

KOŚCIÓŁ I KLASZTOR DOMINIKANÓW
WE LWOWIE

Ks. WŁADYSŁAW ŻYŁA

KOŚCIÓŁ I KLASZTOR

DOMINIKANÓW W ŁWOWIE



PBW KRAKÓW
DRUKI ZBĘDNE
Nr 9607/0

WE LWOWIE
NAKŁADEM TOW. „BIBLIOTEKA RELIGIJNA“ PLAC KAPITULNY 7
1923

529182
R4h2k

392782
—
—
—



Z drukarni L. Wisniewskiego. — Lwów, ulica Ossolińskich l. 16.

H-79/10619

24.08.



15,-

*W siedmsetną rocznicę przybycia
Dominikanów do Polski
Ks. CZESŁAWOWI MĄCZCE
tę pracę poświęcam.*

SPIS RZECZY.

I. Dzieje kościoła i klasztoru	1
II. Analiza artystyczna zabytku i opis klasztoru:	
1. Plan kościoła	7
2. Elewacja kościoła	9
3. Dekoracja, urządzenie i rzeźby	14
4. Opis klasztoru	18
III. Charakter i geneza kościoła:	
1. Charakter i geneza planu	23
2. Charakter i geneza elewacji	29
3. Charakter i geneza dekoracji	36
4. Charakter i geneza rzeźb	38
5. Urządzenie wewnętrzne i obraz Matki Boskiej	47
IV. Barok czy rokoko ?	54
V. Ostatnia restauracja kościoła	59
VI. Próby odsłonięcia kościoła	66
Annexa	69

DZIEJE KOŚCIOŁA I KLASZTORU.

Dominikanie przybyli do Polski 1223 r., a na Ruś Czerwoną zapewne już w pierwszej połowie XIII w.¹, w celu szerzenia tu unji z Kościołem rzymskim.

O pobycie ich we Lwowie, mamy pierwsze wzmianki pod r. 1234, w akcie kapitulnym², który mówi, że Dominikanie zarządzali wtedy kościołem św. Jana Chrzciciela, leżącym u stóp Wysokiego Zamku, obok Starego Rynku. Kościółek ten, z gruntu przebudowany w stylu neoromańskim przez Juljana Zacharjewicza 1886 r., jeszcze dzisiaj istnieje, wystawiony na tem samem miejscu i na tym samym planie.

Druga wersja opowiada³, że książę ruski Lew, oddał Dominikanom około r. 1270, na prośby matki swej Konstancji katoliczki, siostry św. Kunegundy a córki Beli IV, kaplicę drewnianą Bazyljanów (wraz z cudownym obrazem Matki Boskiej⁴), która to kaplica znajdowała się przy zamku książęcym dolnym, także drewnianym. Tak zamek jak i kościółek a raczej kaplica zamkowa, również pod wezwaniem św. Jana Chrzciciela, wznosiły się na tem miejscu, gdzie dziś stoi kościół i klasztor Dominikanów.

Czy w w. XIV, kiedy Lwów dostał się pod panowanie Polski (1340), w mieście nowem już polskiem, założonem (1352) przez wielkiego króla budowniczego Kazimierza, powstał nowy większy kościół i klasztor Dominikanów na tem samem miejscu, gdzie była kaplica Bazyljańska, niewiadomo. Są tylko ogólne wzmianki o tem, że za Kazimierza, żywy był ruch budowlany we Lwowie; wtedy mianowicie zaczęto budować cerkiew św. Jura, katedrę łacińską, katedrę ormiańską, kościół św. Stanisława, kościół św. Ducha i kościół Dominikanów. Jest bardzo możliwe, że Dominikanie już wtedy myśleli o zbudowaniu mu-

rowanego kościoła, w miejsce dotychczasowego drewnianego. Pod koniec w. XIV pod datą 1397 jest wzmianka o czarnym krzyżu⁵; jest to prawdopodobnie ten sam stary, czarny, krucyfiks, który obecnie w kościele w W. Ołtarzu się znajduje.

W. XV przynosi następujące zapiski:

1401: nadał papież odpust⁶ alabastrowej figurce M. Boskiej, t. zw. Jackowej, która obecnie w kaplicy Potockich się przechowuje. — A więc z początkiem XV w. już istniała.

1407: wybuchł pożar, który zniszczył kościół i klasztor. W następnym roku zabrano się do budowania nowego kościoła i klasztoru, ale już murowanych z cegły. Fundatorami byli: Mikołaj Benko i żona jego Anna z Żabokruków, których portrety wiszą obecnie na ścianach dolnego krużganku gotyckiego. Budowano naturalnie w stylu gotyckim, tak kościół jak i klasztor. Roboty budowlane prowadził Mikołaj Czech, który wykończył większą część kościoła i trzecią część konwentu. Z kościoła niema dziś śladu. Natomiast z gotyckiego klasztoru zachował się wcale dobrze ostrołukowy krużganek gotycki w trzech swoich skrzydłach: zachodnim, północnym i wschodnim, przypierający od północy do ściany bocznej obecnego kościoła. Zbudowany jest w czworobok. Otacza on pierwszy dziedziniec klasztorny, na który się otwiera ostrołukowymi oknami i drzwiami. Sklepienia jego żebrowe ze zwornikami okrągłymi są również ostrołukowe.

1438: wybuchła zaraza, która pochłonięła mnóstwo ofiar w ludziach i pieniądzach. Wskutek tego roboty około kościoła i klasztoru przerwano, i budynek był niedokończony.

W XVI w. czytamy o kilku pożarach kościoła i klasztoru 1511, 1527 i 1571. Zdaje się, że jak dla całego Lwowa gotyckiego, tak i dla klasztoru Dominikanów, pożar straszliwy (1527) miał epokowe znaczenie. Na miejsce gotyckiego, powstaje nowy Lwów, renesansowy. Wtedy prawdopodobnie t. j. po r. 1527, dźwignięto klasztor, zostawiając tylko ocalały dolny krużganek gotycki. Istnieje wzmianka kronikarska, że klasztor, grożący ruiną, (ścianę zachodnią bombardował 1556 Łukasz z Górki, szukając tu Halszki z Ostroga), na nowo wzniesiony został za rządów Jacka Baszczyka⁸, który był prowincjałem przed r. 1646. I to jest prawdopodobnie ten klasztor 2-piętrowy o 2 dziedzińcach, który obecnie stoi. Później naturalnie naprawiano go i podpie-

rano. Składa się z 2 czworoboków, przedzielonych wąskim podwórzem. W 2-gim czworoboku spotykamy na 1 i 2 piętrze renesansowe odrzwia, obramienia i portale, podobne do tych, które się znajdują w renesansowych kamienicach lwowskich, a które potwierdzają przypuszczenie, że klasztor powstał w epoce renesansu t. j. XVI/XVII. Świadczą też o tem i sklepienia beczkowe z lunetami na korytarzach.

1571: w czasie pożaru runęło sklepienie gotyckiego kościoła, ale je wnet zrestaurowano.

1604: przybudował Jan Swoszowski dużą kaplicę Matki Boskiej, na tem miejscu, gdzie stoi dzisiejsza i gdzie przechowywano cudowny obraz M. Bożej.

Około też tego czasu (XVI/XVII) powstały pomniki alabastrowe (w liczbie 5) fundatorów i dobrodziejów kościoła, które obecnie w podziemiach są umieszczone. Jeden z nich jest nagrobkiem wspomnianego fundatora kaplicy M. Boskiej, Jana Swoszowskiego.

1621: odwiedził klasztor król Zygmunt III, wybierający się na wyprawę Chocimską. Miał się wyrazić, że tak wspaniałego i dużego klasztoru w całym swoim państwie nie widział⁹. Klasztor mieścił wtedy przeszło 100 ojców i braci. Widocznie były już wtedy oba czworoboki 2-piętrowe, jak je dzisiaj widzimy. A więc O. Baszczyk, klasztor zniszczony 1556 r., na nowo zbudował między 1556—1621.

Z końcem XVII w., wykonana została okazała złota monstrancja¹⁰, w kształcie słońca promienistego, sadzona perłami przez lwowskiego złotnika Halarewicza.

W XVIII w. zaczął kościół gotycki chylić się ku upadkowi, 1742 r. zarysowało się sklepienie.

1744: zauważyli Ojcowie zebrani na naradę¹¹, że kościół grozi ruiną. Odtąd aż do r. 1764 odbywały się nabożeństwa w dużym refektarzu. To też w r. 1748 kościół walący się rozebrano, a w następnym roku 1749, przystąpiono do budowy nowego kościoła, tego, który obecnie stoi. Fundował¹², go Józef Potocki H. W. K., wielki przyjaciel Zakonu św. Dominika, ten sam, który fundował Dominikanom wspaniały kościół z ciosu w Tarnopolu. Fundacja i, jak się zdaje, początek budowy nowego kościoła przypada na rok 1749. Kamień węgielny położył J. Potocki 12/8 r. 1749. Budowę kościoła powierzył Potocki Janowi

de Witte¹³, oficerowi artylerji polskiej za czasów Augusta III i późniejszemu komendantowi twierdzy kamienieckiej, temu samemu, który budował cerkiew św. Jura i prawdopodobnie kościół tarnopolski. Czy Witte był twórcą planu kościoła Dominikanów we Lwowie, t. j. architektem, czy tylko wykonawcą¹⁴ planu obcego, t. j. tylko budowniczym, nie można narazie stwierdzić. Pewnem jest tylko to, że w epoce baroku i rokoka kościół bardzo często nosił nazwę nie twórcy swego, lecz tego, który go budował. W ciągu budowy 1751 r. odbyła się koronacja cudownego obrazu M. B. Wtedy przybyła do niego rama, sukienka, berło z koroną rokokową.

Budowa kościoła trwała do r. 1764. W tymże roku 1764 przybudowano już w innym stylu do kościoła kaplicę t. zw. Różańcową lub Potockich, która przypiera od południa do presbyterjum. Fundował ją Mikołaj Potocki, starosta kaniowski, który równieżłożył na budowę właściwego kościoła, jak to wyraźnie wspomina tablica pamiątkowa¹⁵ obecnie wisząca w krużganku dolnym klasztoru. W tymże roku 27/7 arcybiskup lwowski Hieronim Sierakowski dokonał poświęcenia nowo wybudowanego kościoła. Druga tablica pamiątkowa¹⁶, wisząca obecnie również w dolnym krużganku, wspomina o tym akcie konsekracji.

1765: zrobił organ Michał Sadkowski, a Sebastjan Fessinger za 4500 złotych wykonał pudło organowe¹⁷.

1778: wybuchł pożar, który zniszczył kościół i jego urządzenie, poczem kościół zrestaurowano.

1811: zbudowali Dominikanie na baszcie t. zw. rymarskiej 7-mej z rzędu na murach miejskich, dzwonnice, którą jednakże jako walącą się musieli w r. 1852 rozebrać.

1831: namalował Marcin Jabłoński, z okazji cholery grasującej we Lwowie, obraz P. Jezusa na krzyżu, który pierwotnie wisiał w kościele po prawej od wejścia przy ostatniej parze kolumn naprzeciw ambony. Nad nim był mniejszy św. Rocha. Potem nastąpiły inne obrazy tegoż artysty, znajdujące się w kościele: św. Jacka, Tomasza z Akwinu i Wincentego Fererjusza. Obraz św. Antoniego z Padwy malował 1837, Jo. Harr. Obraz zaś św. Dominika z błaznaną sukienką był dawny.

1865: przybudowano dzwonnice na lewo od fasady kościelnej i znaleziono tam ułamki dawnych pomników.

1866: na alarm w dziennikach, zrobiony przez Kunasiewicza, pomniki z podziemi przeniesiono do kościoła i ustawiono w kaplicach i pod chórem muzycznym.

1895: rozpoczęła się gruntowna restauracja kościoła. Na-przód zrestaurowano kościół nazewnątrz 1895—6, dając głównie nową latarnię na kopule. Restaurację prowadzili Zacharjewicz i Sosnowski. Wewnętrzna restauracja rozpoczęła się w r. 1905 i trwała aż do wybuchu wojny 1914 r. Wtedy to pomniki alabastrowe, które pierwotnie stały w kościele gotyckim, a po wybudowaniu nowego kościoła umieszczone były w podziemiach, przeniesione r. 1866¹⁸ z podziemi nowego kościoła do wnętrza, powędrowały znów w podziemia, a kościół otrzymał częściowo nowy wygląd. Przedewszystkiem uległo gruntownej zmianie wnętrze kościoła. Ściany dotychczas białe otrzymały kolor kremowy czy szamowy z odcieniem różowawym, kapitele zielone otrzymały kolor złoty, figury rokokowe w tambusze, które również były zielone, powlokły się złotem, a karnacja ich malowana na kolor ceglasto czerwony zrobiła z nich prawie czerwonoskórców. Nadto na miejsce starego wielkiego ołtarza drewnianego stanął taki sam ołtarz ale już ze stiuku w innym nieco tonie popielatoniebieskawym. Wskutek tego, że wewnątrz trzony stiukowych kolumn są z żelaza, musiano w podziemnym sklepionym kościele wymurować potężne filary w tem miejscu, gdzie stały kolumny ołtarzowe. Wyłożono też stiukiem, imitującym żółtawy żyłkowany marmur, a raczej żółtawy alabaster, całą dolną część ścian cokołową. W części nawy pod chórem muzycznym kolumny przyściennie otrzymały powłokę stiukową czerwonawą, imitującą czerwony centkowany białymi plamkami marmur. Dawniej zaś cokół cały i wszystkie kolumny były białe. Zmienił się tedy nieco ton barwny kościoła. Przybyły też niektóre rzeczy do kościoła, których dawniej nie było. I tak dawne ołtarze drewniane w kaplicach bocznych większych, leżących na osi poprzecznej, usunięto, a zamiast nich przylepiono do ścian niefortunne stiukowe ołtarze pseudorokokowe koloru czerwonego. Nad galerją czy emporą organową dorobiono kratki, doskonale naśladowujące rokoko. Podobne kratki dorobiono też nad balkonikami w presbyterjum. Przybył też organ z szafą pseudorokokową. Ze starego organu zostały tylko niektóre figury. Zrestaurowano też, a po części uzupełniono kratki w prześlicznych

balkonikach zwisających do nawy na osiach przekątnych budowli. Usunięto też ambonę i duży obraz, który stanowił pendant do tej ostatniej, aby odsłonić strukturę. W kaplicy Różańcowej dano stiukowy ołtarz czerwony, wiernie naśladowujący dawny rokokowy, po części z użyciem pojedynczych kawałków z dawnego ołtarza drewnianego, tylko kolor zmieniając. Przybyła nowa posadzka, imitująca deseniem swym plan eliptyczny kościoła i nowe ławki elipsę wnętrza wypełniające.

Na zewnątrz uległa zmianie tylko latarnia. Z owalnej eliptycznej zrobiła się wydłużona 8-boczna i zapadła nieco w głąb. W płaszczyźnie zaś pionowej z półkola, które dawniej doskonale było akompaniamentem półokrągłej czaszy kopułowej, powstała jakaś figura wydłużona ku górze. Zresztą wszystko zostało nietknięte.

Z podwójnej inwazji, ostatniego oblężenia miasta 1918/19, wyszedł kościół i klasztor cudem prawie nieuszkodzony, zważywszy, że arsenał, obok chóru kościoła stojący, był nieustannym celem dla artylerji ukraińskiej. Klasztor tylko dostał kilka pocisków, a rozpryskujące się szrapnele odrapały nieco ścianę południową kaplicy Różańcowej. Kościół sam, a przede wszystkim wspinała jego kopuła, rzucająca się ogromem swym zda-leka w oczy, ocalały zupełnie.

Ostatniemi czasy, mianowicie w lecie r. 1920, postawiono nową ambonę, białą ze złoconego drzewa, pseudorokokową, wedle projektu Hendla, która doskonale harmonizuje z rokokowem wnętrzem. Miał też być urządzony kompletny kościół drugi w podziemiach, ale wojna przeszkodziła wykonaniu tego planu. Restauracja wogóle dotychczas jeszcze nie jest skończona.

ANALIZA ARTYSTYCZNA ZABYTKU.

PLAN KOŚCIOŁA.

(Fig. 1).

Kościół założony jest na elipsie¹⁹, której oś główna biegnie od zachodu ku wschodowi, a oś poprzeczna od północy ku południowi. Elipsa zajmuje główną, środkową przestrzeń. Na osi głównej, we wnętrzu przed elipsą, widzimy od przodu, t. j. od zachodniej strony prostokątną, prawie kwadratową przestrzeń, ujętą w kolumny przyścienne. Kwadrat podzielony jest na 2 prostokąty, z których przedni przeznaczony jest na chór organowy.

Z tego przedniego prostokątu, który stanowi rodzaj przedsionka wewnętrznego, prowadzą z prawej i lewej strony schody w dół do 2 małych kwadratowych ubikacji, które stanowią rodzaj przedsionków bocznych czy kaplic. Z tych kaplic prowadzą jedne drzwi na zewnątrz z jednej strony (zachodniej), a z drugiej (wschodniej) drugie drzwi do klatki schodowej, wiodącej na chór muzyczny i galerię, obiegając kościół wokół w 2 kondygnacjach. W środku przedsionka wewnętrznego są drzwi główne, wiodące do małej ubikacji, stanowiącej rodzaj przedsionka zewnętrznego.

Na przeciwnej stronie osi głównej, t. j. od wschodu, przypiera do elipsy chór kościoła, czyli presbyterjum. Chór ten jest prostokątny, 2 razy dłuższy od prostokąta przedniego, bo obejmujący 2 takie kwadraty jak kwadrat przedni. Prostokąt ten przedzielony jest ołtarzem wielkim na 2 części, chór kapłański i chór zakonny, ten ostatni we wnętrzu swoim nieco rozszerzony.

Na osi poprzecznej przypierają do elipsy po obu stronach, północnej i południowej, prostokątne 2 duże zagłębienia, które

stanowią kaplice boczne wielkie, w których mieszczą się boczne ołtarze.

Wreszcie na osiach przekątnych wysuwają się z elipsy 4 ubikacje mniejsze, kwadratowe, z absydjalnymi zagłębieniami po bokach; w jednym z tych zagłębień, mianowicie we wschodnim, znajduje się ołtarzyk. Są to zatem kaplice boczne mniejsze, które wobec 2 większych, leżących na osi poprzecznej, chcemy nazywać kapliczkami.

Z dwóch tylnych, t. j. wschodnich kapliczek, są przejścia do 2 dużych ubikacyj prostokątnych, które obejmują prawie w całej swej długości presbyterjum z lewej i prawej strony t. j. od północy i południa i przypominają starochrześcijańskie pastoforja, diakonikon i prothesis u Greków. Nie są to jednak pastoforja ani nawet skarbiec i zakrystja, jakby z opisu się wydawało, lecz 2 kaplice. Lewa, północna, posiada ołtarz i kilka konfesjonałów i nosi nazwę spowiednicy i my ją tak nazywać będziemy. Z niej prowadzą na lewo duże drzwi na krużganek klasztorny, drugie mniejsze do zakrystji, która znajduje się już w obrębie klasztoru o kilka stopni niżej. Prawa kaplica nieco dłuższa ku przodowi, jest analogicznie skonstruowana do lewej, posiada ołtarz i ławki i przeznaczona jest na kaplicę M. B. Różańcowej (Potockich). Na lewo prowadzą z niej drzwi do chóru zakonnego.

Tak się przedstawia wnętrze planu.

Nazewnątrz poprzedza chór muzyczny fasada, w planie krzywolinijna o łamanych i giętych liniach, chór zaś kapłański i zakonny zakończony jest prostolinijnie wzgl. prostokątnie. Tak samo prostolinijnie zakończone są 2 duże ubikacje, które do presbyterjum przypierają: spowiednica i kaplica Różańcowa. Dwie większe kaplice boczne zakończone są również prostokątnie i wysuwają się silnie nazewnątrz, wychodząc poza obręb elipsy zewnętrznej, a 4 mniejsze ujęte są w linię kolistą, w odcinki elipsy zewnętrznej, równoległej do wewnętrznej.

Widzimy zatem, że z elipsy wewnętrznej wysuwają się nazewnątrz w kształcie ramion krzyża 4 prostokątne ubikacje, z których tylna jest dłuższa, przednia zaś gnie się krzywolinijnie i tworzą tym sposobem krzyż grecki z wydłużonem silnie tylnem ramieniem, zaś z pomiędzy ramion krzyża wysuwają się z elipsy środkowej 4 mniejsze przekątne ubikacje, ujęte na ze-

wewnątrz w elipsę większą. Gdybyśmy ściany działowe 6 kaplic bocznych przebili, tobyśmy dostali obejście eliptyczne, obiegające środkowy owal i tworzące jakby nawy boczne. Ramiona zatem krzyża wysuwają się nie tylko z elipsy wewnętrznej, ale i z zewnętrznej, podczas gdy 4 mniejsze kapliczki na osiach przekątnych tkwią w pasie eliptycznym i poza niego się nie wysuwają.

ELEWACJA KOŚCIOŁA.

Na tym planie wzniosł artysta konstrukcję, która idzie silnie w górę. Zaczniemy znów od wnętrza²⁰.

Główna ubikacja wewnętrzna (fig. 3 i 4) kościoła przedstawia się jako przestrzeń zamknięta eliptycznym walcem, który z góry nakryty jest eliptyczną czaszą. Przestrzeń ta podzielona jest w kierunku pionowym gzymsem na 2 części: nawę i kopułę, która, rozpościerając się nad całą nawą, stanowi przedłużenie i nakrycie tej ostatniej. Ściana ujmująca nawę znów podzielona jest jeszcze silniejszym gzymsem na 2 części, na ścianę właściwą i attykę, stanowiącą jej zakończenie. W ścianie zaś, idąc od dołu ku górze, mamy dalsze podziały zapomocą linii poziomych. I tak u dołu widzimy cokol, dosyć wysoki, potem idzie ściana przepruta arkadami, które wspierają się na filarach zdobnych parami kolumn, nad nią wznosi się belkowanie z 3 części złożone z architrawu 2-członowego, fryzu gładkiego i silnie występującego gzymsu rozczłonkowanego. Także arkady na osiach przekątnych między kolumnadą, mają swoje rozczłonkowanie zapomocą zwisających 4 balkoników czy galeryjek, które stanowią jakby półpięterka w otworze arkadowym.

Nad gzymsem głównym wznosi się attyka. Analogicznie składa się ona także z 3 części: cokołu, ściany właściwej i belkowania, z tą tylko różnicą, że całe to półpiętro jest niższe, i że zamiast kolumn, parami ze sobą złączonych, jak to było u dołu, posiada po 2 figury rzeźbione, ze sobą złączone, które stanowią jakby przedłużenie i dalszy ciąg kolumnady dolnej. Kolumny przechodzą w figury z konsekwencją najściślejszą. Za temi figurami i arkadami, które owemi figurami są ujęte, biegnie galerja, otwierająca się ku wnętrzu balustradą i arkadami o łukach koszykowych. Galerja ta nie obiega całego wnętrza, tylko 2 boki,

lewy i prawy, na przodzie zaś i w tyle jest przerwana, bo tam są znacznie wyższe arkady.

Tak się rzecz ma z rozczłonkowaniem pionowem na osiach przekątnych. Na osiach głównych rzecz się przedstawia nieco inaczej. Ponieważ przebiecia arkadowe na tych osiach są z założenia swego większe (wyższe i szersze), mianowicie na osi poprzecznej wyższe i szersze niż na osiach przekątnych, a na osi głównej jeszcze wyższe i szersze, przeto na osi poprzecznej niema miejsca na balkoniki, a na osi głównej, gdzie łuki są wyższe, niema miejsca na attykę z galerją.

Tak się przedstawia właściwa nawa. Nad nią wznosi się kopuła. Składa się ona z tamburu, czaszy i latarni. Rozczłonkowanie tamburu w kierunku pionowym jest zupełnie analogiczne do rozczłonkowania dolnej części kościoła.

A więc znowu wraca cokół, poza którym kryje się druga galerja, obiegająca już cały kościół wokoło bez przerwy, nad nim wznosi się kolumnada, złożona z kolumn złączonych po dwie razem w pary, które wznoszą się na osi kolumn dolnych i figur w attyce, stanowią zatem jakby przedłużenie dolnych swoich siostrzyc. Ze ścisłością i jasnością i konsekwencją nadzwyczajną przeprowadzone jest tu zatem rozczłonkowanie przestrzeni wnętrza w kierunku pionowym. Powyżej kolumn mamy belkowanie, a między parami kolumn okna w prostej linii nad arkadami parteru i attyki. Znowu konsekwencja niezwykle jasno i logicznie przeprowadzona.

Tak się przedstawia tambur czyli bęben w swoim podziale pionowym.

Nakrycie tamburu stanowi czasza eliptyczna, która opatrzona jest takąż eliptyczną latarnią, wpuszczającą światło górne do wnętrza kopuły i nawy.

Kopuła jest przedłużeniem nawy w kierunku pionowym, bo jest tej samej co nawa szerokości.

Co do elewacji bocznych ubikacyj z eliptycznego wnętrza wysuwających się, wspomnieć wystarczy, że tak chór muzyczny jak i kapłański nakryty jest beczkowem sklepieniem z gurtami, muzyczny zaś posiada piękną pseudorokokową balustradę względnie empory.

Tak się przedstawia podział elewacji wewnętrznej w kierunku pionowym.

