boimów (Ogrojcowca) 44, 104, 116, 125—8, 130, 144—5, 147, 149, 151, 153, 155, 168, 181—5, 187, Domagaliczowska 7, Kampianowska 44, 104—5, 116, 144, 153 155—62, 168, 174, 181—3, 187, św. Krzyża 132, Wolfowska 96, Zamoyskich 131, 189, 191, 193, nieznaną po prawej 13 — ołtarze 132, 134—8.
 Katedra ormiańska 2—3, 33, 37, 45, 72, 92, 96, 142.
 Klasztory i kościoły: Benedyktynek (WW. Świętych) 44, 66—7, 70, 90, Bernardynów 44, 53,

- 57, 59, 61—66, 74, 76, 105, 116, 199, 201—4, (kaplica bł. Jana z Dukli 66), Dominikanów (B. Ciała) 2, 7, 17, 116, 118, 121, 123, 125—8, 169, 178, 181, 195, 197, 199, św. Ducha 17, Franciszkanów 69, Jezuitów 44, 66, Karmelitów 66, 80, 144—5, Klarysek 70, św. Krzyża 7, 98, św. Łazarza 76, 78, N. P. Maryi Śnieżnej 2, 11, św. Maryi Magdaleny 96, 138—42, 149, św. Mikołaja (kaplica boczna) 132, 135, św. Stanisława 2, 17.
- Ratusz 2—5, 17, 72, 96.
- Rynek 17, 18, 33—4, 84, 86, 87, 103; p. domy.
- Synagoga, 17.
- Lwowiezyk Jan, malarz, 100.
- Łaski Jan**, prymas, 110.
- Lopuszanin Aleksander, gospodar wołoski, 26; p. Roksana.
- Luck, 24.
- Lug Jan (Joannes Statuarius), rzeźbiarz, 197, 199.
- Lukasz, snycerz, 186.
z Preszowa p. Preszów.
- Lyskowiąth Thoros 70.
- Maciej Janina**, biskup przemyski, 9.
- Maciejowska Anna p. Sieniawska.
- Madlaina (Piz Madlain) Jakób, budowniczy, 82.
- Majcher, snycerz p. Erlenberg.
- Maliverna Jan, architekt 187.
- de Massari Jan, ławnik, 87.
- Matias, murator, 23.
- Mawerer, Mawrer, Mewrer p. Cloze, Hannus.
- Marcin, Olbrecht, Piotr, Wolf.
- Mączkiewicz Szymon, 188.
- Medyolan, 31, 32.
- Mieszkowski Jakób, 40.
- Mitelli, 162.
- Mleczek Stanisław, malarz, 107.
- Mniszech, starosta, 64.
- Monza, 32.
- Morawa, 3.
- Mukaczów (cerkiew), 98.
- de Muralto Marcin, budowniczy, 41.
- Muretto 80; de Muretto de Sent Laurentius 80 uw. 4.
- Muszilo, murator, 4.
- Nakwasza**, 82.
- Nazarkiewicz Floryan, ks., 68.
- Niczko, murator (1384 †), 3.
Tropper p. Opawa.
- Niderlandy, 107, 120; p. Belgia, Deventer, Hollandya.
- Niepołomice, 204.
- Nierychły Andrzej, budowniczy, 42, 82.
- Nieżgoda Piotr, budowniczy, 40.
- Novicampianus p. Kampian.
- Nutclaus Vaberene p. Przychylny.
- Olbrecht Mawerer** l. der Steinmatze (1404—11), 4.
- Ołyka, 187, 189.
- Opaliński Jędrzej, biskup poznański, 110.
z Opawy (Tropper) Niczko, malarz 3—4.
- Osmólski Melehior, 107.
- Osowicz p. Przyjaźny.
- Ostrogscy, ks., 80, 104, 116, 163, 164, 166, 168, 171, 172, 174, 182, 184.
- Ostrogska z Seredów Zuzanna, 166, 184.
- Ostrogski Janusz, ks., kasztelan krakowski, 76, 82, 166, 168.
- Ostryhom 110.
- Otwinów, 40.
- Ozimek, 115.