Teraz chcemy przejść do rozcłonkowania w kierunku poziomym. Zaczniemy od głównej przestrzeni środkowej. Idąc od lewej ku prawej ręce, widzimy, że nawa otwiera się ku kaplicom i chórom szeregiem arkad, mianowicie 8 arkadami, które są od siebie znów oddzielone 8 filarami. Zapomocą tego rytmu arkad i filarów, zdobnych w złęczone parami kolumny, zapomocą tych naprzemian po sobie następujących członów pełnych i pustych, wewnątrz nawy nie tylko się rozcłonkuje, ale i ożywia. A ożywia się tem bardziej, że w kolejnem następstwie arkad i filarów, przepuć i części masywnych, niema monotoni, ale przyjemna dla oka różnaitość. I tak, filary na których wspierają się arkady, nie są wszędzie w równej od siebie odległości, wskutek tego i arkady nie są równie wysokie i równie szerokie. Największe arkady są na osi głównej, mniejsze na osi poprzecznej, a najmniejsze na osiach przekątnych, a ponieważ równe arkady są naprzeciwko siebie, stąd powstaje miła dla oka harmonja, stopniowanie i różnaitość zarazem. Chciał artysta niejako powiedzieć, że to, co jest na osi głównej, to najważniejsze, to zaś, co na osi poprzecznej, to mniej ważne, a co na osiach przekątnych, to 3 ciorzędnej wartości i doniosłości i wprowadził tym sposobem pewne stopniowanie.

Analogiczne zupełne jest rozcłonkowanie w attyce, gdzie są z każdej strony po trzy arkady, któremi galerja I otwiera się na nawę. Arkady są złuzowane naprzemian przez filary, zdobne w pary figur rokokowych złęczonych ze sobą.

Podobnie ma się rzecz i z kopułą. W tamburze widzimy naprzemian okna zamiast arkad i pary kolumn. A i czasza wykazuje ten sam podział na 8 sferycznych a raczej eliptydycznych wycinkach czy polach.

Wogólności więc wewnątrz w kierunku pionowym podzielone jest na 8 członów, który to podział we wszystkich kondygnacjach jest konsekwentnie i ściśle przeprowadzony: 8 filarów, 8 arkad, 8 okien, 8 pól na płaszczu wewnętrznym czaszy kopułowej, a co do członów dekoratywnych analogicznie 8 par kolumn na dole, 8 par figur i znów 8 par kolumn w tamburze.

Wnętrze więc całe podzielił sobie artysta pionowo na 2 względnie 4 części, poziomo na 8 części. Rozkład zatem jasny i przejrzysty.

Jeszcze słówko o elewacji 2 chórów. Zachodni chór muzyczny sklepiony, nakryty sklepieniem beczkowym o 2 przęsłach podzielonych gurtami, posiada charakterystyczną empore gietą wklęsło-wypukłą, która opatrzona jest balustradą z toczonych słupków, kształtem przypominających kręgle.

Wschodni zaś chór nakryty jest sklepieniem beczkowym o 3 przęsłach oddzielonych gurtami. Posiada w każdej z 3 ścian po 2 okna i 1 balkon podobnym do 4 umieszczonych w głównej przestrzeni na osiach przekątnych, zwisających nad mniejszymi kapliczkami na osiach przekątnych. Zauważyć jeszcze należy, że u wejścia do obydwóch chórów od strony nawy umieszczone są przy ścianach kolumny, po 2 w każdym chórze, tuż obok kolumn w eliptycznym wnętrzu stojących, skonstruowane zupełnie analogicznie do tamtych.

Zostaje jeszcze do omówienia elewacja spowiednicy i kaplicy Różańcowej. Spowiednica nakryta jest sklepieniem beczkowym, podzielonem gurtami na 4 przęsła. Kaplica zaś Różańcowa posiada również sklepienie beczkowe podzielone gurtami na pola, które to gurdy wspierają się na tokańskich kolumnach stojących wolno pod ścianami bocznymi. Kolumny te są ustawione parami. Par z każdej strony jest 4, tyle ile gurtów sklepieniowych, między nimi zaś są 3 okna od strony południowej, którym odpowiadają inne części sklepienia. Mają te 3 przęsła w sklepieniu przypominać ramiona krzyża, który jest w herbie Potockich (Pilawa). Między 1-szą a 2-gą parą kolumn po lewej od wejścia, są wstawione 2 kolumny, każda bardzo blisko jednej z poprzednio wymienionych. Stanowią one obramienie nyży, w której znajduje się figura.

Tak się przedstawia elewacja wnętrza. Przejdźmy teraz do elewacji zewnętrznej²¹. Stańmy w pewnej odległości od kościoła od strony południowej (fig. 5) i obserwujmy. Zauważymy, że rozczłonkowanie wewnętrzne kościoła znajduje swój odpowiednik w zewnętrznym rozczłonkowaniu, czyli, że zewnętrzny wygląd jest wykładnikiem wnętrza. I tak idąc w kierunku pionowym od dołu ku górze, widzimy podział środkowego korpusu budowli na 2 (wzgl. 4 lub 5) główne części. Gzymsem podzielona jest cała konstrukcja na 2 części, nawę i kopułę. W nawie, czy dolnej części, wyraźnie zaznaczona jest attyka z oknami, która odpowiada wewnętrznej. Kopuła zaś

składa się z bębna eliptycznego i takiejż czaszy, opatrzonej 8-boczną latarnią. Na osiach głównych widzimy po 2 okna w jednej linii nad sobą, dwie w tamburze, a małe owalne ujęte w t. zw. lokarnę w czaszy. A więc rozczłonkowanie zupełnie analogiczne jak było we wnętrzu.

Idąc zaś w kierunku poziomym od lewej ku prawej, widzimy w środkowym korpusie w kopule podział na 8 części zupełnie analogiczny, jak był we wnętrzu. Mamy 8 okien i 8 par złączonych kolumn w tych samych miejscach, w których były pary kolum w tamburze we wnętrzu. Na czaszy zaś widzimy 8 pasów, które odpowiadają wewnętrznym. Podział na 8 członów zaznaczony jest i na dole w korpusie głównym, z którego wysuwają się ryzality na 8 stron w kierunku wszystkich osi. 2 ryzality większe na osi głównej podłużnej (chór kapłański i muzyczny, opatrzone zdobną fasadą), 2 ryzality mniejsze na osi poprzecznej i 4 całkiem małe ryzality niewysuwające się z pasa eliptycznego, a więc właściwie już nie ryzality, na osiach przekątnych. Z chórem muzycznym i fasadą łączą się 2 przybudówki znacznie niższe, oddzielnie skonstruowane, w których się mieszczą boczne przedsionki.

A teraz obejdźmy kościół wokoło i obserwujmy każdy wysuwający się ze środkowego korpusu ryzalit osobno. Najpierw rzuca się w oczy fasada. Idąc od dołu ku górze w kierunku pionowym, mamy to samo rozczłonkowanie i w tych samych wymiarach co w eliptycznym wnętrzu. U dołu wysoki cokół, potem ściana zdobna w kolumny z belkowaniem i zamiast attyki fronton ani zupełnie trójkątny, ani okrągły, lecz coś pośrodkowego, wielce oryginalnego. Na szczycie frontonu wspaniała monstrancja z hostją w promieniach, kościół bowiem zbudowany jest pod wezwaniem Bożego Ciała. Na zboczach zamiast słupków czy koszyków figury. Sama zaś ściana wklęsła fasady posiada u dołu portal, wyżej zaś balkon półokrągły wypukły z dużym oknem oświetlającym chór muzyczny, nad którym to oknem wznosi się drugie owalne okienko. Idąc zaś od lewej ku prawej w kierunku poziomym, widzimy 2 części, środkową wklęsłą ścianę, ujętą z boków w grupę kolumn i filarów, wysuwających się naprzód i rozsuwających się na boki, jakby się otwierały na przyjęcie tłumów. Odpowiednio do tego łamie się linja cokołu i linja gzymsu u góry, jako też linja frontonu.

Każda grupa z boku składa się z 2 kolumn, między które wsunięty jest filar czworograniasty.

Fasada kryje chór muzyczny i małeńki przedsionek środkowy wewnętrzny. Obok są 2 przedsionki boczne znacznie niżej umieszczone, opatrzone fasadami i portalami. Znowu podobne rozczłonkowanie, z cokołu, ściany i attyki złożone. Ściana środkowa przepruta drzwiami, nad którymi jest małe okienko z popiersiem rokokowym świętego i dużym oknem. W kierunku zaś poziomym wykazują te skrzydła boczne wygięcie wklęsło-wypukłe. Oba skrzydła boczne, odrębnie skonstruowane, łączą się jednak z środkową fasadą w jedną całość, choć są znacznie niższe, jakby wpuszczone w ziemię. Fasada tedy składa się z 3 członów i wygląda jak parawan o 2 powiewnych bocznych skrzydłach. Chór kapłański²² jest prostokątny i prostolinijsy, w tyle zakończony trójkątnym niskim frontonem, w którym Oko Boże wśród promieni i obłoków. Okna ujęte w ramy u góry gięte charakterystycznie dla epoki barokowo-rokokowej.

Oba chóry stanowią główne ramie krzyża, który wychodzi z elipsy. 2 kaplice większe²³ na osi poprzecznej stanowią drugie ramie krzyża. Są one prostokątne o fasadzie prostolinijskiej zdobnej w pilastry i opatrzonej trójkątnym płaskim frontonem.

4 kaplice mniejsze na osiach przekątnych, jako niewystępujące z pola eliptycznego, niczem się nie wyróżniają, tylko okna są zaznaczone. W tem miejscu jednak, gdzie one się znajdują, widzimy daszek pochyły²⁴, który maskuje jakby obejście wewnętrzne wkoło środkowej elipsy. Maskuje tylko, powiedziałem, bo obejścia niema, jak np. w tarnopolskim kościele Dominikańskim również eliptycznym. Daszek ten tylko zaznacza, że kapliczki mniejsze leżą poza obrębem wewnętrznej elipsy a w obrębie zewnętrznej. Zapomocą tego daszka jest pas eliptyczny wyraźnie, dobrze uwydatniony.

DEKORACJA, URZĄDZENIE I RZEŻBY KOŚCIOŁA.

Tak się przedstawia konstrukcja kościoła. A teraz przejdźmy do dekoracji naprzód wnętrza²⁵. Główną ornamentykę (fig. 2, 3 i 4) stanowią sztukaterje gipsowe, po największej części, obecnie przynajmniej, złożone, z lekkim zabarwieniem zielonkawym, które ma imitować patynę, osiadającą na metalu. Roz-

mieszczące są one głównie nad arkadami i łukami, jako też pod balkonami, gdzie służą do ozdoby wsporników czy konsol. Tego samego charakteru są i kapitele kolumn koryntyzujące, o rokokowych splotach muszlowych z dużą białą hostją w środku, bo kościół pod wezwaniem Bożego Ciała. Złożonych tych gipsowych ozdób w kształcie muszli i girland pełno jest na sklepieniu spowiednicy i w obu chórach. Niektóre muszlowe ornamenty nie są złożone, lecz w naturalnej barwie białej zostawione. Tak jest w obu bocznych przedsionkach, jako też w 4 ołtarzach, z gipsowej sztukaterji zrobionych, wprawionych w nyże w mniejszych kaplicach na osiach przekątnych. Ołtarzyki te gustowne stanowią jedną całość ze ścianą nyży.

Oprócz tej ornamentyki jest jeszcze ornamentyka figuralna. Właściwie figury w kościele dominikańskim, ze względu na swoją wartość skulpturalno-artystyczną, zasługują na osobny ustęp i osobne omówienie, jednakże ponieważ pomyślane były nie jako rzecz, która sama dla się jest celem, ale jako coś, co ma służyć do podkreślenia i podniesienia architektury, dlatego w tem miejscu wśród dekoracji, będziemy je omawiać. Stanowią one bowiem dekorację kościoła. Figury dominikańskie jedne są w ołtarzach, inne na architekturze, a wszystkie są podobnego charakteru i jeśli nie jednej ręki, to przynajmniej z jednego warsztatu, z jednej szkoły. Najważniejsze z nich mieszczą się w ołtarzu wielkim i na attyce pod tamburem i w środkowej nawie.

Cztery figury w ołtarzu w., z drzewa robione i złożone, przedstawiają św. Piotra, Jana Chrzciciela, Pawła i Łukasza, 16 zaś figur w attyce, również z drzewa, wyobrażają głównie świętych dominikańskich, ale obok nich inne postacie świeckie i duchowne z historii kościelnej. Święci owi, ustawieni parami na przedłużeniu kolumn, spełniają w architekturze rolę karjatyd, podtrzymujących belkowanie i gzymsy, służą zatem architekturze, jak owe gotyckie wydłużone postacie w tumach średniowiecznych i przyczyniają się do dekoracji kościoła jako złote masy na kremowym tle. Dawniej były one zielonawe i doskonale odbijały od białego tła, a zarazem zieloną tą barwą świadczyły o gustach i zamiłowaniach bawnych epoki.

Jest też cały szereg popiersi i biustów różnych świętych, poumieszczanych w kilku rzędach, głównie pod chórem muzycz-

nym i w bocznych przedsionkach. Do tego samego kierunku należą też i aniołki zdobiące ołtarz stiukowy w kaplicy Różańcowej.

Inną dekoracją wnętrza i to nadzwyczaj okazałą, są kratki rokokowe o giętej często powierzchni, umieszczone jako parapet nad balustradami 4 balkoników w nawie i dwóch w chórze kapłańskim. Podobnie zdobne są i kratki nad balustradą emporową chóru muzycznego, w nowszych jednak czasach dopiero dokomponowanych.

Znajduje się też w kościele na II galerji kilka wazonów złożonych z patyną zieloną.

Przy tej sposobności wspomnieć jeszcze należy o wewnętrznem urządzeniu kościoła, ono bowiem także po części do ozdoby kościoła się przyczynia. (Fig. 2, 3 i 4).

Do tego urządzenia należą ołtarze, ławki, konfesjonały, organ. Z ołtarzy zasługuje na uwagę ołtarz w. Wprawdzie nie jest to pierwotny ołtarz XVIII w., lecz nowy, niedawno skonstruowany ale wiernie na sposób dawnego. Ołtarz składa się starego wizerunku Ukrzyżowanego, koloru czarnego, pod którym na ramie u kraty znajduje się obraz M. Boskiej, i tabernakulum, a powyżej krzyża gloriola promienna. Obraz i figury ujęte są z boku w rozstępujące się kolumny gładkie o kapitelach koryntyzujących rokokowych z girlandami złocistymi, zwisającymi po sinawych trzonach słupów. Stoją kolumny na wysokich postumentach, a u góry zakończona jest przednia rozstawiona para półfrontonami okrągłemi, uciętemi u góry. Tylne kolumny bliżej siebie stojących, posiada górną kondygnację w postaci nasady, dochodzącej do sklepienia z łukowym wysokim otworem, w którym umieszczony jest kielich z Hostją w promieniach.

Oprócz ołtarza wielkiego istnieje w kaplicy Różańcowej ołtarz rokokowy z czerwonego, biało nakrapianego stiuku, nowy wprawdzie, lecz wiernie imitujący kształty dawne, po części nawet z użyciem członów dawnego ołtarza. Środkowa część, właściwa nasada ołtarzowa, ujęta jest w kolumny rozstępujące się, o kapitelach koryntyzujących rokokowych. U góry gzymsy i belkowanie o linjach giętych wklęsło-wypukłych, właściwych rokokowej sztuce. W ołtarzu figura alabastrowa, przedstawiająca Madonnę z Dzieciątkiem na prawem

ramieniu, z krzyżem po prawej Madonny i św. Jerzego, zabijającego smoka, u dołu. Zwą ją: Madonna Jackowa²⁶, bo wedle niesprawdzonej legendy miał ją przywieźć św. Jacek, uciekając przed Tatarami, do Halicza, skąd potem do Lwowa się dostała.

Dwa ołtarze nowe ze stiuku pseudobarokowe w kaplicach bocznych większych nie zasługują na uwagę, gdyż przyklepione do ściany tylnej, udają tylko niezdarnie rokokowe ołtarze dawne, bez wszelkiego jednakże poczucia form tego stylu.

Cztery ładne ołtarzyki z białego stiuku w kapliczkach bocznych mniejszych — jako silnie związane z nyżą, w której stoją — zaliczone być winne raczej do dekoracji kościoła, niż do urządzenia.

Organ nowy, pseudorokokowy, również nie zasługuje bardzo na wzmiankę jako rzecz zrobiona bez poczucia wspomnianego stylu.

Natomiast wspomnieć należy o rzeźbie drewnianej, przedstawiającej Chrystusa w cierniowej koronie, umieszczonej w pierwszej kapliczce lewej. Wykonana w duchu sztuki rokokowej, o wychudłych kształtach, o ostro ciętych konturach, stanąć może godnie obok 8 par figur umieszczonych pod tamburem.

Na uwagę zasługują też 2 alabastrowe płaskorzeźby z XVII, umieszczone w bocznych przedsionkach w oprawie rokokowej z muszli i esów. Jedna z nich przedstawia złożenie do grobu Chrystusa, druga zaś Dzieciątko Jezus na krzyżu. Wreszcie czarny krucyfiks umieszczony w w. ołtarzu nad obrazem M. B. zwraca uwagę swoim starożytnym wyglądem.

Ogromną wartość posiadają rzeźby nagrobkowe²⁷, znajdujące się w podziemiach kościoła. Jest ich 5 i przedstawiają dobrodziejów. Zakonu, Swoszowskich i innych (fig. 7). Z alabastru wykonane postacie męskie, zakute w zbroję, spoczywają na postumentach w pozie często bardzo swobodnej i naturalnej, bez cienia śmierci, raczej z wyrazem snu, z którego mają się za chwilę obudzić, aby dalej żyć i działać.

Malowideł w kościele niema żadnych, co bardzo do wrażenia jasności i wesołości, wobec jasnych ścian, się przyczynia. Mogłyby tu być malowidła, ale tylko w guście Tiepola lub Rottmayera, lekko rzucone na ścianę, powiewne, jasne. Na uwagę

zasługuje tylko obraz M. Boskiej²⁸ malowany na desce cyprysowej w w. ołtarzu.

Tak wygląda dekoracja wnętrza kościelnego jako też jego urządzenie. Na zewnątrz²⁹ ornamentyka jest słabszą, ale pozbawiony jej całkiem kościół nie jest (fig. 5 i 6). Ozdobę zewnętrzną stanowią figury i wazony. Figury pełne, w liczbie 4, zdobią szczyty fasady głównej i 2 jej bocznych skrzydeł. Wazony zaś stoją na szczytach frontonów trójkątnych, 2 kaplic większych krzyżowych bocznych i chóru tylnego(3). Główne jednak ich miejsce jest na kopule, ściśle mówiąc, na zboczach czaszy, którą kopuła jest nakryta. Są one tam jakby przedłużeniem i zakończeniem owych kolumn, które 8 parami obejmują tambur. Wobec tego nie tylko dekoratywne ale do pewnego stopnia i konstruktywne mając znaczenie, konstruktywną rolę spełniają. Ustawione są parami. Jest ich zatem 16, a więc tyle ile kolumn wewnątrz i zewnątrz i ile figur rokokowych we wnętrzu parami pod tamburem ustawionych. Są to wazony albo koszyczki tak charakterystyczne dla epoki baroku XVIII w. i rokoka, dwa zaś wazony, które umieszczone są na głównej fasadzie nad drzwiami wchodowymi, po bokach wypukłego balkonu, to już nie koszyczki, lecz urny, zapowiadające narodziny nowego stylu klasycznego, który rozpoczyna się kierunkiem znanym w historii sztuki pod nazwą Louis XVI (Ludwik XVI).

Wieża kościelna³⁰, która stoi z boku (fig. 5), nie zasługuje na większą wzmiankę, gdyż powstała dopiero w r. 1864 i jest imitacją form kościoła, przyznać jednak trzeba dosyć udatną i z architekturą kościoła dosyć harmonizującą.

Tak wygląda kościół. Na bliższą uwagę i analizę zasługuje też klasztor.

OPIS KLASZTORU (fig. 6).

Do ściany północnej kościoła przypiera małe czworoboczne chiostró (claustrum), otoczone z 3 stron krużgankiem gotyckim; czwarte ramię krużganka, biegnące wzdłuż kościoła, jest już w duchu sztuki kościoła t. j. barokowo-rokokowe.

Ta część klasztoru, jako najstarsza i najciekawsza, zasługuje na szczegółowe omówienie, zwłaszcza jeśli się zważy, że we Lwowie z gotyckiej architektury, oprócz katedry łacińskiej i to mocno później przerobionej, jako też sali dolnej w kamie-

nicy Sobieskiego, 2 odrzwi gotyckich w rynku, nie nie docho-
wało się do naszych czasów. Pożar Lwowa 1527 r. całe miasto
gotyckie zamienił w perzynę.

Krużganek gotycki u Dominikanów posiada sklepienie
ostrołukowe żebrowe o żebrach kamiennych, mocno wystających
na zewnątrz. Dziś pobielony, traci wiele na starożytniczej war-
tości. Gotykiem jest ramię zachodnie, północne i wschodnie kruż-
ganka. Dużemi, ostrołukowymi oknami otwiera się krużganek
ku dziedzicznemu klasztornemu. Tu stanąwszy, widzimy mury
dwupiętrowego klasztoru, podparte skośnemi, kamiennymi przy-
porami.

Dziedziniec ten klasztorny to typowe chiostro (clauastro,
claustrum) średniowieczne, jakie spotykamy w naszych zabytkach
od czasu Cystersów.

Z krużganka, mianowicie z zachodniego jego skrzydła,
prowadzi furta do westybulu, który jest pod wieżą umieszczony.
Drugie drzwi, w skrzydle północnem krużganka, prowadzą do
sali dwunawowej wspartej na filarach, coś w rodzaju westy-
bulu, skąd wchodzi się na lewo do refektarza. Refektarz jest
to duża, beczkowo sklepiona sala, wychodząca oknami na plac
przed kościołem ku zachodowi, zdobna w stiukowe ornamenty
figuralne i niefiguralne białe, czasem malowane w guście sztuki
rokokowej. A więc ornamentyka tej sali powstała już
w XVIII w. Sama sala pochodzi prawdopodobnie z epoki re-
nesansu. Oprócz ornamentyki stiukowej, n. p. bardzo ładnych
kratek, jest też w tym refektarzu zakonny i dekoracja malo-
wana. Mianowicie pod sklepieniem wzdłuż jednej i drugiej
dłuższej ściany, umieszczone są słabe zresztą obrazy, ale cha-
rakterystyczne i ciekawe, jako że przedstawiają wszystkie wa-
żniejsze klasztory i kościoły Dominikańskie na Rusi Czerwonej
na tle krajobrazowym. A więc jest tam Podkamień, Czortków,
Złoty Potok, Tyśmienica, Jezupol etc. Sala posiada nadto na
ścianie zachodniej, wychodzącej 2 oknami na plac Dominikański,
wierną dużą kopję ciekawego nawet z punktu historyczno-
artystycznego obrazu M. Boskiej³¹, który jest w wielkim Ołta-
rze na środkowej kracie, o którym mówi niesprawdzona legenda,
że miał być przywieziony z Kijowa do Halicza, a potem do
Lwowa już w XIII w. Powyżej zaś tej kopji jest dość dobry
obraz Chrystusa Ukrzyżowanego (w rodzaju Van Dycka) zwró-

conego nieco w lewo w $\frac{3}{4}$ profilu. Wracając z tej sali do westybulu, widzimy po lewej ręce, t. j. ku północy, wąskie podwórko, a za nim mury klasztoru, podparte znów skośnemi przyporami z ciosu, z datą na kamieniu 1723.

Wróciwszy do krużganku, przechodzimy do ramienia wschodniego. 3-cie to ramię wschodnie posiada drzwi na wprost do spowiednicy, a drzwi na lewo wiodą do zakrystji, która zasługuje na omówienie.

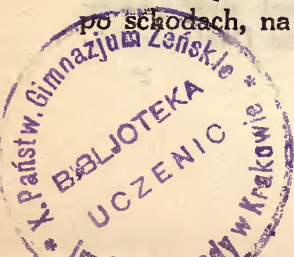
Jest to duża sala z rodzajem przedsionka, sklepiona beczkowo; przeszła sklepienia oddzielone są gurtami. Jest tu też dużo ornamentyki, podobnej jak w kościele, szczególnie w spowiednicy, tylko niezłoczonej. Przedsionek oddzielony jest balustradą z przewijającą się wstęgi, w której luzują się naprzemian długie, owalne i okrągłe, małe otwory. W przedsionku kominek, marmurowy rokokowy (podobny w sali przed zakrystją u Karmelitów i w oficynach kamienicy Sobieskiego). Dalej na lewo w przedsionku wchodzi się do skarbcza, którego sklepiona architektura przypomina zupełnie zakrystję.

Południowe, czwarte ramię krużganku, przypierające do ściany północnej kościoła, barokowe, posiada okna o wykrojach już barokowo-rokokowych jak w kościele i zasługuje na uwagę dlatego, że z niego jest wejście do podziemnego kościoła.

Wróćmy do ramienia północnego. Przez drzwi wchodzimy do sali dużej, dwunawowej, wspartej na 3 filarach³² w rodzaju westybulu już nam znanego, skąd przez klatkę wchodową jest wejście na I piętro. Balustrada tej klatki, jako też wazony noszą charakter stylu rokokowego. W połowie drogi na schodach znajduje się ciekawy obraz, na desce malowany, cechowy, przedstawiający Madonnę, jak płaszczem okrywa klęczących po prawej i lewej jej ręce członków zakonu Dominikańskiego. Fizjognomie tych ostatnich robią wrażenie rzeczywistych, portretowych.

Na pierwszym piętrze otwiera się przed nami perspektywa 2 korytarzy. Jeden idzie w kierunku północnym, a drugi ku zachodowi. Oba szerokie i sklepięte beczkowo z lunetami.

Z pierwszego korytarza na lewo wysuwa się krótki korytarz, ku południowi idący, który urywa się i kończy rokokowym ołtarzem M. Boskiej, wykonanym w stiuku, podobnym do ołtarzyków w kapliczkach bocznych kościoła mniejszych. Stąd w górę po schodach, na prawo do kaplicy domowej zakonnej, która



wznosi się nad zakrystją, a przypiera i otwiera się oszklonemi oknami do chóru kapłańskiego i zakonnego od strony północnej. Kaplica ta również sklepiona posiada dekorację stiukową rokokową w kolorze białym.

Gdy wrócimy na korytarz I. piętra południowy i pójdziemy nim w kierunku zachodnim, przed końcem jego ujrzymy korytarz nowy, idący na lewo. Ten korytarz na lewo ku południowi idący, prowadzi do apartamentów prowincjańskich i posiada tak on, jak i owe apartamenta, ciekawe obrazy. W sali recepcyjnej prowincjała znajduje się na drzewie malowany obraz Madonny, przypominający szkołę niemiecką XVI w., w korytarzu zaś obok historycznie i kulturalnie ciekawe portrety, n. p. Mikołaja Potockiego z Kaniowa z zawadającą miną w czerwonym kontuszu, i kilka obrazów, przypominających szkołę wenecką Pawła Veronesa i bolońską Guercina etc.

Wyszedszy z korytarza, wiodącego do pokoi prowincjańskich, wchodzimy na korytarz w przeciwnym kierunku idący, który prowadzi do drugiego skarbcza. Tu znajdują się ogromnie cenne rzeczy, przede wszystkim paramenta z XVI, XVII i XVIII w., między innymi cały garnitur z namiotu tureckiego, zdobytego przez Sobieskiego pod Wiedniem, garnitur z velours de Gêne, czerwony z deseniem wytłaczanym na tle metalowem, mnóstwo garniturów ze złotolitej i srebrnolitej materji, z brokatów, adamaszków, jedwabów francuskich i chińskich. Nadto jest tam kilka obrazów cechowych z XVI w., figurka Chrystusa zmarłychwstałego barokowa i świecznik srebrny stylowy z XVIII w.

W tym korytarzu zasługują też na uwagę 2 portale, wiodące do celi i do wspomnianego skarbcza. Są późnorenesansowe, z silnie występującemi supraportami i obramieniami z kamienia i przypominają podobne odrzwia w korytarzu klasztoru Bernardyńskiego. Portal wiodący do skarbcza ma jeszcze jedną oryginalną właściwość, mianowicie w ramach obejmujących drzwi posiada feston, co rzadko się spotyka. Oba te portale świadczą, że ta część klasztoru pochodzi z epoki późnego renesansu (XVI/XVII w.), a więc jeszcze z przed czasu, w którym stanął nowy kościół.

Teraz wróćmy do klatki schodowej i pójdźmy na II piętro.

Na lewo krótki korytarz kończy się klauzurowemi drzwiami, poza któremi jest nowicjat. Korytarze jego wznoszą się nad korytarzami dolnego krużganku gotyckiego.

Gdy wrócimy na korytarz klasztorny, widzimy, że znowu rozchodzą się korytarze pod kątem prostym i obiegają cały czworobok dokoła. W jego wnętrzu mieści się dziedziniec drugi już wewnętrzny, jakby drugie chiostro. Okno korytarza północnego wychodzi na ulicę Ormiańską, która tu ślepo się zamyka ciekawą i oryginalną arkadą, której jeden (prawy) bok jest skośny, bo zastąpiony pochyłą przyporą, podpierającą mury klasztorne³³. Przez tę arkadę w parterze wjazd do stajen zakonnych.

Na korytarzach drugiego piętra biblioteka i archiwum i cały szereg przeciętnych obrazów, głównie portretów, mających jednak wartość historyczno-kulturalną. Widzimy tu królów polskich z dynastji saskiej, magnatów polskich w karmazynach i damy polskie w francuskich sukniach z epoki Ludwika XV.

Klasztor na zewnątrz nic osobliwego nie przedstawia. Ujęty od północy ulicą Skarbkowską, od wschodu przytykający prawie do arsenału Rzeczypospolitej, od południa dotyka ściany północnej kościoła, a od zachodu wychodzi częściowo na ulicę Błacharską i plac Dominikański. Z tej strony widzimy skośne przypory, podpierające gmach klasztorny. Klasztor tedy założony jest na nieregularnym prostokącie, w którym jest kilka dziedzińców, mianowicie 2 czworoboczne, nad którymi wznoszą się 2 czworoboczne budowle 2-piętrowe i wąski dziedziniec prostokątny między nimi. Widocznie pierwotny klasztor mniejszy grupował się około dziedzińca gotyckiego. Później dopiero, kiedy ten klasztor okazał się za małym, dobudowano drugi dziedziniec i drugi klasztor już w epoce późnego renesansu. Czy co przybudowywano w epoce rokoka, kiedy stanął na miejscu dawnego nowy kościół, należy wątpić, niema bowiem żadnych tego śladów.

CHARAKTER I GENEZA KOŚCIOŁA.

CHARAKTER I GENEZA PLANU.

Chcąc zbadać charakter kościoła, musimy wprzód zastanowić się nad rodzajem rzutu poziomego, na którym kościół jest założony.

Pisząc monografię³⁴ o owalnym kościele Dominikańskim w Tarnopolu, zestawilem szereg cały planów, które na elipsie się opierają. Tu je w krótkości powtarzam.

Gdybyśmy chcieli sięgnąć w głąb starożytności, to pierwszy znany owal spotykamy w Colosseum w Rzymie³⁵ i w willi Hadrijana w Tivoli³⁶, w konstrukcjach hellenistyczno-rzymskich. Potem w starochrześcijańskim kościele w Mezopotamji w Wiranscher³⁷ spotykamy owal poprzeczny, na którym świątynia ta jest założona. Podobny owal w S. Abondio w Como³⁸.

W średnich wiekach raz tylko przychodzi eliptyczna konstrukcja. Jest nią kościół św. Gereona w Kolonji³⁹, który Strzygowski łączy ze starochrześcijańskim syryjsko-mezopotamskim w Wiranscher i S. Abondio w Medjolanie.

Ale dla naszego kościoła decydujące są eliptyczne założenia kościołów w nowszych czasach. Już w epoce renesansu pojawia się ta forma, świadcząca o szybkim powstaniu baroku. Eliptyczna bowiem linja, ciągnąca oko w głąb, jest niespokojna i jako taka z zasadami czystego renesansu nie da się już pogodzić.

Pierwszy znany tego rodzaju kościół znajduje się w Rzymie: S. Giacomo degli Incurabili Baldassara Peruzziego⁴⁰. Wykazuje on owalne wnętrze z kaplicami z czasu przed r. 1536, w którym umarł Peruzzi.

Następuje plan I. Serlia w Rzymie⁴¹ kościoła owalnego, który nie został wykonany, a pochodzi z czasu przed 1552, t. j. datą śmierci wielkiego teoretyka architektury XVI w.

W tym samym roku powstaje w Rzymie inny kościół owalny, S. Andrea in Via Flaminia, dzieło Vignoli⁴². W prostokącie widzimy elipsę, a nad nią owalną kopułę.

I jeszcze jeden kościół eliptyczny w Rzymie z r. 1572, S. Anna dei Palafrenieri⁴³, również dzieło Vignoli. Tu już spotykamy elipsę nie w prostokącie, lecz czystą, a nad nią eliptyczną kopułę.

Mieliśmy tedy dotychczas 2 rodzaje eliptycznych planów ; 3 ostatnie były bez kaplic wewnętrznych, a 1-szy był z kaplicami.

•Potem zaczynają się owe kaplice coraz bardziej rozwijać.

Pierwszym takim kościołem jest S. Giovanni alle case rotte w Piacenzy⁴⁴, dzieło Ricchiniego z 1638, gdzie widzimy w założeniu elipsę z prostokątnym chórem.

W 1662 r. powstaje w Rzymie kościół S. Maria di Monte Santo⁴⁵, którego twórcą jest Carlo Rainaldi; w założeniu tego kościoła widzimy elipsę, z której wysuwają się kaplice boczne w liczbie 6, a które połączone są ze sobą wąskim przejściem.

Mamy tedy już typ główny eliptycznych kościołów, polegający na owalnym założeniu, z którego wychodzą po 3 kaplice boczne z każdej strony. Ten typ znalazł też zastosowanie w naszym lwowskim kościele dominikańskim z tą tylko różnicą, że tu przejścia, łączącego kaplice boczne, niema. Jest natomiast takie przejście i obejście zarazem w kościele podziemnym.

Typ owalu z 6 kaplicami przenosi się z Włoch za Alpy, do południowych Niemiec. We Wiedniu pierwszym przykładem tego rodzaju jest kościół Serwitów⁴⁶ na przedmieściu Rossau, dzieło Carlone Canevale z 1670; wewnątrz jego przedstawia elipsę, z której wychodzi 6 kaplic, 2 większe a 4 mniejsze. To jest typ włoski, który na północy uzyskał tę modyfikację, że 2 kaplice na osi poprzecznej są większe, a 4 na osiach przekątnych są mniejsze. To jest typ, który znalazł zastosowanie w omawianym lwowskim kościele.

Podobny zupełnie jest kościół rzymski S. Trinità dei Monti z r. 1683 przy Via Condotti⁴⁷ w pobliżu Piazza del Popolo jeden z tych dwóch, które malował Canaletto wspólnie z Bacciarellim na sławnym obrazie Galerji Lubomirskich w Ossolineum, zamówionym przez Stanisława Augusta, celem uświetnienia wjazdu Ossolińskiego do Rzymu 1632, a więc w czasie, kiedy tego kościoła w Rzymie jeszcze nie było. Stąd ekskuza Canaletta

po francusku na obrazie. Wspominam o tym kościele dlatego, ponieważ jest dziełem Carla Fontany, tego architekty rzymskiego, który wywarł olbrzymi wpływ na głównego architekta wiedeńskiego Fischera von Erlach.

Ten artysta-architekt począł stosować wspomniany system eliptyczny o 6 nierównych kaplicach naprzód w koście św. Trójcy⁴⁸ w Salzburgu w r. 1694, gdzie spotykamy owal w prostokącie z obejściem i 6 kaplicami. Lecz bardziej sprecyzowany jest typ włoski, którego pierwszy przykład mamy w kościele Serwitów we Wiedniu, w drugim dziele Fischera von Erlach, mianowicie w kościele św. Piotra we Wiedniu⁴⁹, na placu św. Piotra, niedaleko Grabenu i tumu św. Szczepana. Pochodzi on z r. 1702 i wykazuje owal z kopułą owalną i 6 kaplicami, z których 2 większe, a 4 mniejsze.

Następnie kościół w Jaromierzycach⁵⁰ na Morawji z r. 1715, który podobnie jak poprzedni — założony jest na elipsie, z której wychodzą 2 większe i 4 mniejsze kaplice, a prócz tego jest obejście eliptyczne, obiegające wewnątrz z 2 stron w kształcie naw bocznych.

Wreszcie ostatniem słowem tego typu jest kościół św. Karola Boromeusza⁵¹ we Wiedniu z r. 1716 (zaczęty), w którym Fischer von Erlach dopiął szczytu swojej artystycznej twórczości. Kościół założony na elipsie, z której wychodzi 6 kaplic, 2 większe na osi poprzecznej, a 4 mniejsze na osiach przekątnych. Ten typ istniał wprawdzie już przedtem w dziełach Włochów i samego Fischera, ale tu jest dalszy rozwój. Gdy bowiem przedtem kaplice boczne wysuwały się wprawdzie z elipsy wewnętrznej, ale nie wysuwały się z elipsy zewnętrznej, to tu po raz pierwszy spotykamy się z tą innowacją, że wprawdzie kaplice, leżące na osiach przekątnych, nie wysuwają się nazewnątrz, ale kaplice większe na osi poprzecznej założone, wysuwają się nazewnątrz i występują silnie jako ramiona krzyża. To samo silne występowanie zauważyć można i na osi głównej, gdzie przedsionek, a zwłaszcza chór, bardzo mocno wysuwają się nazewnątrz, tworząc najwyraźniej ramiona krzyża, zbliżonego formą swą do greckiego. Mammy zatem formę, w której forma greckiego krzyża łączy się z eliptyczną, centralną. Tym sposobem 2 centralne typy: owalny i krzyżowy, a raczej ściślej się wyrażając, 2 typy centralno-podłużne kojarzą się i zlewają ze sobą w jedną całość.

Taki jest charakter planu kościoła św. Karola Boromeusza we Wiedniu. Lecz gdy zestawimy plan ten z planem kościoła dominikańskiego (fig. 1) we Lwowie⁵², zobaczymy bardzo bliskie podobieństwo i pokrewieństwo. Jak tam, tak i tu owal elipsy wewnętrznej jest dosyć wydłużony, jak tam tak i tu wysuwają się z niego kaplice boczne w liczbie sześciu: na osiach przekątnych 4 mniejsze owalne, na osi poprzecznej 2 większe. Jak tam tak i tu mniejsze kaplice kryją się w pasie eliptycznym obiegającym wewnątrz, większe zaś z tego pasa eliptycznego się wysuwają i nazewnątrz silnie występują. Podobnie ma się rzecz z występami na osi głównej. Jak we Wiedniu tak i we Lwowie mamy od zachodu krótszy prostokąt, a od wschodu znacznie dłuższy i jeden i drugi tak tam jak i tu z pasa eliptycznego się wysuwa. Wskutek tych 4 ryzalitów wysuwających się z pasa eliptycznego, powstają 4 ramiona krzyża greckiego nierównoramiennego.

Są wprawdzie różnice, ale bardzo nieznaczne. I tak ramiona poprzeczne u św. Karola we Wiedniu są nieco szersze i dłuższe niż w Dominikańskim kościele lwowskim, chór wiedeński również nieco bardziej jest wydłużony niż we Lwowie, jakkolwiek zresztą jest podobieństwo chórów w prostokątnym zakończeniu a nawet w przepełnieniu ich ołtarzem, bo tak ten jak i tamten kościół jest zakonny. Analogia jest też zupełna i co do owych 2 ubikacyj prostokątnych, które na wzór starych pastoforjów przytykają do presbyterjum w jednym i drugim kościele. Główna różnica zachodzi tylko w planie zewnętrznym, mianowicie w fasadzie. Fasada wiedeńska w środkowej części przynajmniej jest prostolinijna, a nawet i boczne skrzydła zdradzają mimo jednorazowego zagięcia wklęsłego, predylekcję do linii prostej klasycznej. Fasada zaś lwowska jest krzywoliniwną w całym tego słowa znaczeniu, tak w środkowej, głównej swej części, jak i w bocznych skrzydłach, mianowicie wklęsłą w środku a wklęsło-wypukłą po bokach; nigdzie ani jednej linii prostej w planie jej nie widzimy. Różnica dalsza co do fasady jest ta, że skrzydła boczne fasady wiedeńskiej są znacznie dłuższe od takich skrzydeł fasady lwowskiej, wskutek czego fasada wiedeńska robi wrażenie bardziej rozciągniętej czy rozlazłej, podczas gdy lwowska jest bardziej zwarta.

Tym sposobem skreśliliśmy charakter planu kościoła lwowskiego, a zarazem natknęliśmy na kwestję jego genezy. Podobieństwo jest tak rażące, że nie ulega najmniejszej wątpliwości iż plan lwowskiego kościoła od wiedeńskiego zależy, a może nawet pochodzi. Jan de Witte, archiwalnie⁵³ stwierdzony budowniczy kościoła dominikańskiego we Lwowie, musiał znać zapewne największe dzieło (1716—1734) sławnego architekty wiedeńskiego i będąc pochodzenia niemieckiego, jak Fischer, i w służbie króla Augusta III, który był Niemcem, zapożyczył poprostu od Fischera plan kościoła lwowskiego, niewiele go modyfikując, aby mu przecież nadać charakter nieco oryginalny i indywidualny.

To co od siebie dał Witte, to jest przede wszystkim większa zwartość całego planu, i jak potem będziemy widzieli, całej budowli. Powtóre, własnością architekty lwowskiego jest ustawienie 8 par kolumn we wnętrzu i 2 par u wejścia do eliptycznego wnętrza i u wyjścia zeń, przez co wnętrze bardziej się zwęziło i poszło w górę. Nadto elipsa wewnętrzna nie jest tak bardzo wydłużona jak we wiedeńskim kościele, przez co kościół lwowski zyskał nieco na szerokości. Wreszcie co najważniejsze, plan krzywoliniowej, barokowej fasady, zastosowany w kościele lwowskim, bardziej odpowiada eliptycznemu, a więc krzywoliniowemu barokowemu planowi kościoła, niż prostoliniowy, klasyczny wiedeński.

Tu przy omawianiu charakteru fasady lwowskiej, nasuwa się zaraz pytanie, dotyczące genezy jej planu. Plan cały, z wyjątkiem fasady, jest najwyraźniej zależny od planu kościoła św. Karola we Wiedniu. Tego jednak o planie fasady lwowskiej powiedzieć nie można; jest ona odmienna. Skądżeż tedy architekt zaczerpnął projekt do niej? Gdzie jej źródło i pierwowzór? Mógł ją skomponować sam w duchu współczesnej sztuki barokowo-rokokowej i tak najprawdopodobniej było. Ale nie da się zaprzeczyć, że istniały już wzory gotowe, z których mógł po części przynajmniej korzystać. I tak istnieje we Wiedniu kościół św. Piotra zbudowany także przez Fischera von Erlach 1702, a którego fasada w planie swoim wykazuje niejaki podobieństwo do fasady lwowskiej⁵⁴. Mianowicie w obu wypadkach mamy linię falistą, wklęsłą w środku, która przechodząc na boki, staje się wypukłą. Naturalnie analogja



jest tylko w ogólnych zarysach, w szczegółach bowiem zachodzą różnice, co chlubnie świadczyć może o samodzielności lwowskiego architekty. Takich fasad o linii falistej wklęsło-wypukłowo-wklęsłych jest jeszcze więcej, np. fasada kościoła św. Mikołaja w Pradze⁵⁵ (na Małej Stronie), który jest dziełem Dienzenhofera z r. 1673, lub w Wiedniu Marja Treu⁵⁶. Mógł więc nasz artysta i gdzie indziej, nie tylko u Fischera, szukać natchnienia. I znowu pewna samodzielność przebija się w planie omawianej lwowskiej fasady. Samodzielność swą zaznaczył architekt lwowski przez to, że ustawił przy fasadzie po 2 kolumny z każdej strony, między które wsadził po jednym czworograniastym filarze. Kolumny te płytami swojemi skośnie ustawionemi, a prztem wklęsłemi, akompanują linię wklęsłą środkowej fasady.

W rozważaniach tedy naszych o genezie planu kościoła lwowskiego doszliśmy do następującej konkluzji: Plan kościoła lwowskiego nie jest wprawdzie oryginalnym tworem i samodzielną koncepcją Wittego (czy też tego architekty, który Wittemu plan gotowy do wykonania podał, bo i tak być mogło), zdradza bowiem zbyt wyraźne powinowactwo z planem kościoła św. Boromeusza we Wiedniu. Architekt — artysta lwowski umiał go jednak zmodyfikować nawet na lepsze i nadać mu przez to swoje odrębne indywidualne piętno tak, że plan lwowski uważać należy nie za prosty odpis planu wiedeńskiego, ale za samodzielne przetworzenie i przerobienie tegoż. W fasadzie jednak lwowskiego kościoła zaznaczyła się w całej pełni samodzielność artysty. Fasada bowiem lwowska z wiedeńską nie ma nic wspólnego.

Wiemy zatem, kto, kiedy i wedle jakich wzorów stworzył plan kościoła lwowskiego. Lecz nasuwa się jedna wątpliwość. Ponieważ Jan de Witte jest budowniczym, t. j. kierownikiem budowy i wykonawcą przynajmniej 2 kościołów lwowskich równocześnie, św. Jura i Dominikanów, a 2 te kościoły od siebie bardzo się różnią, przeto nasuwa się myśl, że plany 2 tych kościołów pochodzą od 2 architektów innych, a Witte jest tylko wykonawcą tych planów. Odpowiedź na zarzut krótka. Może artysta jeden i ten sam stworzyć 2 plany zupełnie różne, jak na to mamy przykłady w dziełach Fischera von Erlach i Dienzenhoferów obydwóch. Chodzi tylko o to, czy duch dwóch budowli jest ten sam. Powtórę niepodobna przypuścić, aby Witte,

inżynier architekt forteczny z zawodu nie był w stanie plan gotowy wiedeński nieco zmodyfikować. Nie potrzeba przecież zbyt wiele twórczości, aby plan gotowy nieco zmienić. Wątpliwość więc co do autentyczności planu kościoła lwowskiego należy stanowczo odrzucić. Co innego z katedrą św. Jura. Tam prędzej możnaby podejrzewać innego twórcę, a innego wykonawcę, choć i to przypuszczenie trzeba dopiero uzasadnić.

Charakter tedy i geneza planu kościoła omówiona. Ojczyzną dalszą są Włochy, bliższą południowe Niemcy i Austria. Z kolei przejść nam wypada do omówienia charakteru i genezy elewacji. Wprawdzie w charakterze i genezie planu zawiera się jakby in nucleo (ziarnie) charakter i geneza elewacji, bo plan, to dusza budynku, ale przecież jeszcze nie wszystko w tej kwestji zostało wyczerpane.

CHARAKTER I GENEZA ELEWACJI.

Najpierw pytanie zasadnicze: Czy podobna, aby 2 kościoły, które mają pokrewne plany, różniły się od siebie elewacją co do charakteru i genezy. Jeżeli to możliwe, to ustęp ten nie jest bezpożyteczny. Otóż przyznać musimy, że to jest możliwe. Architekt, czerpiąc natchnienie z planu pewnej świątyni, mógł pomysł do elewacji zaczerpnąć z innej.

Co do świątyni lwowskiej tego powiedzieć w całości nie można. Jak plan tak i elewacja (fig. 1, 2, 3, 4 5 i 6), zdradzają bardzo wyraźnie pokrewieństwo i zależność od kościoła św. Karola we Wiedniu. Zestawiając elewację jednego i drugiego kościoła ze sobą⁵⁷, widzimy, że korpus środkowy jednego i drugiego kościoła sobie odpowiadają. Tak tu, jak i tam, nad eliptyczną całą nawą wznosi się eliptyczny smukły tambur, nakryty eliptyczną czaszą i takąż latarnią. Podobieństwo jest także w rozczłonkowaniu kopuły. I tu i tam w tamburze 8 dużych okien, a między nimi kolumny. Różnica jest tylko ta, że w lwowskim tamburze mamy po 2 kolumny między oknami a w wiedeńskim po 4. Podobne są też w obu kopułach lokarny t. j. te drobne, w górę wydłużone okienka, umieszczone u dołu czaszy, a oprawne w charakterystyczne barokowo rokokowe, gięte ramy. Różnica tylko drobna, ta mianowicie, że we Lwowie lokarn jest tylko 4, a we Wiedniu 8. Niema też we Wiedniu koszyczków. Różnica główna jest w tem, że kiedy tambury

obu kościołów, są mniej więcej jednakowe co do rozmiarów, to inaczej się rzecz przedstawia, gdy zestawimy ze sobą czasy. Czasza mianowicie wiedeńska jest znacznie smuklejsza, bardziej wyciągnięta w górę, przez co kopuła wiedeńska robi wrażenie bardziej strzelistej niż lwowska. Nieco odmiennie też skonstruowane są latarnie obu kopuł. Wiedeńska składa się z 2 kondygnacji, a lwowska jedną tylko posiada. W ogólnej sylwecie jednak wiele od siebie się nie różnią.

Jest jeszcze jedna niewielka różnica w rozmiarach korpusów środkowych. Mianowicie inny jest nieco także stosunek szerokości do długości. Wiedeński korpus jest wyższy nieco, a zato dłuższy, zatem budowla robi wrażenie wąskiej długiej i zaakcentowany jest bardziej charakter longitudinalny. Lwowski jest stosunkowo szerszy i krótszy, wskutek czego charakter centralny więcej występuje.