- Padovano Jan Marya, 144, 182, 295.
 Padwa 109; p. Barbona.
 Palladio, 103.
 Pasko, kamieniarz, 4.
 Paweł Rzymianin, (Paolo Romano), budowniczy, 38, 40, 44, 45, 47, 49—53, 55, 57—9, 61, 62, 66, 67, 68—70, 72, 74, 98, 101, 105, 155, 205, 207; p. Lwów, domy.
 p. Szczęśliwy.
 Peregrinus p. Bononicus.
 Petrus murator p. Italus.
 Pfister (Fister, Phister i t. p.) Jan (Hanusz snycerz) z Wrocławia, syn Jerzego, rzeźbiarz, 62, 105, 116, 120, 121, 128, 145, 153, 163, 164, 165—9, 170, 171—2, 174—6, 178, 179, 181—5, 186, 187, 191, 193, 195, 205; p. Świątkiewiczówna.
 Jan, syn poprzedniego, rzeźbiarz, 164, 168, 169, 171, 205.
 Jerzy, malarz z Heilbronn, 164.
 Pfisterówna Anna, 168—70.
 Phister, Phiszter p. Pfister.
 Piamens Stefan, budowniczy, 98.
 Piastowie szląscy, 29, 30.
 Pickowski Adam, mularz, 22.
 Pinozzi Hieronim, 87, 89; p. Lwów, domy.
 Piotr Mawrer, 4.
 Pirawski Tomasz, ks., 61, 132, 134, 138, 191, 193.
 Piz Madlain p. Madlaina.
 Podleśny Andrzej, budowniczy, 22, 42—3.
 Pokora Adam de Larto, de Burmio, budowniczy, 78, 80, 82, 98.
 Pokorowie Adam, 80.
 Jan, syn Adama, 80.
 Pokucie, 67.
 Pomorzany, 42; p. de Cadro Marcin.
 de Ponto Jakób, mularz, 99.
 Poprawa Franciszek, budowniczy, 80.
 Poprawa Jan, syn Franciszka, budowniczy 80.
 Poprawa Szymon, budowniczy, 80.
 Potocki Jakób, starosta białokamieński 68.
 Mikołaj, syn Jakóba 68.
 Powolny Bartosz, mularz, 99.
 Poznań 84, 204; (katedra) 110, 112; (ratusz) 18, 31.
 z Preszowa (Aperias, Eperies) Łukasz, budowniczy, 23—4.
 Prochenkowicz Aleksander, rzeźbiarz, 186, 189, 191, 193.
 Przemyśl 30, 42.
 Przeździecki Kasper, 68.
 Przychylny Ambroży (Vaberene Nutelauss) z Val Tellino, budowniczy, 47, 53, 55, 59, 74, 76, 78, 82.
 Pstrokońska-Chocimirska Anna, 138.
 Przyjaźny Stefan Ossowicz, rzeźbiarz, 101, 105, 180.
Quadri, Quadrio, Quadro p. Cadro.
Rabisch Ambroży, budowniczy, 9, 11.
 Radziwiłł Albrecht, 187.
 Raistin Józef, budowniczy zamku grodzieńskiego, 96.
 Ragacowicz p. de Rigazzolis.
 de Regaz(z)olis Jakób, de civitate Clanina, też de Rigaso, Regacowicz, Reguczko-wicz, budowniczy z Głęboki, 34, 41.
 Piotr, budowniczy, 40.
 Reguczko-wicz, Rigaso, Regacowicz p. de Regazzolis J.
 Roksana, żona A Łopuszanina, 26.
 Roland de Brusimpiano Franciszek, budowniczy, 30.
 Romano Paolo p. Paweł Rzymianin.
 del Ronchi, 32.
 Ronco d'Asciano, 32.
 Róża Złota, 41.
 Rudolf II, 135.