Dalej zachodzi uderzające podobieństwo co do ryzalitów, z eliptycznego, środkowego korpusu występujących. Jak we Lwowie tak i we Wiedniu wysuwają się z nawy na osi głównej prostokątny przedsionek i prostokątny znacznie dłuższy chór, który ołtarzem podzielony jest na 2 części, chór kapłański i zakonny. Kościół wiedeński należy do zakonu t. zw. Kreuzherrern. Różnica jest ta, że wskutek zwężenia osi poprzecznej a wydłużenia głównej, wiedeński przedsionek, a szczególnie chór są bardziej wydłużone, niż lwowskie odpowiednie człony, a druga różnica na tem polega, że kiedy chór tu i tam kończy się prostolinijnie, to fasada lwowska i fasada wiedeńska zupełnie odmiennie są skonstruowane. Fasada wiedeńska w środkowej głównej swej części jest prostolinijna, w dodatku opatrzona klasycznym frontonem płaskim, wspartym na 6 korynckich kolumnach, przypomina Panteon rzymski. Lwowska zaś fasada środkowa jest wklęsła ujęta z boków w szeregi kolumn i filarów, które stopniowo cofają się wstecz, zataczając nieznacznie linię znowu krzywą, mianowicie wypukłą. Boczne skrzydła fasady wiedeńskiej cofają się wprowadzając linią wklęsłą wstecz, jak we Lwowie, lecz w dalszym ciągu przyjmują znów kierunek prostolinijny mocno wydłużony na oba boki, podczas gdy boczne skrzydła fasady lwowskiej kontynuują dalej linię krzywą, mianowicie są, idąc od środka, wklęsło-wypukłe. Druga różnica, dotycząca stosunku głównej części fasady i jej skrzydeł, jest ta,

że we Lwowie są te boczne skrzydła znacznie krótsze niż we Wiedniu, wskutek czego fasada nie jest tak rozlazła, rozciągała, jak we Wiedniu i bardziej zwarta. Nadto boczne skrzydła lwowskiej fasady są odrębnie skonstruowane, znacznie niższe i niżej założone niż we Wiedniu. Tam zaś boczne skrzydła są przedłużeniem jednolitem części środkowej fasady, nadto posiadają 2 dodatki, których niema wcale we Lwowie, mianowicie z każdej strony mają po 2 wieże. Na końcach skrzydeł są 2 wieże prostokątne szersze o 2 kondygnacjach ze szczytem rokokowo-chińskim, zakończonym poduszkowatą pokrywą. W parterze tych wież jest przejazd, a na piętrze tarcza zegarowa. Zaś tuż obok owych wież narożnych bliżej środka stoją 2 smukłe, znacznie wyższe od owych wież słupy w kształcie starorzymskich kolumn Trajana wzgl. Marka Aurelego ze spiralnym pasem przedstawiającym w reliefach życie św. Karola Baromeusza. U góry w latarniach dzwony. 2 te słupy ujmują strzelistą kopułę zdaleka jakby w ramy — a wskutek tych wież całość budowli się rozбивa, podczas gdy we Lwowie konstrukcja jest bardziej zwarta i pod tym względem artyście lwowskiemu trzeba przyznać pierwszeństwo przed wiedeńskim. To też nie dziwnego, że architekt lwowski nie znalazł miejsca na wieże przy swoim kościele. Taka jedna przynajmniej wieża musiała być później 1864 r. od lewej strony do klasztoru przybudowana i wskutek tego harmonja i zaokrąglenie kościoła zostało zepsute.

Na osi podłużnej w przeciwnym kierunku t. j. od wschodu, mamy w jednym i drugim kościele chóry prostokątne zakończone. Oba są prostolinijnie zakończone i oba są przedzielone ołtarzem na 2 części chór kapłański i zakonny; różnica jest tylko ta, że chór wiedeński jest znacznie dłuższy przez to, że właściwy chór zamknięty jest półokrągłą przegrodą, poza którą widzimy długą prostokątną ubikację.

Analogja jest także zupełna i co do 2 prostokątnych ubikacyj, które przytykają z jednej i drugiej strony do presbyterjum. Ta jest tylko różnica, że we Wiedniu chór znacznie się poza nie wysuwa, we Lwowie zaś tylko nieznacznie, we Wiedniu obok kwadratowych ubikacyj są po obu stronach klatki schodowe, wiodące na 2 wieże, które z boków ujmują presbyterjum, czego we Lwowie niema. Jest też we Wiedniu przejście w ro-

dzaju wąskiego korytarza, oddzielające owe ubikacje przyległe od presbyterjum, czego we Lwowie również nie widzimy.

Jest też analogja zupełna i co do ramion krzyża poprzecznych, wysuwających się z eliptycznego wnętrza. Jak we Wiedniu tak i we Lwowie wysuwają się z eliptycznego wnętrza 2 prostokątnie duże kaplice, prostolinijnie zakończone i nadają kościołowi charakter krzyża greckiego. Różnica jest tylko ta, że kaplice wiedeńskie znacznie dalej się wysuwają, niż lwowskie i od nich są też stosunkowo węższe, a zatem są wogóle większe stosunkowo od lwowskich.

Co się zaś tyczy kaplic mniejszych, leżących na osiach przekątnych, to te we Wiedniu są znowu stosunkowo mniejsze od lwowskich, chociaż podobne są do nich kształtem, niezupełnie jednak, bo gdy wiedeńskie mają kształt wyraźnych elips leżących, to we Lwowie te elipsy nie są dość wyraźnie zaznaczone. Są to bowiem kwadratowe ubikacje, które w ścianie prawej i lewej posiadają absydjalne zagłębienia, czy nyże.

Pas jednak eliptyczny, ujęty w 2 elipsy jedną wewnętrzną, drugą zewnętrzną tak we Wiedniu, jak i we Lwowie, zgodnie jest zaznaczony. Gdybyśmy przebili ściany boczne kaplic, dostalibyśmy eliptyczne obejścia w rodzaju nawy bocznych, biegnących równoległe do eliptycznego wnętrza, jak to jest w podziemnym kościele.

Co się tyczy eliptycznego wnętrza to jest ono tu i tam podobne, smukłe, strzeliste. Różnica jest tylko ta, że we Wiedniu wnętrze to bardziej jest strzeliste wskutek tego, że czasza wyżej stosunkowo się wznosi, wskutek czego kopuła tam pędzi w górę i oznacza ruch pełen rozmachu; we Lwowie zaś kopuła pędzi wprawdzie w górę, ale nie w tym stopniu, co we Wiedniu. Wzamian zato lwowski kościół posiada coś więcej, czego nie ma wiedeński. Oto lwowskie wnętrze tem jeszcze, od wiedeńskiego się różni, że posiada 8 (+2) par kolumn ściennych, opartych o filary tak w nawie jak i w tamburze, które to pary mają łącznik osobliwy w postaci owych 8 par figur rokokowych, ustawionych na linii kolumn. Przez te przechodzące kolumny wnętrze nie tylko bardziej od wiedeńskiego się ożywia i jest lepiej rozczłonkowane, ale zyskuje też więcej na lekkości i przez to równoważy większą strzelistość czaszy wiedeńskiej, akcentując silnie linię pionową, a więc pęd do góry. Dla zrów-

noważenia tej linii pionowej posiada wewnątrz lwowskie kilka linii poziomych, które tamtą linię, oznaczającą siłę dźwigającą, w kilku miejscach przerywają i tym sposobem także ciążenie ku dołowi (prawo grawitacji) zaznaczają, tak jednak, że linia pionowa przecież dominuje. Dopiero u góry, u czaszy, następuje uspokojenie. Nie można tedy mówić o spokoju we lwowskim kościele. Jest tu ruch i ku górze i w kierunku poziomym ku ołtarzowi już przez linie poziome eliptyczne, a także przez łamanie się tej linii przy każdym filarze, gdzie gzymsy i całe belkowanie występują naprzód w miarę, jak przed filarami wysuwają się naprzód kolumny.

Wnętrze lwowskie jest nie tylko pełne ruchu, i co za tem idzie, niespokojne, ale także malownicze. Malowniczość jego powoduje przede wszystkim gra światła i cienia, która powstaje wskutek załamывania się pojedynczych członków w kierunku poziomym lub pionowym, wskutek bujnej a delikatnej i szlachetnej ornamentyki, a wreszcie wskutek genialnie obmyślanego rozkładu światła wpadającego z zewnątrz. Główna masa światła wpada do wnętrza przez okna kopuły, mianowicie przez latarnię (górne światło) i przez duże (8) okna tamburu. Wnętrze wskutek tego przy białych oknach jest potokami światła wprost zalane, kapie się wprost w promieniach słońca, a że smugi i snopy światła w miarę obracającego się słońca rozmaicie do kościoła wpadają, stąd efekt malarski pierwszorzędny.

Światło to centralne ma jeszcze jedno trzecie źródło w owych 4 owalnych lokarnach, które u krawędzi dolnej czaszy są umieszczone. Zatem więcej światła pada w kierunku osi przekątnych, niż w kierunku osi głównych, czego niema np. we Wiedniu. Wskutek tego kierowania światła następuje stopniowanie światła, a przez to malowniczy efekt kontrastów światła jaśniejszego i ciemniejszego. Umieszczenie tedy 4 lokarn zamiast 8 nie było bezcelowe, było zrobione z premedytacją. Lokarny leżą na linii 4 balkoników, wskutek tego otrzymują one pewien refleks świetlny. Nic dziwnego, chodzi o to, aby te cacka rokokowe oświetlić bardziej i pokazać światu.

Na tejże linii jest jeszcze kilka źródeł światła. Mianowicie attyka ma swoje okna zewnętrzne, które rzucają światło do galerji I, a kapliczki mniejsze przekątne mają również swoje światło z zewnątrz, które pada na posadzkę tychże kaplic, ale

słabsze, wskutek czego następuje stopniowanie światła, gra światła i cieni.

Przez zestawienie 2 kościołów wiedeńskiego i lwowskiego, zyskaliśmy charakter lwowskiego kościoła i jego genezę.

Co do charakteru, to dałby się lwowski kościół tak określić: Jest to budowla centralno-eliptyczna, zarazem krzyżowa na krzyżu greckim nierównoramiennym oparta, ze smukłą, strzelistą owalną kopułą na środku. Z eliptycznego wnętrza wysuwają się prostokątne ramiona krzyża greckiego, z których 2 ramiona leżą na osi głównej, dłuższe stanowi chór, krótsze przedsionek, 2 zaś na osi poprzecznej i stanowią większe kaplice, wysuwające się w kształcie ryzalitów poza elipsę; na osiach zaś przekątnych wysuwają się z eliptycznego wnętrza 4 kapliczki owalne, nie występujące jednak poza pas eliptyczny, obiegający eliptyczne wnętrze. Budowla jest bardziej zwartą i skupioną, a posiadając fasadę krzywoliniijną, bardziej odpowiednią krzywolinijnemu eliptycznemu wnętrzu i mając to wnętrze ożywione przechodzącymi parami kolumn i figur, oznacza wobec wiedeńskiej koncepcji jeden krok naprzód i większe udoskonalenie. Stąd nic dziwnego, że może być nazwaną najpiękniejszym kościołem z tej strony Alp i jednym z najpiękniejszych świata. Wartość jej i piękność staje przed oczyma, gdy staniemy wprost przed fasadą w pewnym od niej oddaleniu. Wówczas linja okrągła opadająca jajowatej kopuły, linja okrągła głównego kręgu tamburu, linja okrągła frontonu zlewają się z linją wklęsłą fasady i wypukłą balkonu i schodów u dołu w jedną harmonijną zwartą całość i powstaje jedna masa, jedna doskonale skupiona bryła. Odmienne, a również wielkie wrażenie czyni widok kościoła oglądany od strony południowej lub północnej w pewnej odległości. Linja jajowata kopuły, oglądana gdy jesteśmy na osi głównej, teraz, gdy jesteśmy na osi poprzecznej, przemienia się w linję półkolistą, zlewającą się harmonijnie z walcem tamburu tak, że zdaje się z tej strony, iż kopuła nie jest eliptyczna, lecz kolistą i stąd pochodzi błędne mniemanie, że przypomina ona kopułę św. Piotra.

W porównaniu zatem z kościołem wiedeńskim, lwowskiemu trzeba przyznać palmę pierwszeństwa. Jest to bowiem wyższy stopień ewolucji od tej, do której po długim zmaganiu się doszedł Fischer von Erlach, kształcąc się na włoskich wzorach.

Mamy nietylko charakter lwowskiego kościoła wyświetlony, ale równocześnie przez zestawienie z wiedeńskim, wyjaśniła się nam jego geneza. Nie da się zaprzeczyć, że jest on naśladownictwem wiedeńskiego kościoła św. Karola Boromeusza, ale też nie da się zaprzeczyć, że twórca, choć w ogólnych zarysach wziął gotowy wzór z obcej twórczości, umiał jednak zapożyczony wzór do tego stopnia, jak widzieliśmy, zmodyfikować, że nadał dziełu wiele oryginalności i samodzielności. Fasada n. p. lwowska, daleko lepsza od wiedeńskiej, nie ma nic wspólnego z wiedeńską, tak samo wielce oryginalnym i niezależnym jest architekt lwowski w ożywieniu wnętrza i nadaniu mu lotności przez wstawienie całego szeregu kolumn, szczególnie zaś samodzielność, a nawet wyższość zaznaczył artysta lwowski przez to, że zbyt wydłużoną i rozlazłą budowlę Fischera umiał skrócić, a zarazem skupić więcej i uczynić ją więcej zwartą i harmonijną.

Niektórzy chcą w kościele lwowskim dopatrywać się pewnego podobieństwa do kościoła Juvary w Superga (1717—1831) pod Turynem⁵⁸. Nie da się zaprzeczyć, że ten genialny włoski architekt oddziałał bardzo na Fischera von Erlach swoją Supergą, a lotna i smukła konstrukcja kopuły tego sabaudzkiego kościoła mogła w wysokiej mierze oddziaływać na lotność i smukłość kopuły wiedeńskiej. Jednakże różnica jest wielka, ta mianowicie, że kopuła Supergi założona jest na kole, a wiedeńska i lwowska na elipsie. Tylko pozornie i z daleka oglądana, może przypominać lwowską i wiedeńską. Nie można jednak zaprzeczyć, że umysł architektury-twórcy, choć sam coś nowego tworzy, może być zapłodniony ideami i pomysłami, które powstały w obcej głowie. Tak i w tym wypadku jest możliwe, że Superga pod Turynem albo pośrednio przez Fischera i jego kościół wiedeński, albo bezpośrednio nawet jako sztych mogła wpływać na naszego lwowskiego artystę. Prawdopodobieństwo jest tem większe, że tambur lwowski bardziej jest podobny do tamburu Supergi, niż do tamburu wiedeńskiego. Pary kolumn, otaczające bęben lwowskiej kopuły, mocno występujące z mocno wystającym i łamiącym się gzymsem, łudząco są podobne do ujęcia tego, jakie otrzymał tambur kopuły Supergi. A mniej podobny jest nasz tambur do wiedeńskiego. Tam bowiem kolumny otaczające tambur są nikłe, nie są silnie zamarkowane, a potem

liczba ich jest inna, nie stoją parami jak we Lwowie i Superdze, lecz jest ich po 4, i nie są tak wycdrębnione i odosobnione i nie odstepują tak od ścian tamburu, jak w 2 ostatnich wspomnianych kościołach. Także czasza Supergi, jako nie tak bardzo strzelista jak we Wiedniu, bardziej zbliża się do lwowskiej, zwłaszcza przez swoje wyraziste podwójne gurdy, niż wiedeńska, chociaż nie jest eliptyczna, tylko kolistą. Lecz i to ujęcie tamburu Supergi nie jest oryginalne. Już bowiem przedtem (koniec XVI w.) wystawiona kopuła św. Piotra⁵⁹ w Rzymie posiada tego rodzaju ujęcie w pasy kolumn mocno występujących z tamburu. Można by tedy co do genezy kościoła lwowskiego tak zmodyfikować nasze poprzednie powiedzenie, że w planie kopuły artysta lwowski wzorował się na Fischera kościele wiedeńskim, ale w ujęciu tamburu przez pary kolumn mocno wystające na Juvary Superdze pod Turynem. Widzimy tedy, że jądro budowli lwowskiej opiera się na kościele św. Karola we Wiedniu, fasada zbliża się planem do fasady św. Piotra we Wiedniu, a raczej jest oryginalnym tworem, wzorowanym może częściowo na konstrukcjach ołtarzowych, a ujęcie tamburu kopuły przypomina Supergę pod Turynem i kościół św. Piotra w Rzymie.

Tyle co do charakteru i genezy świątyni lwowskiej, obserwowanej pod względem architektonicznym, konstrukcyjnym. Ale zostaje jeszcze dekoracja, rzeźba i przedmioty należące do wewnętrznego urządzenia. Nie od rzeczy będzie, zastanowić się pokrótce nad ich charakterem i pochodzeniem.

CHARAKTER I GENEZA DEKORACJI.

Dekoracja lwowskiego kościoła (fig. 2, 3, 4, 5, 6.) niefiguralna, na którą składają się girlandy, muszle, skręty i zwoje, przypominające małżowiny uszne i kapitele koryntyzujące z hostją w środku, jest stiukowa, złożona i powleczone z lekka zielonkawą sztuczną patyną, albo całkiem biała z gipsu. Co do form i smaku swego wykazuje ona przynależność ogólną do całej klasy ornamentyki rokokowej, tej, która już z początkiem w. XVIII zjawia się, a potem przechodzi różne ewolucje⁶⁰. Zawsze zaś odznacza się tem, że zawiera motyw muszli, krętek i skrętów mających kształt małżowiny usznej. Wszystkie te ornamenta są rozdrobnione na cienkie człony tak, że cała rokokowa

dekoracja jest na wskrós przejrzystą, ażurową, przepartą, a przytem w odróżnieniu od barokowej lekką, wiotką i powiewną. Nawet liście akantu z kapiteli korynckich czy rzymskich, przybierają w tej epoce charakter muszli; przychodzą też często wstęgi żłobkowane na sposób muszli. Ulubiony jest kapitel koryntyjski jako najbardziej zdobny, ale często z niego, jak i z trzonu kolumny, zwisają długie delikatne girlandy. Prócz tego spotykamy też liście akantu, ale wydłużone i ostro, kanciasto stylizowane.

Taki też jest charakter ornamentyki omawianego kościoła lwowskiego. Jej specjalnością jest to, że jest złożona z dodatkiem zielonkawej patyny, przez co nabiera charakteru brązu złożonego pokrytego patyną. Tak przynajmniej obecnie ten ornament się przedstawia. Przed ostatnią restauracją był zielony. A więc zielone były kapitele jak w dominikańskim kościele w Tarnopolu i zielone muszle i skręty, co bardzo ciekawie odbijać musiało od białego zupełnie, bielonego tła. Nie był to kolor zielony zresztą pełny, lecz stonowany zielonawy, modrawy, czy seledynowy.

Skąd się wziął ornament określony wyżej, łatwo wywnioskować przez zestawienie z ornamentyką współczesną lwowską i poza Lwowem.

We Lwowie mamy dekorację rokokową XVIII w. dość bogato reprezentowaną. Jest ten ornament u św. Jura w kapitelach⁶¹, w studni bł. Jana z Dukli obok kościoła Bernardynów, w klasztorze Misjonarzy przy ul. Zamarstynowskiej, w kościele św. Marcina, a szczególnie w kościele św. Mikołaja i jego bujnej najpiękniejszej lwowskiej kościelnej sztukaterji. Naturalnie w każdym z tych zabytków nosi on nieco odmienny charakter. Nic dziwnego, wtedy bowiem nawet ornamentyka była dziełem rąk, a nie fabryki i książki z wzorkami, skąd każda ornamentyka ma charakter prawdziwie artystyczny, twórczy, indywidualny.

Także na świeckich zabytkach z tej epoki spotykamy ten sam ornament. Najważniejszą jest tu kamienica narożna w Rynku i ulicy Ruskiej (dziś Proświta)⁶², gdzie w kapitelach i girlandach widać ową muszlową drobną a subtelną manierę dekoracyjną.

Czy wszystkie te dekoracje są dziełem jednej ręki, czy, co jest prawdopodobniejsze, dziełem różnych, ale jednej szkoły,

zostającej w ścisłym związku z zagraniczną dekoracją rokokową, to zostaje jeszcze do zbadania. Ornamentyka kościoła dominikańskiego we Lwowie nosi odrębne piętno, dlatego szukać trzeba jakiegoś specjalnego sztukatora, który tę świątynię ozdobił. W połowie XVIII w. figuruje w źródłach niejaki Kosiński jako sztukator.

Niektóre kościoły południowo-niemieckie posiadają podobną ornamentykę przynajmniej w kapitelach n. p. w Banz, Vierzehnheiligen, Neresheim. Możeby tedy aż tam należało szukać źródła ornamentyki lwowskiego zabytku.

Lecz mamy bliższe nam kościoły Austrii i byłych prowincji austriackich: Czech i Moraw. W tym ostatnim kraju należy przeglądać ornamentykę kościołów i pałaców Berna, Ołomuńca, lecz szczególnie Kromieryża⁶³.

Szczególnie zasługują na uwagę 4 ołtarzyki w 4 przekątnych kapliczkach, wpuszczone w absydjalne zagłębienie w ścianie. Przypominają one żywo owe francuskie groty skalne, wyłożone kamyczkami i muszlami (rocaille od rocher [skała]), stąd nazwa stylu rococo.

Taki jest charakter i pochodzenie ornamentu niefiguralnego.

Ważniejsza sprawa z dekoracją figuralną kościoła. Tu wchodzi ta ornamentacja już w zakres rzeźby, dlatego traktować ją będziemy jako rzeźbę.

CHARAKTER I GENEZA RZEŻB

Do dekoracji skulpturalnej, figuralnej we wnętrzu kościoła należą 2 popiersia świętych ze stiuku złoconego pod chórem muzycznym i 8 par figur pod tamburem, jakoteż 2 figury na łuku triumfalnym i łuku nad organami umieszczone (fig. 8, 9, 10).

2 pierwsze popiersia o wygiętej postawie z przekrzywioną w zachwycie głową, odpowiadają charakterowi epoki, której cechą charakterystyczną jest przegięcie silne postaci, czasem nawet nienaturalne, prawie konwulsyjne, celem wyrażenia pozy mocno patetycznej. Tu w tych 2 popiersiach chciał artysta wyrazić zachwyt, ekstazę, to też dał im te wygięte, przechylone głowy.

Ważniejsze daleko są figury we wnętrzu eliptycznym pod tamburem i na szczytach łuków większych (16 + 2, razem 18)⁶⁴. Są to wielce charakterystyczne rzeźby drewniane, malo-

wane obecnie w karnacji na ceglasto-czerwony kolor, zresztą mocno złocone. Co do stylu są one cienkie, wychudłe, wydłużone. Potem wysuwają się one z pionu i przeginają mocno, gestykulując żywo i z patosem. Są w ruchu gwałtownym, często jakby konwulsyjnym. Szaty ich ostro cięte, wyglądają jak zmięty papier o dużych płaszczyznach, a raczej jak cieniutki jedwab czy atlas. Przypominają one bardzo podobne statuy gotyckie z epoki późnego średniowiecza, kiedy to figury wydłużone i wychudłe o ostro ciętych fałdach draperji zaczynają się nerwowo i niespokojnie poruszać. Był to t. zw. barok gotycki⁶⁵. A w naszych figurach mamy niespokojne rokoko, jako ostatnia faza rozwoju renesansu. Różnica jest tylko ta, że te rokokowe figury znacznie są cieńsze i zgrabniejsze i więcej mają gracji i elegancji.

Tego rodzaju rzeźby mocno poruszone o wychudłych rysach, zapadłych policzkach, z minami i giestami wielce patetycznymi, w pozach często wprost niemożliwych ekwilibrystycznych, w przegięciach wprost konwulsyjnych spotykamy bardzo często w owym czasie we Lwowie i poza Lwowem. We Lwowie znajdują się podobne rzeźby w licznych kościołach XVIII w., że wspomnimy tylko katedrę łacińską i jej figury stojące na wielkim i bocznych ołtarzach, obecnie na biało pomalowanych. Dalej należą tu figury w kościołach podmiejskich lwowskich w Hodowicy i Glinnej Newarji.

Do tej kategorii należy także rzeźba drewniana, przedstawiająca figurę Chrystusa w cierniowej koronie, ubranego w płaszcz z czerwonego materiału, która się znajduje w lewej i pierwszej od wejścia kapliczce bocznej omawianego kościoła. Przypomina się figura Ukrzyżowanego w kościele św. Marcina. Zbliżone są do nich także złocone dwie figury Wielkiego Ołtarza u Dominikanów lwowskich. Ta kątowość, że się tak wyrażę, w rysach policzków i fałdach szat i w nich się przebija. Jest tylko pewna nieznaczna różnica. Figury te ołtarzowe nie są tak konwulsyjnie i nerwowo poruszone jak pod tamburem w attyce umieszone parami, choć ruch momentowy i w nich jest zaznaczony, i nie są tak wydłużone, lecz pełniejsze.

Całkiem już innego rodzaju są figury w chórze św. Jura i cerkwi wołoskiej, jako też 2 kamienne figury na fasadzie kate-

dry świętojurskiej⁶⁶. Także figury Aniołów, unoszących się na górnych kondygnacjach ołtarzy w katedrze łacińskiej, inny mają charakter, znowu odmienny od świętojurskich i wołoskich i rzeczy tych ze sobą mieszać nie można. Mówi się n. p., że są dziełem jednej ręki. Co najwyżej możnaby powiedzieć, że są dziełem jednej szkoły, ale różnych rąk, ale i tego zdania bym nie podtrzymywał. Sądzę, że wspomniane rzeźby są różnych szkół, tylko jednej epoki stylowej.

Kto robił rzeźby dominikańskie i jaka jest ich provenjencja, źródłowo dotychczas nie dało się zbadać. Podobne rzeźby mają być w kościelnej dekoracji południowo-niemieckich kościołów n. p. w Steyr⁶⁷. Jednak zdaje się, nie potrzebujemy tak daleko szukać ich źródła. Odkąd ś. p. Jaworski i p. Bostel wyszukali w archiwum katedry łacińskiej nazwiska rzeźbiarzy, którzy czynni byli przy rekonstrukcji katedry za arcybiskupa Sierakowskiego, odtąd zdawałoby się, że sprawa jest załatwiona. Była to cała gromada rzeźbiarzy, ślusarzy, stolarzy, sztukatorów, którzy pod kierunkiem architektury Połejowskiego pracowali nad przekształceniem gotyckiej katedry na barokowo-rokową. Spotykamy między nimi zawsze nazwiska polskie, jeden tylko artysta posiada nazwisko włoskie. Jest nim malarz włoski Favellio. Na podstawie dokładnego zestawienia rachunków, jakie sporządził p. Bostel na podstawie aktów kapituły łacińskiej, możnaby nawet oznaczyć, który artysta którą rzeźbę wykonał. I tak figury umalowane na biało do wielkiego ołtarza i 2 ołtarzy przed wejściem do presbyterjum w katedrze łacińskiej, które zdradzają tak wielkie podobieństwo do dominikańskich, robił Maciej Połejowski, czynny (1766–1776) wedle dokumentów archiwalnych. Ponieważ zaś figury dominikańskie są stylistycznie podobne do nich, zatem mielibyśmy załatwioną sprawę ich genezy, czy pochodzenia. Chodzi tylko o to, czy to podobieństwo jest zupełnie ścisłe. Zapytajmy też historii dla zbadania, czy czas powstania rzeźb katedralnych i dominikańskich się zgadza. Kościół Dominikanów był co do struktury wykończony 1764, lecz w tym samym roku zaczął Sierakowski rekonstrukcję katedry łacińskiej, która trwała do r. 1776; zatem w nowym stylu współczesnym zbudowany kościół dominikański był główną podbudką dla arcybiskupa lwowskiego do zbrzydzenia sobie nie-modnej już katedry gotyckiej. Gdy zatem zważymy, że takie

roboty jak rzeźby powstają po wzniesieniu struktury, gdy zaś jeszcze dodamy, że dominikański nowy kościół uległ pożarowi (1778), to łatwo zrozumieć, że rzeźby katedralne albo równocześnie z dominikańskimi, albo po nich bezpośrednio, albo przed nimi bezpośrednio zostały wykonane.

Jednakże mimo wielkie podobieństwo nasuwa się przecież wątpliwość, że rzeźby dominikańskie innej są ręki, niż rzeźby katedralne. Mają one w sobie coś wytworniejszego, coś z elegancji prawdziwie pańskiej, której niema w prostszych techniką i wykonaniem rzeźbach katedralnych. Stąd nic dziwnego, że pojawiło się w nowych czasach zdanie, iż może są pochodzenia nie miejscowego, lecz obcego, francuskiego⁶⁸ lub niemieckiego. Widocznie uderzyła autora tego zdania, Dr. Piotrowskiego, który sądzi, że rzeźby katedry św. Jura, równocześnie budowanej przez Wittego z kościołem dominikańskim, są pochodzenia francuskiego, wytworność i elegancja rzeźb dominikańskich w przeciwieństwie do domorosłych, polskich lwowskich rzeźbiarzy. A może je robił jakiś Niemiec z Drezna, którego Witte sobie z dawnej swojej ojczyzny sprowadził, a który w Dreźnie z kierunkiem francuskim się zapoznał. Rzecz zostaje jeszcze do rozstrzygnięcia. Możliwe jest, że tę kwestję genezy rzeźb dominikańskich rozświetlą ostatecznie poszukiwania archiwalne w archiwum n. p. dominikańskiego klasztoru tutejszego.

Kiedy patrzymy na dekorację lwowskiego wnętrza eliptycznego, niepodobna oprzeć się myśli, że wnętrze to eliptyczne, lekkie i smukłe, ozdobione balkonikami i zgrabnymi figurami, mimowoli przypomina nie poważne wnętrze kościoła, lecz wesoło oświetlone, przystrojone, jasne, pogodne wnętrze sali zabawowej, balowej, koncertowej czy teatralnej. Do wywołania tego wrażenia przyczyniają się w wielkiej mierze owe figury w attyce umieszczone, a dopiero co omawiane. Mają one rzeczywiście coś z charakteru teatralnego, czy tanecznego w sobie. Te powykręcane postacie, te nerwowe, konwulsyjne prawie ruchy, te powiewne, jakby przez wiatr łamane szaty, te miny zachwycone i gięste żywe, wszystko to przypomina aktorów grających patetyczne role z przesadnym, nienaturalnym patosem na scenie francuskiej, lub też rokokowych panów i panie, tańczących z gracją menueta. Nic dziwnego, taki był duch epoki. Pamiętajmy, że to czasy Ludwika XV i markizy Pom-

padour, a u nas mieliśmy Augusta III, a potem króla Stasia, kiedy to całe życie streszczało się w zabawie, kiedy teatr, tańce, muzyka i t. zw. *fêtes galantes* wypełniały wielką część dnia i jeszcze większą nocy. Nic tedy dziwnego, że ten duch czasu znalazł swoje echo nawet w tak poważnej strukturze, jak wnętrze kościelne i zrobił zeń wesołą, pogodną salę rozbawionego rokoka, a raczej z wesołej, odświeżonej przystrojonej sali zabawowej rokoka wziął sobie wzór. Stąd też balkoniki w kościele przypominają łoże teatralne. Zdaje się, że pierwszy pomysł do zbudowania takiego zabawowego wnętrza wziął artysta z wielkich sal świeckich, jakie istniały w ówczesnych pałacach, a także bardzo często były owalne. Była to t. zw. sala terrena, Ahnensaal, jak Niemcy mówili, główna sala pałacu w parterze zwyczajnie, ale przechodząca przez 2 piętra. Takie sale spotykamy w pałacach morawskich (Frain, Jaromierzycy, Kromieryż), w Warszawie (zamek królewski, Łazienki), w Dubnie sala okrągła z kolumnadą wzdłuż ścian. Echo takich sal odzywa się w prezb. kościoła PP. Norbertanek na Zwierzyńcu (1777), gdzie podobna kolumnada otacza ściany. Widzimy, jak daleko zaszło zeświecczenie sztuki religijnej w epoce ostatnich Ludwików i Augustów. Artysta brał do kościoła wzór z pałacu świeckiego, a Madonna wyglądała jak roztańczona dama w krynolinie z XVIII w. Taka jest Madonna w Tarnopolu, w ołtarzu kościoła dominikańskiego, takie owe Święte w Hodowicy przy wielkim ołtarzu, a także Madonna obok P. M. Śnieżnej i przy ulicy Grodzickich we Lwowie. To zeświecczenie świątyni Pańskiej zaczęło się już w epoce renesansu, kiedy to kościół otrzymał fasadę pałacową i wyglądał często jak pałac, a pałac jak kościół. Jakżeż inaczej było w epoce tak bardzo religijnej wieków średnich. Tam kościół, katedra, tum gotycki nadawał ton w architekturze, i do niego stosowały się zamki, pałace, które wyglądały jak kościoły.

Wracając do rzeźb dominikańskich, trzeba im przyznać charakter rozbawionego rokoka. Inne one są niż barokowe bernardyńskie n. p. z r. 1740 i inne niż rzeźby ołtarza w kaplicy N. Sakr. w katedrze. Tamte także są poruszone, ale nie tak lekkie, zgrabne; ich ruchy tam nie są tak konwulsyjne, nerwowe, ani tak nienaturalne, jak tu, ani niema tam tej żywej patetycznej, teatralnej prawdziwie gestykulacji, jaką w rzeźbach

dominikańskich widzimy. Aktor, który nie umie, czy nie może się wczuć w swoją rolę, musi robić wrażenie wymuszone, nie-naturalne i nadrabiać musi patosem. Nic też dziwnego, że kiedy ten nienaturalny kierunek się sprzykrzył, przyszła epoka otrzeźwienia rozumowego w postaci zwrotu ku rzeźbie spokojnej i naturalnej klasycznej i kierunek stąd zwany klasycystyczny. Wrócić do natury, rozbrzmiewało hasło ówczesne. Nie znaczy to jednak, aby rzeźba rokokowa była gorsza od klasycystycznej. W swoim rodzaju i w swojej epoce jest ona równie dobra jak klasycystyczna i ma prawo do istnienia tak samo, jak ta, która po niej nastąpiła, już choćby dlatego, że choć sama nienaturalna i dziś razi nas swoją nienaturalnością, to jednak była bezpośrednim zmysłowym przejawem ówczesnego ducha, epoki, prądów, zapatrywań, zamiłowań, jednym słowem bardzo wiernym obrazem ówczesnej umysłowości i kultury.

Mówiąc o rzeźbach rokokowych dominikańskich, które bardzo harmonizują z lekkim, smukłym i wesołym, odświeżającym przybranem wnętrzem eliptycznym, nie można pominąć innych rzeźb, które w kościele się znajdują. Są to wprowadzicie rzeźby, które z architekturą nie łączą się ściśle, jak owe rokokowe, które po części spełniają nawet funkcje architektoniczne jako karjatydy, słupy, albo jako klucze czy konsole archiwolt, jednak przy tej sposobności w związku z rzeźbą najlepiej będą omówione. Przejdźmy je w historyczno-artystycznym rozwoju.

Najstarszą rzeźbą dominikańską jest t. zw. Madonna Jackowa z alabastru, mała stojąca figurka, umieszczona w ołtarzu w klasycystycznej kaplicy Różańcowej. Opis jej podaliśmy wyżej. Tu chodzi o jej charakter i pochodzenie.

Madonna w postaci stojącej, trzymająca dziecko na lewym ramieniu, wygina się nieco łukowato w przeciwnym kierunku, jakby dla zachowania równowagi i zwraca głowę ku dziecięciu. Tego rodzaju Madonn, w charakterystycznej tej wygiętej postaci, spotykamy bardzo wiele w sztuce gotyckiej francuskiej. Figur takich bardzo jest tam wiele już to z kości słoniowej, już to z kamienia, już to z drzewa, choć te ostatnie głównie w Niemczech i u nas się zjawiają. We Francji ulubione były figury z alabastru. Nie da się tedy zaprzeczyć, że charakter rzeźby jest gotyku francuskiego. Teraz tylko kwestja, chodzi o bliższe sprecyzowanie, z której epoki gotyckiej rzeźba pochodzi. Pod

tym względem zdania znawców i historyków sztuki się rozcho-
dzą. Jedni, oparci o legendę, sądzą, że rzeźba jest wczesno-go-
tycka XIII w., jako przez św. Jacka przyniesiona do Lwowa.
Inni zaś wpadają w drugi ekstrem i utrzymują, że jest późno-
gotycka z końca XV, a nawet z początku XVI i to nie francu-
ska tylko polska, mianowicie z warsztatu Wita Stwosza w Kra-
kowie najprawdopodobniej. Prawda jest pośrodku, tu należy
zdanie tych, którzy sądzą, że rzeźba pochodzi z przełomu
w. XIV na XV, a więc z epoki gotyku rozkwitłego. Na ten
temat dużo pisano w Sprawozdaniach komisji do badania hist.
szt. w Polsce T. VII. CCCV⁶⁹.

Przeciw wczesno-gotyckiemu pochodzeniu z XIII w. prze-
mawia silne już przegięcie postaci Madonny, które zjawia się
dopiero w w. XIV i to w drugiej połowie, zatem rzeźba przed
2-gą połową XIV w. powstać nie mogła. Nadto za końcem
XIV w. i początkiem XV w. przemawia charakter fałdów obfit-
szych i w pewien oryginalny sposób ułożonych. Przeciw zaś
końcowi XV w. i W. Stwoszowi przemawia brak tego niespo-
koju, jaki w dziełach Stwosza się przejawia, jakoteż brak tej
żywości i realistycznej naturalności, jaka jest główną cechą mi-
strza krakowskiego. Potem także i wysmukłość postaci nie odpo-
wiada pełniejszym i cięższym postaciom Stwoszowym. Nadto
przybywa argument archiwalny⁷⁰, odpust nadany figurce (1401).
Skoro pierwsza wzmianka archiwalna dopiero z r. 1401, zatem
figurka bezpośrednio przedtem powstała. Ale jest i trudność.
Odpusty nadaje się figurkom nie nowym, lecz starym. Stąd
wnosić można tylko tyle, że figurka w r. 1401 już istnieje, że
nie jest późniejsza.

Na drugim miejscu w porządku chronologicznym stoją
rzeźby nagrobkowe⁷¹ fundatorów i dobrodziejów kościelnych,
znajdujące się obecnie w podziemiach kościoła (fig. 7). Wszystkie
są z alabastru, zatem z materiału, z którego u nas we Lwowie
tyle rzeźb zrobiono w epoce renesansu XVI i XVII wieku. Na
rodzaju sarkofagów spoczywają postacie męskie zakute w zbroję,
leżące nawznak prawie, nieznacznie tylko zwracające się ku
wizdowi, przeważnie ze skrzyżowanymi nogami, czasem z głową
opartą o rękę. Jeden z nich mianowicie leży w postaci bardzo
swobodnej i naturalnej. Z głową i tułowiem zwróconym mocno
na lewo, leży skośnie, jakby się rozłożył na łożu. Postacie są

ciężkie, krępe, nie zwracają się zwyczajem renesansu zupełnie w 3/4 profilu ku widzowi, lecz leżą prawie nawznak. Z epoki renesansu zostało tylko wsparcie głowy na ręce i skrzyżowanie nóg i hełm u stóp. Nadto jak w epoce renesansu są pogrążeni we śnie, a nie są przedstawieni jako umarli.

Kto i kiedy te pomniki robił, poznamy lepiej, jeśli się bliżej zaznajomimy z lwowskimi nagrobkami o postaci leżącej. Najstarsza leżąca postać jest w katedrze, wmurowana w ścianę prawą presbyterjum zaraz za wejściem do kaplicy Zamojskich (dziś vulgo św. Józefa). Przedstawia ona Mikołaja Herburtą Odonowskiego⁷², który był starostą lwowskim i zmarł w r. 1555. Postać brodata rycerza zakutego w zbroję, z bronzu ulana, wykonana została przez Pankracego Labenwolffa, artystę rzeźbiarza z Norymbergi, jak wykazały poszukiwania archiwalne w źródłach. Postać zmarłego leży w 3/4 zwrócona nieco ku widzowi, jedną ręką podpira głowę, druga wyprostowana spoczywa na biodrach. Nogi są mocno wyprężone i przypominają gotyckie rzeźby nagrobkowe, leżące nawznak w wyciągniętej postawie, czem artysta średniowieczny chciał wyrazić martwość śmierci. W pomniku Labenwolffa jest jeszcze coś z tej martwoty i sztywności średniowiecznej w wyprężonych nogach, i rzeźba zawiera jeszcze reminiscencje sztuki średniowiecznej północnej, ale w układzie głowy i rąk znać już wpływ sztuki włoskiej renesansowej bardzo wyraźnie. Postać nie umarła, lecz spi, jakby się miała zbudzić wkrótce do czynu i życia. Nic dziwnego, Pankracy Labenwolff pochodził z Norymbergi, a tam działał w pierwszej połowie XVI w. Piotr Vischer. Znane są powszechnie rzeźby: król Artur i Teodoryk w Innsbrucku w dworskim kościele⁷³, dwie smukłe, zgrabne o harmonijnych proporcjach postacie Vischera z całym szeregiem owych ciężkich bronzowych poprzedników cesarza Maksymiljana, które otaczają tamże jego grobowiec. Miał Vischer coś w sobie z włoskiego Cinquecentysty w przeciwieństwie do swojej niemieckiej północnej natury. Poświadczają to też smukłe pomniki nasze krakowskie tego artysty: Kmity, Salomonów, Fryderyka Jagiellończyka i Filipa Kallimacha⁷⁴. Proporcje są włoskie. Pozycje leżące przypominają nagrobki Zygmuntowskiej kaplicy⁷⁵.

Drugim pomnikiem grobowym renesansowym lwowskim w guście Vischera i poprzednio wymienionego Labenwolffa

jest nagrobek kamienny Bzowskiego po lewej ręce u wejścia do nawy katedry łacińskiej w przedsionku. Pozycja podobna jak u Herburta. I tu postać zakuta w zbroję, spiąca, nie umarła, wsparła głowę na prawem ramieniu i w 3/4 profilu zwraca się nieco pochyło ku widzowi. Jest tu tylko więcej życia i ożywienia. Gdy bowiem u Herburta nogi są wyprężone, a lewa ręka wyprostowana, to u Bzowskiego lewa noga jest w kolanie zgięta i podniesiona nieco w górę, tak samo zgięta jest lewa ręka i złożona na piersiach. Powstaje wskutek tego wrażenie większej giętkości i elastyczności, a więc martwota i sztywność śmierci jest zupełnie przezwyciężona. Proporcja i układ zupełnie jak u Herburta i jak w dziełach P. Vischera.

Wreszcie jeszcze jeden pomnik grobowy tej kategorii. Postać spiąca Hanla, patrycjusza lwowskiego, w stroju już nie rycerskim, lecz patrycjuszowskim, z klepsydrą w lewej ręce, z nogami skrzyżowanymi, również zwrócona 3/4, a tułowiem prawie całkiem en face do nas, z głową opartą na prawem ramieniu. Umieszczona jest ta kamienna płaskorzeźba naprzeciwko poprzedniej Bzowskiego w przedsionku po prawej ręce u wejścia do środkowej nawy katedralnej. Charakter i układ podobne jak u Bzowskiego, tylko proporcje są odmienne. Postać jest nieco krępa, gruba, nie tak wysmukła jak w nagrobku Bzowskiego.

Teraz przychodzi kolej na pomniki dominikańskiego podziemia.

Wszystkie ze skrzyżowanymi nogami, w zbroi, z hełmem tradycyjnym u nóg, spoczywają na wezglówiu i podpierają głowę lewą ręką, ale leżą już prawie nawznak, raz nawet w bardzo swobodnej pozycji (rozwalonej), proporcje zaś nieco inne niż u poprzednich. Znika mianowicie owa wytworna smukłość i elegancja, a zjawia się pewna ociężałość wskutek skrócenia i zgrubienia postaci. Poznać zaraz, że to nie są dzieła Vischera ani jego szkoły, chociaż mają charakter północno-niemiecki. Czyjej są ręki, albo z jakiego wyszły warsztatu, niewiadomo na pewno. W każdym razie noszą charakter tej alabastrowej rzeźby, która zjawia się we Lwowie w wielkiej ilości u schyłku XVI i na początku XVII w. Wiemy zaś z archiwalnych źródeł, że główną rolę w tym rodzaju specjalnie lwowskiej alabastrowej rzeźby odgrywa wrocławianin Jan Pfister i jego szkoła. Żeby pomniki

dominikańskie były dziełem własnoręcznem Pfistera, trudno przypuścić, choć jeden z nich Jana Swoszewskiego, który trzyma w rękę zwój, przypisuje Łoziński⁷⁶ wrocławskiemu artyście. Zdaje się jednak, że tak ta rzeźba, jak i inne wyszły tylko ze szkoły Jana Pfistera we Lwowie, gdyż artystycznym wykończeniem nie dorównują jego stwierdzonym dziełom, któremi są pomniki grobowe w katedrze tarnowskiej⁷⁷ i w kaplicy zamkowej w Brzeżanach⁷⁸. Nazwiska jego uczniów plątają się po dokumentach archiwalnych miejskich, a wynalazł je Łoziński, który je wylicza: Henryk Horst, Hanusz Szolc, Jan Biały, Jakób Trwały, a później Polak Aleksander Prochenkowicz. Dzieła ich mają charakter późno renesansowy północny, niemiecko-flamandzki.

Tak przez zestawienie z pomnikami poprzednimi poznałszy charakter i genezę pomników dominikańskich późno-renesansowych. O rokokowych już była mowa. Widzimy tedy, że u Dominikanów mamy 3 rodzaje rzeźb: gotycką, późno-renesansową i rokokową.

URZĄDZENIE WEWNĘTRZNE I OBRAZ M. BOSKIEJ.

Wreszcie słowo o urządzeniu wewnętrznem. Składają się na nie elementa architektoniczne, ornamentacyjne i wreszcie skulpturalne, głównie figuralne: dlatego miejsce najstosowniejsze do omawiania tegoż po omówieniu architektury wraz z ornamentyką i po omówieniu rzeźby.

Z urządzenia wewnętrznego zasługują na uwagę 2 ołtarze i kratki 4 galeryjek bocznych względnie balkoników.

Ołtarz wielki wprowadzie nie jest pierwotny⁷⁹ drewniany, który był biały ze złoconemi figurami, ale jest wierną kopją dawnego, chociaż w niebieskawym stiuku zrobiony. Smukłe jego kolumny, zdobne w girlandy złociste zwisające po trzonach, noszą charakter barokowo-rokokowej sztuki drugiej połowy XVIII w. Szczególnie charakterystyczne dla tej sztuki są urwane w górze półokrągłe frontony, na których wspinają się postacie aniołów. Również linja falista gzymsu wkleśło-wypukła świadectwem jest ducha czasu, przypomina płynnością swoją lekkość i grację, jakie się przebiły w całym ówczesnem życiu. Umysłowość ta ówczesna, ta ciągła igraszka życiowa odbiła się w tych igrających formach i przypomina bardzo figury menueta

lub muzyki Mozarta. Podobną igraszkę linii wklęsło-wypukłej spotykamy w katedrze lwowskiej i ołtarzach Jura i cerkwi wołoskiej. Widocznie był to wynik ducha czasu, a może nawet jednej i tej samej szkoły czy warsztatu kościelnego artystycznego stolarstwa. Także ołtarz u Mikołaja ma podobne kształty w swej części architektonicznej.

Wśród kolum, które stanowią obramienie górnej części ołtarza, widzimy czarny hebanowy krucyfiks, a poniżej na ramie w kratki obraz M. Boskiej w złocistej sukience, u dołu zaś nad mensą nowe tabernakulum w kształcie kopuły z metalu na miejscu dawnego.

Krucyfiksów czarnych u nas znajdujemy kilka. Jeden z XIV w. z czasów królowej Jadwigi znajduje się w katedrze na Wawelu⁸⁰, drugi duży również w tylnym ołtarzu prawej nawy Marjackiego kościoła, pochodzący z końca XV w. z otoczenia Wita Stwosza, a trzeci mniejszy w omawianym przez nas kościele gotyckim, a więc przed r. 1748. Wzmianka pierwsza prawdopodobnie o tym krucyfiksie jest w r. 1397. W takim razie pochodziłby z czasu mniej więcej tego samego co i figurka Matki Boskiej.

Więcej coś wiemy o obrazie M. Boskiej⁸² na ramie ażurowej srebrzystej. Legenda i tradycja chcą w nim widzieć obraz bizantyński, który książęta ruscy ze sobą na wyprawy wojenne nosili. Potem w r. 1113 przenieśli go z Kijowa do Halicza, a wreszcie książę Lew sprowadził do Lwowa. Obraz zaś sam, wedle tej legendy, miał być podarunkiem Bazylego II, cesarza bizant., dla Włodzimierza, męża córki swej Anny⁸³, z końcem X w. (987). Co na tem prawdy, niewiadomo. Obraz nosi na boku lewym napis grecki *MPΘV* tj. *Μήτηρ θεοῦ*, Matka Boża. Napis ten regularnie przychodzi na późniejszych średniowiecznych bizantyńskich obrazach, np. na starym obrazie M. B. Nieustającej Pomocy w kościele św. Alfonsa w Rzymie. Jest malowany na drzewie cyprysowem. Madonna, twarzą nieco zwrócona w prawo od widza, w prawej ręce trzyma berło, na lewym ramieniu trzyma Dzieciątko, które w lewej ręce ma kulę ziemską z krzyżem, a prawą podnosi nieco w górę ku Matce i dwoma paluszkami błogosławi na sposób grecki. To jest gest stwierdzony niezliczone razy w bizantyńskich obrazach. Że typ Madonny jest bizantyński, nie ulega wątpliwości mimo rokokowej

ramy, takież sukienki, koron i berła, jako też jabłka, które ów bizantyński charakter nieco zacierają. Jest tylko kwestja, czy obraz ten jest staro-bizantyński, czy średnio-bizantyński, czy też nowo-bizantyński, a jeżeli przyjmujemy te dwa ostatnie przypuszczenia, to pytanie zachodzi, czy nie znać tu wpływów sztuki zachodniej, które się zaczynają już w w. XIV, a potęgują w XV, a szczeg. w XVI, innemi słowy, czy obraz ten nie należy do szkoły tz. grecko-włoskiej (Graeco-itala). Przeciw temu przyjęciu zdaje się przemawiać pewna dość powszechna właściwość obrazów i ikon ze szkoły grecko-italskiej. Madonny mianowicie bizantyńskie, powstałe pod wpływem zachodnim, pieścą się czule z Dzieciątkiem, tulą je z miłością do siebie, przechylają głowę ku Dzieciątku, jak to można skonstatować na starym obrazie berlińskim, który nosi tytuł Panagia Glykophilusa z XVI w., tj. Wszechświęta czule kochająca. Tego wszystkiego w naszym obrazie niema. Ani śladu jakiejś czułości czy pieściot. Matka ma wyraz bardzo poważny, prawie surowy, nie przechyla się ku Dzieciątku, nie patrzy nawet na Dziecko, lecz wprost przed siebie. Taki sam wyraz poważny, nawet do pewnego stopnia zbolący, a raczej skrzywiony, ma Dziecko. Ta surowość, prostota, powaga jest cechą prawdziwie bizantyńskich Madon; wedle bowiem przepisów malarskich sztuki kościelnej bizantyńskiej, wszelkie pieścioty jak i czule uczucia, jako mniej odpowiadające godności nadziemskiej istoty, a odpowiadające bardziej ziemskiej matce — jednym słowem, wszystko co ziemskie, nie miało miejsca w tej poważnej religijnej *κατ' ἑξοχήν* sztuce, jaką jest bizantyńska. Pod tym względem przynajmniej wpływ zachodniej sztuki włoskiej np. z naszego obrazu jest wykluczony.

Czy jest charakter starobizantyński? W tej epoce zjawia się Madonna z dzieciąciem, i to Dziecko albo znajduje się w środku przed Matką, jużto siedząc na Jej kolanach (Blacherniotissa), jużto też trzymane na płaszczu, gdy Madonna stoi z wyciągniętymi jak Orantka rękami, jako t. zw. Megale Panagia. Dziecko z boku Matki, mianowicie na lewem Jej ramieniu, zjawia się również w starobizantyńskiej sztuce. Jest to t. zw. Hodegetrja (Odigitrja), tak nazwana od obrazu M. Boskiej, który znajdował się w kościółku M. B. w dzielnicy Konstantynopola, która się nazywała *τὸν ὁδηγῶν*. Miała go tam przywieść cesa-

rzowa Eudoksja, żona Teodozjusza II w V w. z Jerozolimy, jako obraz malowany przez św. Łukasza. Obraz ten noszony we wszystkich bitwach pochodzi zdaje się dopiero z VI—VII w. Ten typ Hodegetrii jest też i w naszym obrazie⁸⁴.