- Ruta Piotr, rzeźbiarz, 186.
 Ruthpalli Krzysztof, budowniczy 80.
 Rymanów, 129.
- Santa-Gucci p. Gucci.
 Santo 80; p. Sent.
 Scaligerowie, 32.
 Scheller Jerzy, 9, 11.
 Scholz Hanusz, rzeźbiarz, 115, 128, 153,
 179, 195; zresztą p. Szole.
 Schultis Cloze, malarz, 4.
 de Scio Michał, 24; zresztą p. Alberti T.
 Gargo.
 Sebastyan, syn Trembacza, malarz 22.
 Selva, 32.
 Senes p. Sent.
 Sent (w Alpach gryzoń.) 80; p. Flek, de
 Muretto.
 Seredówna Zuzanna p. Ostrogska.
 Serlio, 103.
 Sieniawscy, 104, 164, 166, 168, 171—6,
 179, 181.
 Sieniawska z Maciejowskich Anna, 122,
 171.
 z Sztemberków-Kostków, żona
 Adama Hieronima, 168.
 Sieniawski Adam Hieronim, 166, 168,
 169, 171, 172, 174.
 Aleksander, 169, 174—6.
 Hieronim, 120—2.
 Jan, sędzia halicki, 122.
 Jan, 171.
 Mikołaj, 120—2, 171.
 Mikołaj, hetman p. k. i woj.
 ruski, 172.
 Mikołaj, star. ratniński, 169,
 174—6.
 Prokop, w. chor. kor., 169,
 174—6.
- Sienna, 203.
 Sienińska p. Kamieniecka.
 Sierakowski arcybiskup, 2, 7, 15, 131,
 195.
 Silvestri Mikołaj p. Val Tellino.
- Skniłów (pod Lwowem), 195.
 Słomowski Stanisław, arcybiskup lwow-
 ski, 195.
 ze Smoleńska Piotr, budowniczy, 23.
 Sobiescy 49; p. Jan III.
 Sol p. de Vetulis.
 Solikowski Jan, arcybiskup lwowski, 132.
 Sperandus de Bren (Beren, Berman) Piotr,
 budowniczy, 40.
 Sprawny Castello de Zaecaria de Lugano
 Zacharyasz, budowniczy, 80.
 Srogi, cieśla, 4 uw. 3.
 Staresioło, 42, 76.
 Statuarius Herman p. Van Hutte.
 Stauropigia, 24, 26, 33, 34, 36, 47, 51,
 53.
 Stecher Piotr, 7, 9.
 Steinmatze, Steinmetze p. Henricus, Ol-
 brecht.
 Strepa Jakób, biskup halicki 9.
 Strusina, przedmieście Tarnowa, 163, 164.
 Stryj, 82.
 Stryjeński Hieronim, rzeźbiarz, 186.
 Stuttgart, 203.
 Swoszowski Jan, 125, 127, 181.
 Szafranice Roch, budowniczy, 22, 34.
 Szcześliwy Paweł, budowniczy, 41—2.
 Szląsk, 3, 18; p. Opawa, Wrocław.
 Szłomowski p. Słomowski.
 Szole Stancel, 18, 29.
 Wolf, 107, 112.
 Wolfowicz Jan, 132, 134, 137.
 Sztuczny Marcin, budowniczy, 41.
 Szwajcarya, Cadro, Engadyn, Genewa,
 Gryzonia, Lugano, Tessino, Val Tellino.
 Szwanear p. Krasowski.
 Szyfferth l. Zywert, Tomasz, rzeźbiarz,
 116.
 Śleszyński Jerzy, 82.
 Świątkiewicz Jan, 166, 168, 170.
 Świątkiewiczowa Janowa, 164, 166, 170,
 171.
 Świątkiewiczówna Katarzyna, 169, 170.
 Świrsey, 179.

- Targowiecki** Stanisław, pełnomocnik Czarnokowskich, 107.
Tarło Mikołaj, chorąży sandomierski, 40.
Tarłowa Aleksandrowa, wojewodzina lubelska, 187, 199.
 Jadwiga, żona Mikołaja, 40.
Tarłowie, 179.
Tarnopol, 30, 42.
Tarnów, 18, 104, 163, 164, 166, 168, 171, 172, 174, 176, 182, 184; p. Strusina.
Tarnowski Jan, arcybiskup, 125, 189, 191, 193.
Tessino, 30—2; p. Breno, Brusin-Arsizio, Castello, Lugano.
Tomaszewicz Benedykt, 189.
Toskania, 87.
Travano Jan, architekt, 80.
Trembacz Feliks, budowniczy, 33, 74; p. Kapinos, Sebastyan.
Tropper p. Opawa.
Trwały Jakób, rzeźbiarz, 115, 116, 128—30, 134.
Tureya, 92.

Uberowicz Bartłomiej, 68.

Vaberene p. Nutelaus.
Val Tellino Mikołaj Silvestri z Bormio, budowniczy, 82.
 Dominik Sol (de Vetulis) budowniczy 80.
 76, p. Przychylny A.
de Vetulis p. Val Tellino.
Vignola p. Barozzi.
Vonhut p. van Hutte.