Milibyśmy zatem element staro-bizantyńskiej sztuki w naszym obrazie. Jednakże obraz mimo to może być późniejszy. Pewien bowiem motyw, a raczej typ starożytny, może się tradycyjnie przechowywać i przechodzi z pokolenia na pokolenie, zwłaszcza w tej sztuce, która jest tak bardzo konserwatywna. Oprócz tego motywu mamy w obrazie inny jeszcze, który wskazywałby na średniowieczną provenjencję obrazu. Tym motywem to ukształtowanie nosa, ust, jako też rąk, tak u Madonny jak i u Dziecięcia. Nos u Madonny jest ogromnie długi, niezwykle cienki, lekko zgarbiony i bardzo mało z twarzy wychodzący. Usta ogromnie małe, ręce zaś o cienkich, długich, delikatnych, jakby pielęgnowanych palcach. To samo da się powiedzieć i o Dziecięciu. Lecz tego rodzaju formacja nosa, ust i palców zjawia się w starych mozaikach kościoła w Daphni⁸⁵, obok Aten, z 2-giej połowy XI w. Ale i to jeszcze sprawy nie przesądza. Ten motyw cienkiego, zgiętego nieco nosa i drobnych ust, jako też długich cienkich palców, mógł się bardzo dobrze przechować aż do późniejszych czasów; spotykamy go bowiem najwyraźniej na wspomnianym wyżej obrazie Panagia Glykophilusa w berlińskiej galerji z XVI w. Nie można tedy stwierdzić z całą pewnością średniowieczne pochodzenie obrazu. A więc legenda o przyniesieniu jego przez księcia Lwa (z poł. XIII w.), nie da się uzasadnić, a może tylko tyle prawdy zawierać, że obraz nasz mógłby być albo przemalowanym w późniejszych czasach obrazem Lwa, albo, co prawdopodobniejsze, kopją czy naśladownictwem tegoż obrazu. Aby rzecz rozstrzygnąć, należałoby zbadać drzewo, na którym obraz jest malowany, jakoteż rodzaj farby i technikę malarską, którą jest wykonany. Skoro obraz jest czerniały, to był malowany techniką olejną, a zatem nie może być bizantyński średniowieczny, lecz nowszy pod wpływem włoskiej techniki malarskiej olejnej z XVI w. Średniowieczne biz. obrazy są malowane na pół temperą, która nie czernieje, lecz wygląda jasno i świeżo. Tak jak i legendarne Madonny cudowne, tak licznie rozsiane po naszej ziemi, przypisywane św. Łukaszowi, malarzowi i Ewan-

geliście, tyle mogą zawierać prawdy, że pochodzą bardzo pośrednio od Madon, które kursowały, jak świadczy Euzebijusz, już w IV w. na Wschodzie, a o których wówczas utrzymywano, że są *ἀχειροποιήται*, t. z. niezrobione ręką ludzką, lecz cudownie zjawione, albo przez aniołów malowane. Że zaś w istocie początku obrazu naszego nie można szukać w średniowieczu bizantyńskim przed Lwem czy po Lwie, świadczy o tem charakter karnacji tak Madonny jak i Dziecięcia. W tych dużych, smętnie patrzących oczach Madonny, w tej pulchnej owalnej twarzy, gdzie światła i cienie już odgrywają wielką rolę i plastykę oblicza wywołują, te dobrze modelowane ręce świadczą, że zbliża się już sztuka nowa, która zarzuciła średniowieczny symbol idealny nienaturalny, a że zaczyna się już studjum, natury i zwrot do rzeczywistości, że jednym słowem, jak mówi Vasari, sztuka zaczyna schodzić z nieba na ziemię. Podobnie się rzecz ma i z Dzieciątkiem. Plastyczna jego twarzyczka, ciemna czuprynka zczesana falisto wstecz, w które ubrane jest jakby w aureolę nadzwyczaj wysokie czoło Dziecięcia, wyraz skwaszony jakby grymasu z wyciągniętymi nadmiernie ku górze brwiami i dobrze modelowane ręce, to wszystko świadczy, że zbliża się już nowa sztuka, której na imię Odrodzenie, której pierwszym celem jest ożywienie i naturalność. Wobec tego obraz, choć ikonograficznie ma pewne cechy staro-bizantyńskie, ze względów stylowych i technicznych najwcześniej może pochodzić z końca XV a raczej z początku XVI w. i powstał pod wpływem sztuki zachodniej, choć nie ma, jak wykazaliśmy wyżej, nic z owych pieśszot, tak właściwych obrazom tego czasu, które powstały pod wpływem włoskim. Jakkolwiek impuls do studjowania natury (plastyki, życia i wyrazu) wyszedł z Zachodu, to jednak obrazu naszego do szkoły grecko-włoskiej zaliczyć nie można, gdyż zasadto jest jeszcze poważny. Raczej ma on charakter cechowego lwowskiego z XVI w. Wiemy z zapisków archiwalnych, że rzeczywiście wielu Rusinów schizmatyków trudniło się w tym czasie malowaniem obrazów.

Podnoszą niektórzy, że typ Madonny jest wschodni semicki. Nie da się zaprzeczyć, że tak jest; te duże oczy, ten okrój ich, ten nos zgięty, to wszystko jest właściwością typu orientального, semickiego n. p., ale ten sam typ zjawia się już w Daphni, a nawet już w starodawnej sztuce syryjskiej z którą

potem przechodzi do bizantyńskiej z tą tylko różnicą, że tam oczy nie są takie duże i tak bardzo żydowskie. Typ bezsprzecznie jest wschodni bizantyński o rysach semickich, ale w duchu już odradzającej się sztuki przetworzony. Zdaje się tedy, że twórca tego obrazu wzorował się na jakimś prototypie bizantyńskim średniowiecznym, ale ożywił go już pod tchnieniem budzącego się Odrodzenia na Zachodzie.

Lecz budzi się pewna wątpliwość. Na początku, porównując obraz z obrazem berlińskim,⁸⁵ wykluczaliśmy wpływ zachodni, teraz zaś znowu ten wpływ przyjmujemy. Więc byłaby sprzeczność. Sprzeczność jest tylko pozorna. Wykluczaliśmy wpływ zachodni o tyle, o ile w naszym obrazie nie ma nic z pieśzczoł i czułości, jakie zwyczajnie i w przeważnej ilości obrazach grecko-włoskich się zjawiają. Nie wykluczamy jednakże wpływu zachodniego, owszem przyjmujemy go, o ile pod jego działaniem, choćby pośrednim, postać ludzka w obrazie, zresztą wzięta z dawnych ikon, została ożywiona i przetworzona wedle natury.

Cały obraz robi zresztą wrażenie bardzo ciekawe i oryginalne. Rysy i znamiona wschodnie mieszają się z zachodnimi. Lepiej jego wschodni charakter wychodzi, gdy zdejmemy sukienkę i korony, a szczególnie berło; tego ostatniego bowiem w obrazie pierwotnie wcale nie było, Madonna bowiem berła nie trzyma, lecz składa rękę na piersi, jak we wszystkich bizantyńskich obrazach widzimy, berło zaś najwidoczniej później w 1751 r. w czasie koronacji obrazu, zwyczajem zachodnich cudownych obrazów zostało w rękę wsadzone. Po zdjęciu wszystkich akcesoriów, nawet ramy obrazowej, Madonna więcej przypomina bizantyńską. I taka kopja, niebardzo jednak wierna, malowana istnieje w refektarzu zakonnym.

Określiliśmy czas, w którym obraz powstał i jego charakter. Jest bizantyńsko-zachodni i powstał w XVI w. A teraz pytanie, gdzie powstał obraz i przez kogo był malowany. Według legendy pochodzi z Carogrodu. Prawdopodobniej jednak inne jest jego pochodzenie. Najprawdopodobniej cechowy malarz lwowski XVI w., średniowieczny obraz bizantyński albo prze-malował, albo skopjował; tym sposobem tłumaczy się typ wschodni sztywny, z formą zachodnią renesansową złączony. Mógł tym malarzem być Rusin⁸⁷, oni bowiem mieli wprawę

w malowaniu tego rodzaju Hodegetrii. Zwracano też uwagę na greckie typy jako poważniejsze.

Ołtarz w kaplicy Różańcowej klasycystycznej nie jest klasycystyczny, lecz barokowo-rokokowy w najczystszej tego słowa znaczeniu. Zrobiony z czerwonego białego nakrapianego stiuku, w części tylko jest pierwotny, w znacznej części jest zgrabnie i wiernie wedle dawnego zrekonstruowany. Linja jego łamana i wklęsło wypukła, figury unoszące się liczne na obłokach, jakoteż girlandy zwisające z kolumn, muszle i skrzyty świadczą wyraźnie o jego rokokowym charakterze. A więc zabytek z XVIII w. z drugiej jego połowy, w stylu Ludwika XV.

Jeszcze słówko o balkonikach i kratkach. Powyżej balustrady nad każdą z galeryjek bocznych wznosi się parapet drewniany zdobny w kratki. Parapet jest wszędzie wklęsło-wypukły, falisty, gięty w guście sztuki rokokowej. Zdobny zaś jest w kratki dwojakiego rodzaju. Albo są to proste kratki w kształcie rombów czworoboczne, albo złożone ze skrzytów ślimakowatych i muszlowych, jakby z kostek o chropawej powierzchni w duchu znów sztuki rokokowej. Te ostatnie szczególnie, na zewnątrz malowane na białe i zdobne w złożone rozety stanowią prześliczną dekorację filigranową balkoników i całego wnętrza kościelnego, nad którem owe balkoniki zwisają. Tego rodzaju są 2 przednie pary balkonów; 2 tylne pary mają kratki prostolinijne. Balkoniki owe harmonizują bardzo ze smukłym, wesołym i wytwornym wnętrzem świątyni. Ich źródła zaś szukać należy nie tyle w galerjach czyli emporach barokowych kościołów, ile raczej w galerjach i łóżach sal zabawowych, teatralnych, balowych, a szczególnie sal głównych w pałacach ówczesnych. Przychodzą one w owalnych kościołach bardzo często w południowych Niemczech i na Morawji, n. p. w Peterskirche⁸⁹ i w Karlskirche⁹⁹ we Wiedniu, w Kromieryżu⁹⁰ i w wielu innych świątyniach. Stanowią zaś jedną z niezbędnych cech barokowo-rokokowych kościołów.

BAROK CZY ROKOKO.

Kościół dominikański we Lwowie różne otrzymywał i otrzymuje określenia stylowe. Jedni nazywają go barokowym, inni uważają go za rokokowy. Są nawet i tacy, którzy z powodu pozornego podobieństwa kopuły lwowskiej do kopuły św. Piotra, zwłaszcza gdy ją oglądamy stojąc na osi dłuższej elipsy, nazywają go renesansowym.

To ostatnie określenie stanowczo należy wykluczyć. Z renesansem kościołów lwowskich nic nie ma on wspólnego, już choćby dlatego, że linja eliptyczna i renesans, to dwie rzeczy, które ze sobą się nie zgadzają wcale.

Inna sprawa z określeniem barokowym czy rokokowym. Jedno i drugie określenie ma swoją podstawę i swoje uzasadnienie. Zdawałoby się, że należy się zdecydować na jedno z dwóch określeń, albo jest to kościół barokowy, albo rokokowy. A może to kościół, który ma cechy jednego i drugiego stylu i dlatego mógłby być nazwany barokowo-rokokowym. Wtedy byłoby najlepsze wyjście z wątpliwości, boby oba zdania dały się pogodzić.

I w ciągu naszych rozważań nad charakterem zabytku padały często określenia: barokowy, rokokowy, klasycystyczny. To ostatnie określenie odnosi się tylko do kaplicy Różańcowej przybudowanej później i do 2 urn umieszczonych na fasadzie. Co do charakteru tych części niema żadnych wątpliwości. Są one klasycystyczne w guście stylu Ludwika XVI. Nie można tylko łatwo rozróżnić tego, co jest barokowe w kościele, od tego, co rokokowe.

Dla uproszczenia rzeczy, zacznijmy najpierw od tego, co jest rokokowe w kościele. Otóż jak to nieraz wspominaliśmy w analizie zabytku, rokokową jest cała dekoracja kościoła

wewnętrzna i zewnętrzna. Rokowe są ornamenta gipsowe białe i złożone wewnątrz kościoła, jakoto muszle, skręty, małżowiny uszne, girlandy. Rokowe dalej są kraty w balkonikach przynajmniej co do swojej strony ornamentacyjnej i kraty nad balustradą organową. Te ostatnie nazwać należy pseudo-rokokowemi⁹¹, bo są świeżo na nowo sfabrykowane wedle wzorów bocznych galeryjek. Tak samo pseudo-rokokowe są kratki nad 2 balkonikami w presbiterjum. Co do tego motywu, to niektórzy są zdania, że krata przychodzi także w baroku. Rokokową jest balustrada II-giej galerji obiegającej cały kościół w dole tamburu z charakterystyczną przewijającą się wstęgą. Rokokowe są ołtarzyki boczne ze stiuku białego. I rokokowy jest ornament kamienny nazewnątrz kościoła, tu i ówdzie choć w skromnej mierze widniejący. Rokokowe są owe asymetryczne tarcze i kartusze, tak bardzo przypominające muszle.

Człony tedy wszystkie dekoratywne są rokokowe, jak widzimy, i co do tego niema wątpliwości. Ale konstrukcja, czy także jest rokokowa?

Co do tego, zdania są podzielone. Nic dziwnego, bo i sami historycy sztuki w tem rozgraniczeniu 2 stylów się nie zgadzają. Jedni, starsi⁸² zwłaszcza, sądzą, że konstrukcji rokokowej wogóle niema, istnieje tylko dekoracja rokokowa. Kościół tedy lwowski byłby wedle tego zdania zabytkiem konstrukcyjnie barokowym, a dekoracyjnie rokokowym. Inni, młodszy⁹³ szczególnie, sądzą, że może być i jest odrębna architektura rokokowa nie tylko w dekoracji, ale i w konstrukcji. Wedle nich różnica między barokiem a rokokiem na tem głównie polega, że barok jest ciężki a rokoko lekkie i filigranowe, barok poważny, a rokoko wesołe, barok ze stopniowaniem światła wewnątrz, rokoko jasne i pogodne. Zresztą zdaniem tych ostatnich może mieć barok i rokoko wiele cech wspólnych jak n. p, rozmaitość i dowolność w ukształtowaniu planów kościelnych, ruch i niespokój wydobyty zapomocą łamiących, cofających się i występujących naprzód gnących linii, malowniczość w następstwie poprzedniej właściwości, która wywołuje obfitą grę światła i cienia i silne kontrasty świetlne. Rokoko bowiem wypłynęło z baroka nie odrazu, jak Atena z głowy Zeusa, lecz powoli i stopniowo się rozwijało. Nie możemy tedy powiedzieć, gdzie i kiedy kończy się barok, a gdzie i kiedy zaczyna się

rokoko. W sztuce jest bowiem tak, jak i w literaturze. Jeszcze w całej pełni panuje kierunek poprzedni, a już się zjawiają symptomy nowego kierunku, nowego prądu. A choć nowy kierunek się już głęboko zakorzenił, nie ginie jednak zupełnie kierunek poprzedni. I tak choć mocno się rozpanoszył realizm i naturalizm w literaturze przedostatniej doby, to jednak idealizm romantyzmu przekradł się jakoś poprzez te wszystkie brudy i kałuże naturalizmu i znowu podniósł głowę w postaci neoromantyzmu, symbolizmu, mistycyzmu, impresjonizmu, nastrójowości etc.

Możnaby jednak oba zdania co do stylowego charakteru kościoła lwowskiego do pewnego stopnia pogodzić i powiedzieć, że kościół w dekoracji zdradza wyraźnie charakter rokokowy, w konstrukcji zaś również duch rokoka wywarł nań swój wpływ, choć i elementa baroku w nim pozostały. Wtedyby kościół można nazwać barokowo-rokokowym.

Żeby go zaś można nazwać czysto rokokowym, trzeba by z niego wykluczyć wszystko, co nie jest rokokiem, a więc wszystko, co tchnie barokiem, a to zdaje się i najzapamiętałszemu zwolennikowi rokoka jako osobnego stylu w architekturze się nie uda. Wszakże nawet takiemu znawcy ducha baroka jak Wölfflinow⁹⁴ nie udało się odgraniczyć zupełnie baroka wczesnego od renesansu. Powstał bowiem zaraz Schmarsow⁹⁵ i wykazał, że to, co Wölfflin nazywał już barokiem, jest jeszcze renesansem.

Spory więc o to, czy kościół i pojedyncze jego części np. fasada, kopuła, wazony etc. są barokowe czy rokokowe, są niepotrzebne. Jak się bowiem mówi o różnych przejściowych kościołach romańsko-gotyckich, gotycko-renesansowych, renesansowo-barokowych, tak też można mówić o kościołach barokowo-rokokowych. Raczejby należało mówić, przynajmniej u nas w Polsce, o baroku wcześniejszym XVII w., baroku rozkwitłym pierwszej połowy XVIII i baroku późniejszym II-giej połowy XVIII w.

Lecz jak są czysto renesansowe kościoły i czysto barokowe, tak oczekujemy i czysto rokokowych. Czy niema takich? Czysto rokoke budowle są. Są niemi mianowicie pałace i pałacyki. Rokoko to jest styl, który głównie nadaje się do pałaców i pałacyków letnich; kościołom mniej on odpowiada, ale

nie da się zaprzeczyć, że oddziaływać on może na strukturę kościelną, przenosząc nań niektóre motywy rokokowych wdzięcznych pałacyków. O czysto rokokowym kościele jeszcze nie zdarzyło mi się czytać. Czysto rokokowe powinny być tam, gdzie się urodził ten styl t. j. we Francji. Lecz tam o żadnym rokokowym kościele nie czytamy, mowa jest tylko o rokokowych pałacykach, trianonach etc.

Tu we Lwowie 2 są głównie kościoły które ochrzczone mianem rokokowych: Jura i Dominikanów. Między nimi jest ta różnica, że pierwszy jest ciężki, drugi lekki, a zgadzają się w rokokowej ornamentacji. Kościół Dominikanów nazwać rokokowym możnaby ze względu na lekkość jego i szczupłość, ale ciężki kościół Jura nazywać rokokowym w sensie konstrukcyjnym, to zakrawa nieco na przesadę. Rokokową bezsprzecznie jest jego ornamentacja. Daleko lepiej wychodzi się z trudności, jeśli oba nazwie się barokowo-rokokowymi, pierwszy ciężkim, drugi lekkim i doda się, że oba posiadają rokokową ornamentację.

Są jeszcze we Lwowie 2 inne kościoły, które nazywają rokokowymi: Marcina i Mikołaja⁹⁷. Niezawodnie znać w nich symptomy nowego, pełnego gracji, wdzięku i lekkości stylu francuskiego, ale przecież, jeśli kto powie, że to kościoły barokowe, to mu nie można udowodnić, że to nieprawda.

A jednak, skoro rokoko jest stylem architektonicznym jak barok, to trzebaby zebrać cechy tego stylu, jak Wölfflin zebrał cechy stylu barokowego w książce swojej p. t. Renaissance und Barock. Dotychczas jednak tego nie udało się uczynić. Przeciwnieństwo bowiem renesansu i baroku jest daleko jaśniejsze niż przeciwieństwo baroku i rokoka. Cechy zaś, które się wylicza jako znamiona rokoka, często nie są wyłącznie właściwe temu stylowi, ale także barokowi.

Mówić o kościele lwowskim, że jest czysto rokokowy, to znaczy narazić się na powiedzenie, że kościół św. Karola we Wiedniu to także rokoko. A przecież nikt dotychczas nie ważył się nazwać tego kościoła rokokowym (co do konstrukcji rozumie się).

Zdaje się zatem, że to określenie „rokokowy“ głównie odnosi się do dekoracji i kiedy mówimy o rokokowych kościołach, to myślimy o ich dekoracji w tym stylu. Owalny plan

może być tak dobrze w baroku jak i rokoku, wklęsło-wypukła fasada może być równie w jednym i drugim, ruch i malowniczość może być tu i tam. Smukłość jest i u Berniniego i u Borrominiego⁹⁸. Stąd pochodzi trudność rozróżnienia. Nie da się tylko zaprzeczyć, że duch czasu, który upatrywał cel życia w igraszce i zabawie, w wytworności i elegancji, a przytem był szalenie lekkomyślny, odbił się nawet i w kościołach tych czasów i nadał im swoje lekkie, a wytworne piętno.

OSTATNIA RESTAURACJA KOŚCIOŁA.

Niedawno przeszedł kościół ciężką operację, poważne niebezpieczeństwo, jakim jest każda tegoż restauracja. Wnętrze było zniszczone i obdrapane, ołtarze spróchniałe, latarnia się zrujnowała, to też nic dziwnego, że powstała myśl odnowienia. Ale gdyby się tylko na reparacji zniszczonych części skończyło, toby nic nie stało się złego. Niestety, jak to zwykle w takich wypadkach bywa, nie ograniczono się tylko do najkonieczniejszych robót konserwatorskich, ale zabrano się także do upiększenia kościoła i wprowadzenia weni licznych innowacyj, które zmieniły dosyć wartość zabytkową i starożytniczą kościoła i sprawiły, że kościół wygląda jak nowy, bo restauracja poszła za daleko.

Najgorzej jednak ta restauracja nie wypadła, ale szkody są niepowetowane.

I tak, na miejsce dawnej latarni owalnej⁹⁹, dano nową ciężką (fig. 5 i 6), która też kształt charakterystyczny, z samej istoty budowli wypływający, zatraciła. Nowa bowiem, nazewnątrz przynajmniej, otrzymała w płaszczyźnie poziomej kształt wydłużonego 8-mioboku, a w płaszczyźnie pionowej znacznie zmieniła swoją sylwetę, z elipsowej zrobiła się jakaś o linjach dowolnych łamanych i giętych. To też słusznie spotyka się z potępieniem takiego znawcy architektury jak p. Ohmann z Wiednia. Również w płaszczyźnie pionowej nastąpiło pewne zniekształcenie przez to, że kopułka umieszczona na latarni, dawniej zaokrąglona zupełnie analogicznie jak czasza kopuły właściwej, obecnie poszła nieco w górę i już nie powtarza tej linii, jaką widzimy u dołu na kopule.

Zresztą nazewnątrz świątynia zachowała swój pierwotny charakter. Wymiana ciosów kamiennych nie psuje bowiem wcale wartości zabytku.

Wnętrze (fig. 2, 3 i 4) natomiast uległo gruntownemu przekształceniu co do barwy przynajmniej. Przed restauracją całe było białe z zielonemi kapitelami i zielonemi figurami w tamburze i zieloną dekoracją. Można sobie wyobrazić, co to za efekt był tych 2 tonów białego i zielonawego w jasnym, promiennym kościele. Ten zielony, a raczej seledynowy kolor był ulubiony w drugiej połowie XVIII w. Znać go jeszcze nieco np. na fasadzie św. Mikołaja obok uniwersytetu i na sąsiedniej plebanijce, dawnym klasztorze Trynitarzy, a nie był wcale podkładem pod złoto, jak utrzymywali restauratorzy dominikańskiego kościoła, chcąc tym sposobem usprawiedliwić swoje obfite złocenia.

Ton biały został dziś zastąpiony kremowym z dodatkiem różowawego. Wprawdzie przez to kościół na jasności i pogodzie swej nie stracił, jednakże biały kolor jako jaśniejszy, robił z pewnością jeszcze bardziej wesoły nastrój w kościele.

Na miejsce zielonej barwy przyszła złota (z imitacją tylko zielonkawej patyny w kapitelach) tak w kapitelach jak i w figurach. Wprawdzie złoto z kremem się godzi i robi miłe, odświeżające wrażenie, jednakże wrażenie dzisiejsze od dawnego zupełnie jest odmienne. Dalej bowiem od siebie są kolory biały i zielony, niż krem i złoto. W dole zaś, gdzie cokol, przybyła nowa inkrustacja (coś w rodzaju boazerji marmurowej) ze stiuku żółtawego o jasnym żyłkowaniu (imitacja alabastru), której przedtem tam całkiem nie było. Nie da się zaprzeczyć, że zdobi ona wnętrze, lecz przez ten dodatek zatracony został pierwotny wygląd i charakter. Szczęście, że, jak to było pierwotnie w planie, nie uległy temuż losowi fałszowanego marmuru trzony kolumn obiegających wnętrze. Smukłość ich i pęd do góry byłyby bezpowrotnie znikły. Szczęście również, że kolor owego cokołu stiukowego jest dyskretny, jasny. Miał być bowiem pierwotnie czerwony z jasnymi plamkami, jak w kolumnach pod chórem muzycznym.

Natomiast losowi temu uległy kolumny stojące w przedśionku pod chórem muzycznym. Nietylko cokol przyścienny, ale i one otrzymały szatę pseudomarmurową w kolorze czerwonym z białymi żyłkami czy plamkami.

Naprzeciwko chóru muzycznego, w chórze kapłańskim, w ubikacji przeciwległej, stał dawniej ołtarz drewniany na zie-

lono malowany o złożonych kapitelach. Obecnie usunięto go, a na jego miejsce dano nowy, ze stiuku, oparty na żelaznych sztabach ukrytych wewnątrz, który co do form architektonicznych i ornamentacyjnych jest wiernem powtórzeniem dawnego, ale co do tonu i koloru od dawnego znacznie się różni. Na miejsce zielonego koloru przyszedł niebieskawo-popielaty z bogatym złoceniem. Pierwotnie miały i te kolumny być czerwone jak pod chórem. Od tego zeszpecenia uratował wielki ołtarz ks. Czesław Mączka, ówczesny prowincjał zakonu. W górze zaś urwane półokrągłe frontony otrzymały kolor oliwkowy, nieco zielonkawy, odbijający od kremowego sklepienia. Figury ołtarzowe, które przedtem były złożone, otrzymały nową bogatszą pozłotę w draperjach i karnacji.

Wskutek tego, że stiukowe kolumny oparto o żelazne sztaby wewnętrzne, ciśnienie na posadzkę zwiększyło się bardzo. Trzeba było tedy pod temi kolumnami w podziemiach kościelnych podmurować 4 duże graniaste filary, które jednak zmieniły i zeszpeciły nieco wnętrze tego podziemia. Podziemie to bowiem stanowi drugi kościół o rozkładzie mniej więcej takim, jaki ma kościół na powierzchni ziemi. Miał on być także zrestaurowany i urządzony wspaniale jako drugi kościół; tam chciano zostawić nagrobkowe pomniki alabastrowe, lecz wojna przeszkodziła przeprowadzeniu tych planów.

Cała ta rekonstrukcja wielkiego ołtarza była niepotrzebna; mógł ołtarz zostać i stać jeszcze bardzo długo po pewnem wzmocnieniu.

Najbardziej niefortunna była restauracja kaplic większych na osiach poprzecznych. Na miejsce dawnych drewnianych ołtarzy, które swoją drogą nie miały żadnej wartości, wstawiono, a raczej przyklepiono do ścian tylnych, nowe ołtarze stiukowe, które mają być niby rokokowe, jednakże ten, który to robił, o rokoku nie miał żadnego pojęcia. Pokazało się, jak niedobrze jest imitować i małpować dawne style, które już się przeżyły i należą do przeszłości, a charakterem swoim duchowi czasu współczesnego nie odpowiadają. Zresztą na ścianie znaleziono resztki stiukowych ornamentów prawdziwie rokokowych, takich samych, jakie widzimy w ołtarzykach mieszczących się w niszach kapliczek na osiach przekątnych. Omawiane więc dwa ołtarze pierwotne, niezawodnie robione były tak, jak owe zgrabne

i wdzięczne ołtarzyki stiukowe. Jedyłą wartością w prawym ołtarzu przedstawia płaskorzeźba Serca P. Jezusa, wykonana ręką utalentowanego artysty-rzeźbiarza Wójtowicza. W lewej kaplicy obraz św. Dominika w blaszanej sukience, jest stary. Dziełem Wójtowicza są także marmurowe popiersia Świętych Dominikańskich, które we wszystkich 6 ołtarzach bocznych tuż nad mensą są umieszczone. Jakkolwiek dzieła te są wysokiej artystycznej wartości, jednakże umieszczenie ich za nisko tuż nad mensą, w niskich ołtarzykach jest fatalne i psuje ogólne wrażenie, zwłaszcza że są za wielkie do ram, w które je wciśnięto. Wogółności są one w tych ołtarzach zbędne; mogły pójść gdzie indziej. Pierwotnie były w tych okrągłych ramkach małe obrazki.

Od ołtarzy pseudorokokowych w kaplicach większych, daleko wyższą wartość posiadają ołtarzyki w kaplicach przekątnych. Są to cacka prawdziwie rokokowe, ze stiuku robione i na szczęście podczas restauracji zostały nietknięte.

Zrestaurowano też kaplicę klasycystyczną Różańcową. Tu jednak restauracja ołtarza rokokowego wcale jest udatna. Po części bowiem została dokonana z użyciem członów dawnych, reszta zaś wiernie wedle dawnego ołtarza została dorobiona. Ołtarz choć już nie z drzewa, lecz z czerwonego nakrapianego stiuku, dobre robi wrażenie. Jednakże ta przemiana drewnianego, który był niezawodnie innego koloru, pewnie białego, na czerwony stiukowy, nie była potrzebna.

Na miejsce dawnego, przybył też nowy organ w stylu pseudorokokowym wedle projektu Kovácsa, jako też bardzo udatnie przez brata zakonnego dorobiona krata rokokowa, której przedtem nie było, nad barjerą emporii organowej. Jest ona jednakże za ciężka i przeładowana w porównaniu do pierwotnych 4 balkoników nawy. Pokazuje się, że nawet najudatniejsza imitacja rokoka nie jest rokokiem prawdziwym. Tenże brat zrestaurował nadpsute kratki nad balkonikami bocznymi, uzupełniając brakujące części, bardzo zgrabnie i udatnie z wielką znajomością form rokokowych. Dwie zaś kraty nad galeryjkami presbyterjum, są przez niego dorobione świeżo jak krata organowa i również są za ciężkie i niepotrzebnie figurkami aniołków ozdobione.

Wstawiono nowe ławki, które linią swą zewnętrzną naśladową linię elipsy wewnętrznej. Tak samo skonstruowana została nowa marmurowa monumentalna posadzka z czarnych i białych płyt, która deseniem swoim zaznacza i powtarza kilkakrotnie założenie eliptyczne. Szczególnie dobre wrażenie robi widok na tę posadzkę z góry z I i II galerji, gdy stoimy na osi krótszej elipsy. Wtedy eliptyczne wnętrze znajduje doskonały akompanjament w posadzce. Nawet linja latarni jest na środku posadzki jako centralny punkt kościoła zaznaczona i przedstawia się jako jej rzut poziomy.

Przybyły już nowe konfesjonały na miejsce dawnych, niepozbawionych pewnych stylowych właściwości. Dwa dawne rokokowe, całkiem dobre, znajdują się jeszcze w spowiednicy. Nowe są zupełnie skonstruowane wedle dawnych wzorów. Kłopot jest tylko z popiersiami Świętych, których nikt dziś w guście rokokowym zrobić nie może. Przybyła już nowa ambona, lecz z nią jest kłopot. Chodzi o to, aby nie zasłoniła struktury filara, przy którym ma być ustawiona, a potem aby nie zepsuła symetrii wnętrza, bo nie będzie żadnego pendant przy przeciwnym filarze. Dawni architekci barokowi, którzy planowali także zwykle urządzenie kościoła, umieli genialnie wybrnąć z tej trudności w ten sposób, że z jednej strony stawiali ołtarz, a z drugiej konfesjonał i nad nim ambonę, a całej tej konstrukcji nadawali formy przeciwnego ołtarza tak, że obie te rzeczy doskonale sobie odpowiadały. Tak genialnie zachowaną symetrię widzieć można w kilku kościołach wileńskich¹⁰⁰. Dziś, kiedy architektem jest kto inny, a urządzeniem kościoła zajmuje się stolarz, rzecz ta naturalnie natrafia na wielkie trudności i skutek jest ten, że urządzenie z wnętrzem nie harmonizuje.

Przed restauracją było lepiej. Mianowicie po lewej ręce stała u filaru ambona rokokowa, a po prawej w równej wysokości duży obraz, a przed nim mały ołtarzyk. Tak zachowaną była symetria, większa niż jest obecnie. Widok tej ambony i obrazu przed restauracją oglądać można na fotografii Trzemeskiego¹⁰¹ (fig. 2). Są tu wskazówki jakby teraz należało postąpić.

Jeszcze jedna sprawa, dotycząca malowideł kościelnych. Tych tu całkiem nie ma i nie było. Najlepiej zostawić kościół tak, jak jest, niemalowanym, bo struktura jego w ten sposób lepiej

wychodzi. Kościół mógłby jednak być malowany, ale dokonać tego mógłby tylko taki Tiepolo swojemi powiewnemi, lekko na sklepienia rzuconemi postaciami w jasnych tonach, albo taki Rottmayer, Troger lub Daniel Gran; Stroiński np., który malował katedrę, ze swoim śmiało rzuconem ale ciężkiem malowidłem, do tego lekkiego kościoła by się nie nadawał. Lepiej więc zrobiono, że kościół zostawiono niemalowany.

Można też sobie wyobrazić, coby to było za horrendum, gdyby ktoś, jak to dziś bywa, zechciał okna przyozdobić witrażami. Wnętrze jasne i pogodne zeszpeconeby zostało w okrutny i najnierozumniejszy sposób. Niemaż nic lepszego, jak w tym wypadku zostawić białe szkło katedralne, które nieco jest zmatowane, wskutek czego promienie słońca odrobinę bledną i są stonowane. Witraż w lewej ostatniej kapliczce zaciemnił ją zupełnie.

Wogóle w kościele tym powinna być zachowana zasada: konserwować, nie restaurować.

Wprawdzie przez ostatnią restaurację kościół stał się wspaniałym i nadzwyczaj okazałym, ale to nie było potrzebem; nigdy bowiem niema potrzeby ze starego kościoła robić nowy. Wystarczy poczynić roboty konserwacyjne konieczne, a zresztą czysto i schludnie kościół utrzymywać. Okazałość zaś taka, jaka obecnie jest, do wystawności nabożeństw i pompy się przyczynia, ale starożytniczej wartości zabytku i jego pierwotnemu wyglądowi zaszkodziła. Restauracja mianowicie poszła stanowczo w niektórych punktach za daleko, nie tak jednak, aby wartość zabytkowa kościoła zupełnie została zniszczona. Z pod nowej powłoki i okazałej szaty dosyć wyraźnie jeszcze stary charakter przegląda.

Nawiasem dodać należy, że całkiem niepotrzebnie na miejsce drzwi szklanych, prowadzących do presbyterjum, dano drewniane z pseudorokokową ornamentacją. Również niepotrzebnie na miejsce dawnej ramy srebrnej rokokowej dano nową, bezstylową do obrazu M. Boskiej w Wielkim Ołtarzu. Srebrna krata, na której obraz umieszczono, również niepotrzebna, zasłoniła nadto ażurowy otwór, który dawniej był ponad obrazem widoczny, do chóru zakonnego, jak to jest u Bernardynów. Tabernakulum nowe jest niestosowne i nie ma żadnej wartości

w porównaniu do starego. Tak samo mensy ołtarza W. i innych ołtarzy są niepotrzebne. Szczęście, że udało się uratować ks. Mączce płaskorzeźby drewniane z tak charakterystycznymi perspektywicznymi przedstawieniami po bokach mensy W. ołtarza. Znajdują się one pod konsolami, które u góry cokołu podpierają kolumny ołtarzowe.



PRÓBY ODSŁONIĘCIA KOŚCIOŁA.

Do niedawna obok południowej fasady kościelnej wznosiła się dwupiętrowa niska kamienica, która zajmowała cały plac, rozciągający się między plebanją cerkwi wołoskiej a kościołem, tak dalece, że tylko wąska uliczka oddzielała ją od kościoła. I nie tylko zajmowała ten plac ale nadto wysuwała się znacznie na plac przed kościół. Przez to wprawdzie fasada południowa kościoła częściowo w dolnej części była zasłonięta, ale kościół sam na tem zyskiwał, strzelał bowiem wysoko w górę, co było tylko pozornem złudzeniem, jakie powstaje wskutek kontrastów, gdy wysoką budowlę wśród niskich ustawimy. Na tem złudzeniu np. polega cały sekret strzelistości katedr średniowiecznych. Wyższe się wydają, niż są, ponieważ u dołu zabudowane są gęsto małemi domkami, np. w Wiedniu św. Szczepan. Tak było np. do niedawna z katedrą kolońską. Gdy zaś zburzono w około domki i urządzono wokoło kościoła duży plac, aby kościół odsłonić, to kościół wprawdzie zrobił się widoczny zdaleka, ale na tem ogromnie stracił, stał się bowiem dziwnie małym. Tak samo się rzecz ma i z naszym lwowskim kościołem św. Elżbiety, który miał imponować strzelistością, ale ponieważ stanął na środku dużego niezabudowanego placu, nie robi pozornie wrażenia zbyt strzelistej budowli.

Obecnie zburzono też kamieniczkę obok kościoła dominikańskiego i zrazu myślano tu urządzić skwer. Lecz i to była myśl niefortunna. Nic nie pomoże, jeśli chcemy, aby kościół dawne wrażenie strzelistości robił, plac musi być na nowo z tej strony zabudowany.

Szczególnie zaś straciła wiele przez zburzenie sąsiedniej kamienicy fasada, mianowicie jej prawe, południowe i boczne skrzydło. Gdy odejdziemy parę kroków od niej na prawo, zo-

baczmy, że ona się kurczy coraz bardziej, urywa nagle i staje kusą jakby niedokończoną. To wrażenie odnosimy właśnie wskutek rozebrania owej sąsiedniej kamieniczki, która nawet głęboko na plac się wysuwała. Fasada bowiem, mianowicie jej prawe skrzydło, było budowane przez artystę w zastosowaniu do owej sąsiedniej kamienicy i dlatego zawsze wyglądać będzie wielce niefortunnie, mianowicie za kuso, jak długo na nowo kamieniczka nie stanie. Tak bowiem, jak lewe skrzydło fasady łączy się z klasztorem, tak prawe ma się łączyć z kamienicą i w tym duchu fasada przez twórcę jej była pomyślana i stawiana. Nie ma więc rady, na miejsce zburzonej kamienicy nową tak samo wysoką i w tem samym miejscu trzeba postawić. I rzeczywiście wyłania się już ta myśl, mianowicie powzięto zamiar wybudowania na tem miejscu Pałacu Sztuki, na który Lwów długo już czeka. Inna rzecz, czy to miejsce, wciśnięte między dwa duże budynki nadaje się na pałac sztuki, który musi być widny, a potem w odpowiednio godnem sobie miejscu umieszczony, w każdym razie myśl tę należy powitać z radością, bo luka między kościołem a kamienicą przylegającą do cerkwi wołoskiej będzie zapelniona. Z okazji tego wypadku mamy przestrogę na przyszłość, aby być ostrożnym z wszelkimi innowacjami nie tylko w samym zabytku, ale także i w jego najbliższym sąsiedztwie. Zabytek bowiem stawiany był przez architekturę nie absolutnie, nie bez względu na otoczenie, lecz zawsze z uwzględnieniem, a często z genialnem wyzyskaniem otoczenia, jak np. kościół św. Jura. Jak więc z jednej strony, mianowicie lewej, dobudowanie dzwonicy (1864) zepsuło symetrię budowli i harmonję fasady, tak i rozebranie kamienicy z drugiej strony również szkodę wyrządziło kościołowi. Kościół na tem wiele stracił. Nie straciłby wcale, gdyby był klasyczny lub renesansowy. Ten bowiem styl, którego główną cechą równowaga linii pionowej i poziomej, nie domaga się sztucznych środków do pozornego podwyższenia kościoła. Owszem, może być budynek zupełnie ze wszystkich stron odsłonięty, tem bardziej, że renesans ma fasadę na wszystkie strony wykończoną. Barokowy natomiast zabytek jak i gotycki powinien być konserwowany wraz z całym swym otoczeniem.

Mimo wszystko, kościół mimo ostatnie innowacje, jest i pozostanie jednym z najpiękniejszych zabytków nie tylko Lwowa,

ale wogóle z tej strony Alp i cieszyć się ogromnie należy, że w czasie długiego oblężenia Lwowa w roku 1919/20 nie poniósł żadnej znaczniejszej szkody. Ale też i na przyszłość, jako pomnik naszej kultury zachodu łacińsko-polskiej tu na kresach Polski, powinien być przedmiotem najczulszej opieki i jak najszczerzego pietyzmu. Soli Deo honor et gloria, czytamy na jego fron-tonie, ale też honor i gloria temu, który tak piękny i cenny zabytek postawił.



ANNEXA.

I UWAGI I UZUPEŁNIENIA.

¹ Por. Chodykiewicz: *De rebus gestis in provincia Russiae Ordinis Praedicatorum Commentarius* Berdyczów, 1780, str. 10: „Venit ergo in Russiam S. Hiacynthus Odrovonsius anno 1223.. ac primo in oppido, ubi nunc est Metropolis Russiae Leopoli dicta... sub monte parvam S. Joannis Baptistae ecclesiam a sociis aedificari curavit“.

² Tamże: „In anno vero 1234 hanc Ecclesiam (św. Jana Chrzciciela) regebant primitus PP. Dominicani Missionarii ut patet ex archivo illorum“ (Akta kapituły lwowskiej ob. łac.). Z tych dwóch miejsc w kronice Chodykiewicza by wynikało, że kościółek św. Jana Chrzciciela powstał między r. 1223—1234. Skoro bowiem w r. 1234 Ecclesiam S. Joannis regebant, to musiał już powstać przed r. 1234.

³ Por. Okólski, *Russia florida rosis et liliis 1646*, str. 71: „Nam curiam suam Ducalem (książę Lew) constitutis duobus praesidiis seu archibus, superiori et inferiori Ordini Sacro, impetrante B. Constantia Danielis regis consorte et sorore B. Cunegundis concesserat“. Ponieważ książę Lew rządził od r. 1266—1301 (wedle innych od 1264—1301, por. Kunasiewicz, *Przechadzki archeologiczne po Lwowie 1876*), zatem początki obecnego kościoła i klasztoru OO. Dominikanów przypadałyby na czas między 1266 (wzgl. 1264) a 1301. Wiadomość, że darowizna nastąpiła około r. 1270, pochodzi także od Okólskiego, *Russia Florida*. Nadto istnieje wedle Kunasiewicza, *Przechadzki archeologiczne po Lwowie 1876*, str. 121, akt fundacyjny Lwa z r. 1270, ale ten zdaje się być podrobiony. Tym sposobem posiadali Dominikanie już w XIII w. aż dwa kościoły we Lwowie, mianowicie jeden tam, gdzie dziś kościółek św. Jana Chrzciciela pod Górą Zamkową, drugi na tem miejscu, gdzie dziś stoi ich wspaniały kościół. Potwierdza to kronikarz i poeta XVII w. Bartłomiej Zimorowicz w swoim *Codex archivalis civitatis metropolitanae Leopoliensis*, str. 29: „duas aedes Corpori Christi Ordo Praedicatorum“ scilicet poświęcił. Por. także Wład. Abraham *Początki arcybiskupstwa łac. we Lwowie 1909* str. 6.

⁴ Obraz ten wedle legendy (Okólski, *Russia florida*) miał być darowany przez Bazylego II i Konstantyna VIII cesarzy bizantyńskich, (którzy rządzili 976—1025), Włodzimierzowi W. księciu ruskiemu do Kijowa pod koniec w. IX, jako posag żony jego Anny, a siostry wspomnia-

nych cesarzów, stamtąd przeniesiony do Halicza przez Włodzimierza księcia halickiego w pierwszej połowie w. XII, a potem za Lwa w XIII w. do Lwowa.

⁵ Por. *Summarium Archivi Conventus T. III* a. 1764 confectum str. 765, gdzie jest wzmianka o starożytnym czarnym krzyżu, który miał być przed r. 1397.

⁶ Por. Władysław Abraham, *Jakób Strepa*, str. 37. Datę tę wy-
nalazł w archiwach pierwszy Dr. Czołowski, potem powtórzył ją ks. Fijałek.
Abraham zaś opiera się na nich obydwóch.

⁷ Por. Okólski *Russia florida rosis et liliis 1646*, skąd zaczerpnięta
jest cała dalsza historia kościoła i klasztoru. Z tej kroniki Dominikanina
Okólskiego czerpał wiadomości inny Dominikanin żyjący w połowie XIX, Ks.
Sadok Barącz w swoim dziele *Rys dziejów Zakonu kaznodziejskiego 1861*.

⁸ Okólski, *Russia florida*.

⁹ „Neque vidimus, neque audivimus in omnibus dominiis regni nos-
tri, ut sit tam pulchre accommodatus conventus” słowa zapisane w Okól-
skiego, *Russia florida*.

¹⁰ Por. *Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce*
VI 254.

¹¹ Por. *Liber Consiliorum 1606—1767*. T. I pod datą 1744.

¹² Por. *Akt fundacyjny* w archiwum miejskiem.

¹³ Jan de Witte. Ważniejsze daty z jego życia u Stan. Krzyżano-
wskiego, *Listy Jana de Witte (1777—1779)* Kraków 1868 (Biblioteka Osso-
lińskich Nr. 59.275) we wstępie.

¹⁴ Wedle Piotrowskiego, *Lwów* str. 106, plan był prawdopodobnie
dziełem francuskiego lub lwowskiego architekty.

¹⁵ Por. tekst w Annexach. Annex 1.

¹⁶ Por. Tekst w Annexie 2.

¹⁷ Por. *Liber Consiliorum 1606—1767* T. I str. 413, gdzie jest mowa
o „structura organi”, podana cena 4 500 flor.

¹⁸ Por. Kunasiewicz, *Przechadzki archeologiczne po Lwowie*. Zeszyt
I i II 1876.

¹⁹ Por. Zubrzycki, *Utwór kształtu*, gdzie jest rzut poziomy kościoła.

²⁰ Por. Ks. Jougán, *Liturgika katolicka*, wyd. 2 Lwów 1899 str. 9,
gdzie jest według fotografii Trzemeskiego reprodukowany widok wnętrza
od głównego wejścia z czasu przed ostatnią restauracją kościoła. Nadto
por. Dr. Józef Piotrowski, *Lemberg*, 1916, str. 84 fig. 59, gdzie widok
wnętrza od ołtarza W. ku głównym drzwiom wedle fotografii Józefa Jawor-
skiego, już po restauracji kościoła.

²¹ Por. Józef Piotrowski, *Lemberg*, 81, fig. 58, gdzie jest widok ze-
wnętrznej elewacji od strony południowo-zachodniej wedle fotografii J. Ja-
worskiego i fotografię Trzemeskiego, z widokiem nieco innym.

²² Por. I. c. str. 79, fig. 57, gdzie jest lepszy widok eliptycznej kopuły
i chóru kapłańskiego od strony południowo-wschodniej wedle fotografii archi-
tekty Franciszka Wilczkowskiego.

²³ Por. I. c. str. 81, fig. 58, gdzie po prawej widzimy wystający ryz-
alit kaplicy większej prawej.

24 Tamże, gdzie między bocznem prawem skrzydłem fasady, a ryzalitem kaplicy na osi poprzecznej, przegląda kraj owego daszka.

25 Por. Józef Piotrowski, *Lemberg*, str. 84, fig. 59. i ks. Dr. Jougan, *Liturgika katolicka* str. 9.

26 Por. *Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce VII CCCV*. Legenda cała dokładnie przedstawiona jest u Okólskiego l. c. i u Barącz, *Rys dziejów zakonu kaznodziejskiego*. Z tego ostatniego dzieła czerpał redaktor schematyzmu dominikańskiej prowincji św. Jacka p. t. *Catalogus fratrum et sororum sacri Ordinis Praedicatorum almae provinciae S. Hiacinthi*. Leopoli 1911. Na str. 22 sq. jest podana historia kościoła i klasztoru i obie legendy o cudownym obrazie M. Boskiej i statuetce alabastrowej t. zw. Madonnie Jackowej, zgodnie z Okólskim i Barączem. Wedle tego katalogu legenda ta tak opiewa; „In sacello et munificentia familiae Nicolai Potocki a. 1764 erecto asservatur statua B. Mariae Virg. de candido alabastro, quae donata fuit Wladimiro Duci Kijoviae, eamque esse, quam S. Hyacinthus anno 1239 Halicium transportaverat, authenticae declarationes tam auctoritatis ecclesiasticae, quam civilis, per publica documenta lata ex anno 1759 et ipsa insignia demonstrant... in fundo habentur insignia Magni Ducatus Russiae et S. Georgius super equum lancea feriens draconem. Clemens VIII 20/7 1749 indulgentiam plenariam concessit pro die translationis huius statuae Leopolim, quae est Dominica infra Octavam Epiphaniae Dni; quam indulgentiam Pius IX die 2. Mai 1855 confirmavit“.

27 Por. Władysław Łoziński, *Sztuka lwowska w XVI i XII w.* Wyd. wznowione Lwów 1901, gdzie na str. 117 fig. 62 i str. 119 fig. 63, reprodukowane są dwa z tych pomników.

28 Reprodukowany na obrazku pobożnym, drukowanym we Lwowie 1898.

29 Por. Piotrowski l. c. str. 79 fig. 57 i str. 81 fig. 58.

30 Por. Piotrowski l. c. str. 81 fig. 58.

31 Obraz ten reprodukowany był na obrazku pobożnym drukowanym we Lwowie 1898.

32 Por. podobną salę w klasztorze Dominikanów w Krakowie, również podzieloną 3 filarami na 2 nawy. Znajduje się ona przed refektarzem.

33 Por. Piotrowski l. c. str. 193 fig. 118, gdzie ten łuk jest reprodukowany.

34 Por. X. Wład. Żyła, *Kościół OO. Dominikanów w Tarnopolu 1917*, str. 14 i n.

35 Por. *Kunstgeschichtliches Bilderbuch* ryc. i Kuhn, *Allg. Kunstgesch.* Arch. I. 257/954.

36 Por. Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte 1911*, I, str. 502 fig. 914.

37 Por. Wulff, *Altchristliche u. byzant. Kunst*, I str. fig.

38 S. Abondio w Como.

39 Kuhn, *Allg. Kunstgesch.* Archit. I, 413 fig. 724.

40 Por. Redtenbacher, *Zbiór rysunków w Uffizi*. Karlsruhe 1875 tabl. VIII fig. 1.

41 Serlio, *Architettura* I. V. fol. 204.

42 Wölfflin, *Renaissance u. Barock*, 1908 p. 69 fig. 9a.

⁴³ Wölfflin l. c. p. 59 fig. 9b.