Wanhut p. van Hutte.
Warszawa, 84.
Wassirfurer Jan, budowniczy, 3.
Weiner Jerzy, budowniczy miasta, 4.
Wenecya, 101, 203; p. Francoson, Friul. Padwa.
Werona, 32.
Wesołowski Zygmunt, 189.
Węgliński z Koniuch Stanisław, 68.
Węgry, 155; p. Bystrzyca, Ostrzyhom.
Wielkopolska, 107.
Wilczkowie, 179.
Winniki, 42.
Władysław Opoleczyk, 3.
 IV król, 98.
Włochy, 9, 32, 110.
Włodek Stanisław, wojew. bełski, 42, 125.
Włodkowie, 179.
Wolf der mawerer (1405), 4.
Wrocław, 17, 163, 164, 168, 169; p. Bemer, Erlenberg, Grom, Pfister Jan, Rabisch.
Wysocki Marcin, 68.

de Zaccaria p. Sprawny.
Zamoyski Jan, arcybiskup, 125, 132, 189, 191, 193; p. Lwów, katedra.
Zapałowie, 114, 132, 134.
Zasław, 82.
Zasławski Janusz, ks., 82.
Zawadzki, szlachcic, 70.
Zbaraż, 82.
Ziarnko Jan, malarz, 206.
Zimorowicz Bartłomiej, 2, 3, 5, 9, 56, 57, 59, 61, 72, 115, 153, 155—6, 161; p. Ozimek.
 Szymon, 115.
Zły Stanisław, malarz, 22, 42, 107.
Zolner, mnich, snycerz, 203.
Zorn (Czorn) Michał, malarz, 4.
Zyberleus Hanusz, rzeźbiarz, 186.
Zygmunt August, 22, 86.
 III, 65, 70, 72, 80, 87.
Zywerth p. Szyfferth.

Żółkiew, 41, 42, 76.

Żółkiewski Stanisław, wojew. bełski, ojciec
hetmana, 115.

Stanisław, hetman, 42, 64,
80.

Żółkiewski Stanisław, wojewoda kijowski,
76.

Żórawiński, 115, 118.

Żurów, 42, 68—9.

Życzliwy Piotr, budowniczy, 41.

Wojciech p. Kapinosowicz.

SPROSTOWANIE

Na str. 119 wiersz 2 z góry zamiast: o Hermanie Horst czytaj: o Henryku
Horst.

Na str. 159 wiersz 3 z dołu zamiast: Piotra i Pawła Kampianów czytaj:
Pawła i Marcina Kampianów.

SPIS TREŚCI

	Stronica
Wstęp	I
I Lwów gotycki. Pierwsi architekci niemieccy. Doring. Gonzage. Grom Budowa katedry. Blecher. Zabytki świeckiej architektury.	1
II Renesans lwowski. Przemianki. Pierwsi architekci włoscy. Piotr Lugań- czyk. Pochodzenie architektów lwowskich. Quadro-Lugano. Piotr Krasowski. Paweł Szezęśliwy.	20
III Piotr Barbon i wieża Korniaкта. Paweł Rzymianin. Cerkiew wołoska. Kościół OO. Bernardynów. Kościół PP. Benedyktynek. Budowy świeckie.	44
IV Dalsi architekci włoscy. Zabytki architektury świeckiej. Domy mieszczan- skie. Dekoracye wewnętrzne. Architekci niemieccy. Stopień wiedzy cechowej.	74
V Rzeźba dekoracyjna i figuralna. Van Hutte. Pomniki bronzowe. Henryk Horst i pomniki Sieniawskich. Pomniki w kościele Dominikań- skim. Jakób Trwały.	104
VI Rzeźba kościelna. Ołtarze alabastrowe. Jan Biały. Ołtarze Wolf-Szolcow- ski i Zapaliński. Stukatura. Ołtarz św. Maryi Magdaleny. Kaplica Boimów. Kaplica i grobowiec Kampianów.	131
VII Jan Pfister i jego dzieła w Polsce. Szczegóły biograficzne. Pomnik tar- nowski. Pomniki w Brzeżanach. Czynność Pfistera we Lwowie. Pomnik Swoszowskiego. Kaplica Kampianów. Stukatury w kaplicy Ogrojecowej. Nagrobek Boimów.	163

VIII Schyłek XVII stulecia. Erlenberg. Alexander Prochenkowiez i pomniki arcybiskupów w katedrze. Snycerstwo w drzewie. Jan Eug. Stalle Bernardyńskie.	186
IX Kilka uwag ogólnych.	205
Spis rycin.	211
Indeks nazw osób i miejscowości.	217



BIBLIOTEKA GŁÓWNA

||| 24 770

PK 14983 100 000 egz

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000231910