⁴⁴ Gurlitt, *Barock in Italien* 383.

⁴⁵ Le Tarouilly, *Les édifices de Rome moderne*, Paris 1868 III pl. 233.

⁴⁶ Prokop, *Markgrafschaft Mähren*, 1904, IV, str. 1027.

⁴⁷ Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles in Italien* 1887, s. 437.

⁴⁸ Por. *Österreichische Kunsttopographie* IX, 162 fig. 190.

⁴⁹ Por. Prokop, l. c. IV 1015 fig. 1287.

⁵⁰ Prokop, l. c. 1067, fig. 1346.

⁵¹ Prokop, l. c. 1015, f. 1291.

⁵² Por. Prokop, jak wyżej z Zubrzyckim: *Utwór kształtu* III (17 i 18).

⁵³ Por. tekst tablicy pamiątkowej, mówiącej o poświęceniu kościoła 1764 przez arcybiskupa Sierakowskiego, umieszczonej ongiś w kościele, obecnie wiszącej na krużganku klasztorным gotyckim, jakoteż akt fundacyjny, który się znajduje w lwowskim archiwum miejskim. Tekst tablicy pamiątkowej opublikował ks. Sadok Barącz w dziele swoim: *Rys dziejów Zakonu kaznodziejskiego w Polsce* Lwów 1869 T. II str. 443 sq. i Stanisław Kunasiewicz, *Przechadzki archeologiczne po Lwowie*, Zesz. I Lwów 1874, zesz. II. 1876.

⁵⁴ Por. Prokop, l. c. 1015 fig. 1287 i Zubrzycki *Utwór kształtu* III (17 i 18) z ryciną tamże

⁵⁵ Por. Kuhn, *Allgem. Kunstgeschichte*, Arch. II. str. 891 fig. 1467 i 8.

⁵⁶ Por. Prokop, l. c.

⁵⁷ Por. Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte*, IV, 1909 str. 389 fig. 532 i Piotrowski, *Lemberg*, 81 fig. 58.

⁵⁸ Por. Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte*, IV 1908 str. 384 fig. 426 i Kuhn, *Allgem. Kunstgeschichte Architektur* II str. 862 f. 1430.

⁵⁹ Kuhn l. c. Arch. II. 676, fig. 1153, gdzie jest reprodukowana sama kopuła t. j. tambur i czasza kościoła św. Piotra.

⁶⁰ Por. Engelbert Baumeister, *Rokokokirchen Oberbayerns*, 1907 str. 50—71, gdzie jest mowa o rozwoju dekoracji rokokowej. Por. też tablice, umieszczone na końcu książki.

⁶¹ Por. fotografię u Piotrowskiego, *Lemberg* str. 95 fig. 63.

⁶² Por. fotografię tamże str. 155 fig. 93.

⁶³ Por. Prokop, l. c. IV.

⁶⁴ Por. Piotrowski, l. c., gdzie na str. 65, 68, 71, 74 i 77 są reprodukowane ważniejsze pojedyncze figury dominikańskie, ryc. 52—56. Ogólny ich widok tamże na str. 84 fig. 59,

⁶⁵ Por. Szydłowski. *O Wita Stwosza ołtarzu Marjackim i jego pierwotnym wyglądzie*, w Pracach komisji historii sztuki, Kraków T. II. zesz. I str. 52 fig. 11, str. 56 fig. 14, str. 63 fig. 17.

⁶⁶ Por. Piotrowski, l. c. str. 97 fig. 64, str. 100, fig. 65, str. 103, fig. 66 i str. 105 fig. 67.

⁶⁷ Prof. Antoniewicz ponoś wynalazł w aktach katedry św. Jura nazwisko rzeźbiarza, który wykonał rzeźby Jura. Ma być nim niejaki Pinsel z Wiednia.

68 Dr. Piotrowski, l. c. sądzi, że rzeźby Jura budowanego równocześnie przez Wittego z kościołem dominikańskim, są pochodzenia francuskiego.

69 Tam też jest reprodukcja tej statuetki.

70 Por. Abraham, *Jakób Strepa* str. 37. Ks. Fijałek, *O Pirawskiego Relatio status almae archidioecesis leopoliensis*.

71 Łoziński, *Sztuka lwowska*, str. 119 fig. 63 gdzie są reprodukowane.

72 Por. D. Piotrowski, *Lwów* 30 fig. 26.

73 Por. Kuhn, l. c. *Plastik II* str. 625 fig. 849 i 850.

74 Por. *Kraków*, *Rocznik krak.* T. VI str. 170 fig. 187 i str. 172 fig. 189, gdzie jest reprodukowana płyta Kallimacha i Piotra Kmity.

75 Por. tamże str. 173 fig. 190.

76 Por. Łoziński, *Sztuka lwowska* str. 117 fig. 62.

77 Leniek, ks. Leśniak, *Tarnów i jego zabytki*, gdzie te pomniki są reprodukowane.

78 Por. Łoziński, *Sztuka lwowska* str. 111 fig. 60, gdzie pomniki brzezańskie są reprodukowane.

79 Zob. Pierwotny ołtarz według fotografii Trzemeskiego reprodukowany na lichej rycinie w Liturgice ks. Jougana, wyd. 2 Lwów, 1899 str. 9, gdzie jest reprodukowane wnętrze kościoła, widziane od wejścia.

80 Por. *Kraków*, *Roczniki krakowskie* T. VI 1904 str. 167 fig. 184.

81 Krucyfiks Marjackiego kościoła w bocznej prawej kaplicy reprodukowany.

82 Reprodukowany na obrazkach z r. 1898.

83 Por. Ks. Sadok Barącz, *Rys dziejów Zakonu Kaznodziejskiego i Okólski, Russia florida*, jakoteż Kunasiewicz, *Przechadzki archeologiczne po Lwowie*.

84 Por. *Sprawozdania kom. do bad. hist. sztuki w Polsce VII CCCLXIII do XVI*, gdzie jest rozprawa Sokołowskiego o Madonnach bizantyńskich.

Nadto Podlacha, *Historja malarstwa polskiego* T. I 77 i n., gdzie jest mowa o obrazie M. B. Częstochowskiej.

Nadso Lichaczew, *Izobrażenia Bohomatiery* 1911 (po ros.).

Por. także Diehl, *Manuel d'art byzantin* 1910 str. 110 fig. 246.

Wreszcie Kondakof, *Ikonografia Bohomatiery*, Petersburg 1914, (po ros.).

85 Por. Wulff, *Altchristliche u. byzantinische Kunst* T. II. str. 565 in. fig. 491, 492, 493.

86 Por. tamże str. 514 fig. 443.

87 Por. Podlacha, *Malarstwo w Polsce*, gdzie jest mowa o tem, jak arcybiskup Solikowski zakazuje Rusinom schizmatykom malować obrazy religijne dla kościołów katolickich, z drugiej strony potępia obrazy religijne gorszące uczucia religijne chrześcijan.

88 Por. Prokop, *Mähren*,

89 Por. wydawn. u Łużeckiego.

90 Por. Prokop *Mähren*.

91 Por. Piotrowski *Lwów* 84 fig. 59.

92 Por. Springer *Handbuch der Kunstgeschichte* Bd IV.

⁹³ N. p. Engelbert Baumeister, *Rokokokirchen Oberbayerns*, w której to książce autor wylicza wszystkie kościoły Górnej Bawarii od początku XVIII i chrzci je mianem rokokowych.

⁹⁴ Por. książkę jego p. t. *Renaissance u. Barock*.

⁹⁵ Por. książkę jego p. t. *Barock u. Rokoko*.

⁹⁶ Piotrowski *Lemberg* 87 fig. 60.

⁹⁷ Por. tamże str. 139 fig. 84.

⁹⁸ Por. kościół Sapienza i S. Carlo alle quattro fontane w Rzymie, z których pierwszy jest dziełem Berniniego, a drugi Borrominiego. Oba reprodukowane w Kuhn a *Allgemeine Kunstgeschichte Architektur II*.

⁹⁹ Reprodukce dawnej latarni widzieć można na licznych widokach dawnego Lwowa, które rozwieszone są w dolnej sali Muzeum króla Jana Sobieskiego od strony ul. Blacharskiej. Patrz też: artykuł Ohmanna w „Heroldzie” czasopiśmie lwowskim z r. 1911, miesiąc lipiec.

¹⁰⁰ Por. *Wilna*, książeczkę, która wyszła w czasie wojny napisaną przez Niemca Webera, gdzie jest reprodukcja takiego konfesjonau z amboną nad nim i ołtarza naprzeciwko. (Prof. Dr. Paul Weber, *Wilna* 1917).

¹⁰¹ Por. *Liturgika* ks. Jougana.

II. TABLICA PAMIĄTKOWA ARCYBISKUPA SIERAKOWSKIEGO.

Wenceslao Hieronymo de Bogusławice Sierakowski, archiepiscopo metropolitae leopoliensi, qui antiquissimam hanc basilicam titulo S-mi Corporis X-ti SS. Joannis Baptistae ac Petri et Pauli Apostolorum insignitam in ducalis olim palatii loco a Leone Danielis regis Haliciae filio praedicatoribus peregrinantibus a Gregorio IX in Russia(m) missis a(nno) 1234 et a S. Hiacyntho Odrowonizio 32 annis ante conditam Leopolim introductis primis istius urbis apostolis donato sitam primam ante omnia catholica templa Leopoli, secundo post conditam hanc urbem a(nno) X-ti 1270 parochiali officio sacra inquisitione et apostolicis missionibus cebrê (celebrem) Ladislai Herburthi de Fulsztyn ducis leopoliensis, Wielunensis et Russiae heredis, regum, nobilium, civium beneficiis et munificentia erecta(m), dotata(m) et decorata(m) post crebras conflagrationes, 5 prope saeculorum damnis pressam, eversam, ac excellenti arte e fundamentis elevatam, cuius angularem lapidem a Nicolao Wyżycki archiep. leopoliensi benedictum Josephus Potocki castell. cracov. supremus dux exercituum cum Ludovica de Mniszchiis lectissima consorte sua in assistentia procerum posuit a. 1749 die 12 Aug., singulari denique divina providentia feliciter consummatam ac in majestatem clementissimae coelorum Reginae Deiparae Virginis in cupressina tabula a S. Luca depictae a Benedicto XIV allucente mirabili stella coronatae destinatae solemni ritu Dom. VII p. Pent. 29 Junii a 1764 consecravit, indulg. XL Horar. a Benedicto XIV concessam in Dominica Corporis X-ti hic terminandam decrevit, aeternae memoriae monumentum postu (positum) est a(nno) 1764.

III. TABLICA PAMIĄTKOWA MIKOŁAJA POTOCKIEGO.

Nicolao Potocki, Stephani Palatini Belzensis filio praefecto Kanioviensi fundatori munifico qui avitam Pilavitarum propensionem ordini

Praedic. ostensam liberatione Stephani Potocki Palatini Braclaviensis e turcica captivitate per S. Patriarcham Dominicum sibi apparentem excitatam, fundacione instauracione et dotatione multorum in Russia coenobiorum comprobata pietatem aemulatus et liberalitate in decorem domus divinae effusa superans sacellum huic basilicae contiguum ab Constantia Belae IV Regis Hungariae et Mariae Alexii Imperatoris filia Regina Haliciae Matre Leonis Ducis Russiae, Sorore 3-tii ordinis S. Dominici imagini Deiparae Virginis olim constructum coram qua, cum prostrata oraret, magno rotundo lapide a daemone percussa illaesa fuit ope B. V. cuius imago ter ab angelis translata huc fuit, a Joanne Swazowski (Swoszowski) succamerario leopoliensi novo exstructum opere et praedio hereditario dotatum fuit a. D. 1604 ab Adamo Stanisławski Castellano Podoliae et Marianna Czuryłówna Coniuge ampliatum pretiosis picturis et marmoribus exornatum ab Andrea Poniatowski succamerario Lenczycien(si) instauratum, cuius lapidem angulare(m) Zacharias Nowoszycki ep. Nicopoliensis sufraganeus leopol. a. 1635 d. 19. Junii posuit, Stephanus vero Charbicki ep. Nicopol. Suffragan. 5 altaria in in eodem sacello consecravat a 1659 d. 22/2, denique eversum et in formatum tergeminae crucis Potoccianae aedificatum (1764) novo adornavit altari munificentia sua erecto, in quo statuum alabastrinam Deiparae a S. Hiacyntho Odrovonsio Potociis cognato Kijovia(m) allatam collocari et honorari voluit sub quo maiorum suorum ossa, matrisque piissimae corpus reconditum quiescit decorandae quoque huic basilicae subsidium suum voluit esse perenne, coenobium generale leopol. gratissimam memoriam testatam fecit anno aerae christianae MDCCLXIV (1764).

IV. LITERATURA.

ŹRÓDŁA: 1) *Akt fundacyjny księcia Lwa 1271*, może podrobiony, por. Kunasiewicz, *Przechadzki archeologiczne po Lwowie* str. 121.

2) *Akt fundacyjny kościoła zbudowanego przez Józefa Potockiego (1749)* przechowywany w archiwum miejskim.

3) *Summarium archivi anno 1764 confectum.*

4) *Liber consiliorum* (oba rękopisy w archiwum Dominikanów we Lwowie).

5) *Akt kapitulny* przechowany w archiwum Kurji Metrop. o. ł. we Lwowie.

OPRACOWANIA: 1) Stanisław Kunasiewicz, *Przechadzki archeologiczne po Lwowie* zes. I. Lwów 1874, zes. II. 1876.

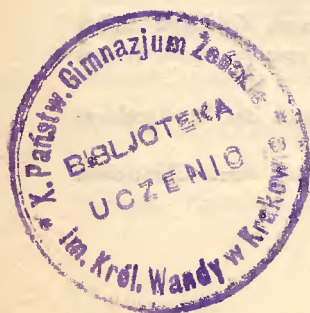
2) Ks. Ignacy Chodyniecki, *Historja stołecznego Królestwa Galicji i Lodomerji miasta Lwowa od założenia jego aż do czasów teraźniejszych* Lwów, 1829.

3) Carl Wilhelm Rasp, (Magistratssekretär, Custos des Stadtarchivs) *Beiträge zur Geschichte der Stadt Lemberg*, Wien 1870.

4) Karol Widman, *Kościół pod wezwaniem św. Jana Chrzciciela*, wiadomość historyczna, Lwów 1869.



- 5) Dionizy Zubrzycki, *Kronika miasta Lwowa 1844*.
 - 6) Zimorowicz, *Codex archivalis civitatis metropolitanae Leopoliensis*.
 - 7) Ks. Józefowicz: *Kronika miasta Lwowa od 1634—1690* (po łacinie).
 - 8) Schneider, *Przewodnik po mieście Lwowie*, Lwów 1871.
 - 9) Donat Piątkowski, *Wiadomości historyczne o statui alabastrowej Najśw. M. P. Jackowej*.
 - 10) X. Sadok Barącz, *Rys dziejów zakonu kaznodziejskiego*, 1861.
 - 11) Antoni Schneider, *Pomniki w katakombach pod kościołem Bożego Ciała OO. Dominikanów we Lwowie*, (Pod względem sztuki ocenił Wilhelm Leopolski Lwów 1867.
 - 12) Chodykiewicz, *De rebus gestis in provincia Russiae Ordinis Praedicatorum*, Berdyczów 1780.
 - 13) Okólski, *Russia florida*, 1646.
 - 14) X. Ignacy Stebelski, *Dwa wielkie światła, na horyzoncie polskim, czyli żywoty Świętych Eufrozyny i Parascewji* Lwów 1867.
 - 15) Felicjan Łobeski, *Opisy obrazów znajdujących się w kościołach lwowskich*. „Gazeta Lwowska” 41, 1852 str. 164.
 - 16) X. Leon Ulanowski, *Wiadomość historyczna w krótkości skreślona o obrazie cudownym M. B. Lwów 1851* (ilustracja obrazu ukoronowanego 1751). Korony i berło sprawiono 1751.
 - 17) Abraham, *Jakób Strepa arcybiskup halicki*, 1908.
-



ILUSTRACJE

SPIS ILUSTRACYJ:

- Tabl. I. fig. 1. Plan kościoła (wedł. J. S. Zubrzycki, Utwór kształtu).
- „ II. „ 2. Wnętrze kościoła przed restauracją (fot. Trzemeski).
- „ III. „ 3. Wnętrze kościoła po restauracji, (widok ku W. Ołtarzowi)
(fot. Jaworski, ze zbiorów archiwum miejskiego).
- „ IV. „ 4. Wnętrze kościoła po restauracji (widok ku chórowi muzy-
(fot. j. w.).
- „ V. „ 5. Widok zewnętrzny kościoła (fot. j. w.).
- „ VI. „ 6. Widok klasztoru i kopuły od str. północno-wsch. (fot. j. w.).
7. Nagrobek alabastrowy w podziemiach (ze zb. arch. miejsk.).
- „ VII. „ 8. Rzeźba rokokowa na galerji (św. Augustyn) (fot. Wład. Zapalski)
- „ VIII. „ 9. Rzeźba rokokowa na galerji (fot. j. w.).
- „ IX. „ 10. Rzeźba rokokowa na galerji (fot. j. w.).
-

TABLICA I.

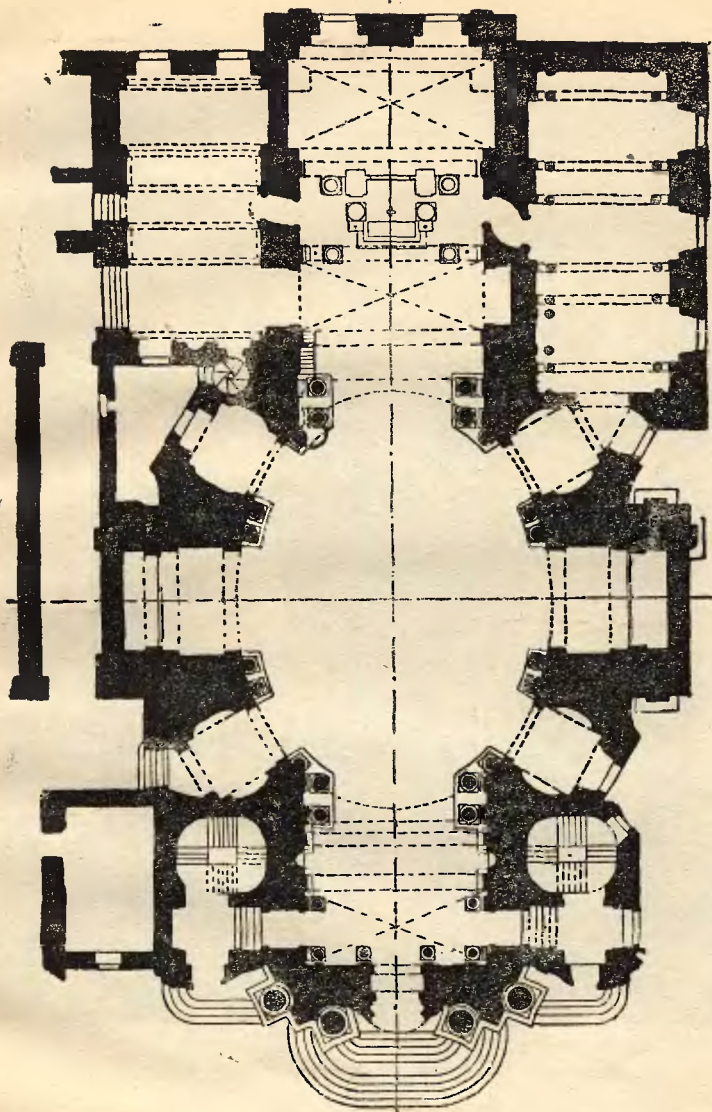


Fig. 1. Plan kościoła.
(Wedł. J. S. Zubrzycki, *Utwór kształtu*).

TABLICA II.



Fig. 2. Wnętrze kościoła przed restauracją.

(Fot. Trzemeski).

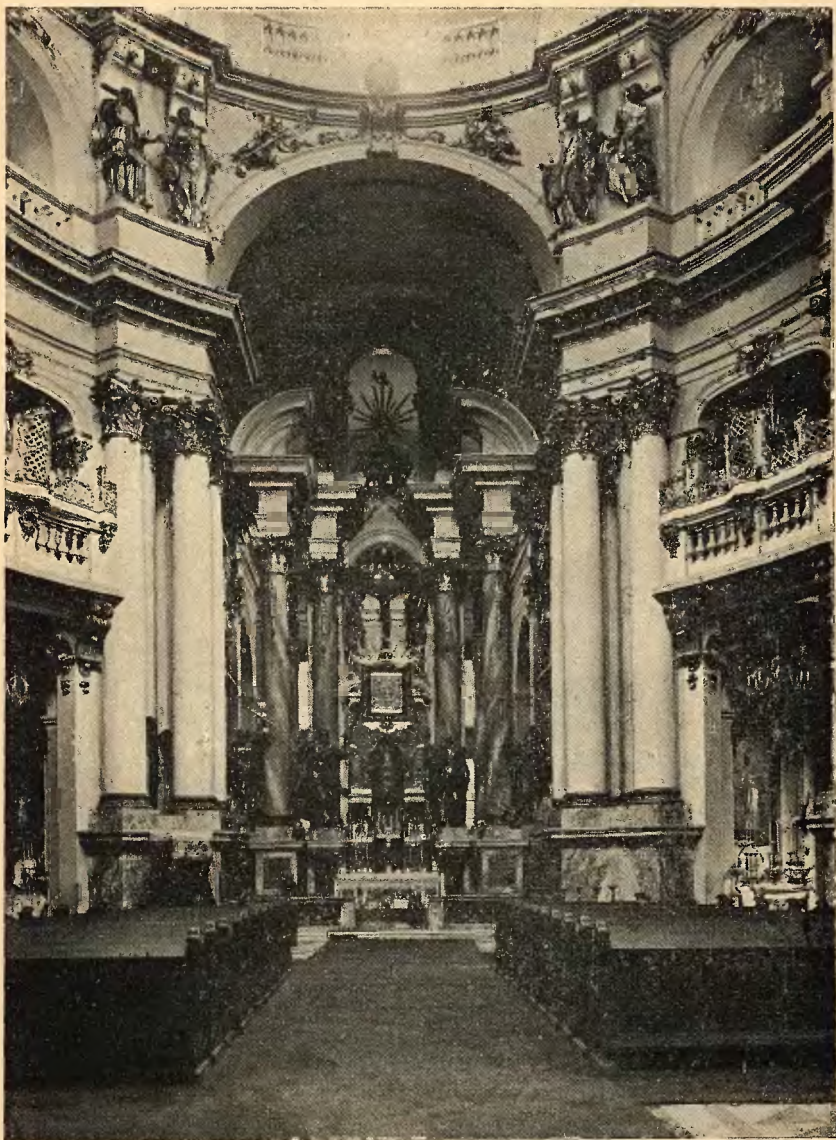


Fig. 3. Wnętrze kościoła po restauracji (widok ku W. Ołtarzowi).

(Fot. Jaworski, ze zbiorów archiwum miejskiego).



Fig. 4. Wnętrze kościoła po restauracji (widok ku chórowi muzycznemu).

(Fot. Jaworski, ze zbiorów archiwum miejskiego).

TABLICA V.



Fig. 5. Widok zewnętrzny kościoła.

(Fot. Jaworski, ze zbiorów archiwum miejskiego).



Fig. 6. Widok klasztoru i kopuły od strony północno-wschodniej. (Fot. j. w.).

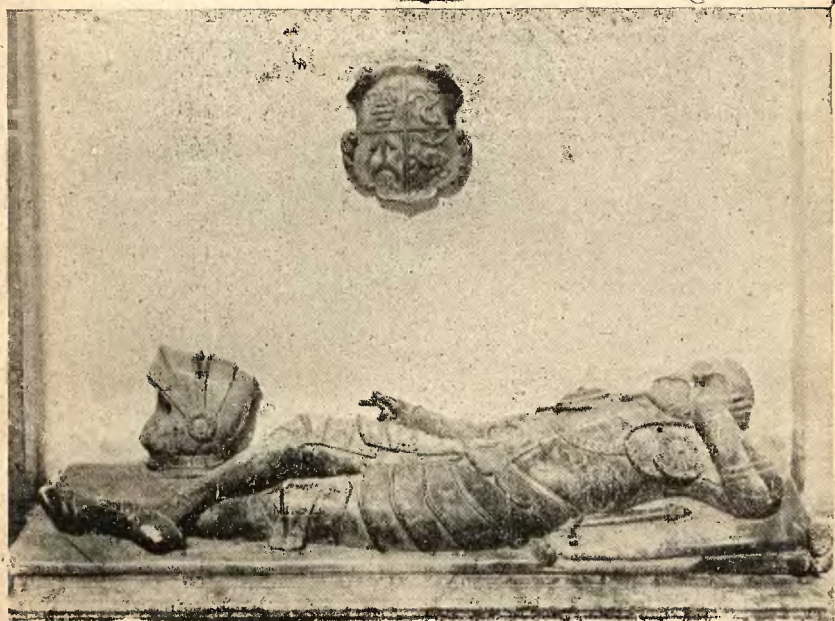


Fig. 7. Nagrobek alabastrowy w podziemiach.

(Ze zbiorów archiwum miejskiego).



Fig 8. Rzeźba rokokowa na galerji (św. Augustyn).

(Fot. Władysław Zapalski).



Fig. 9. Rzeźba rokokowa na galerji.

(Fot. Władysław Zapalski).



Fig. 10. Rzeźba rokokowa na galerji.

(Fot. Władysław Zapalski).