

# Zofia Kurzawa, Andrzej Kuszczalski

---

## Poznański barok

---

Ochrona Zabytków 52/3 (206), 216-224

---

1999

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Zofia Kurzawa  
Andrzej Kuszczelski

## POZNAŃSKI BAROK

Barok jest pojęciem trudnym do zdefiniowania, stanowiącym od stu lat przedmiot dyskusji. Bezsprzecznie jednak jest to jeden z najbardziej płodnych i bogatych okresów w kulturze europejskiej. Polska równoprawnie uczestniczyła w „artystycznym dialogu” Europy, goszcząc liczne wybitne osobowości artystyczne z wielu stron naszego kontynentu. Początkowo nowe formy na przełomie XVI i XVII w. były zjawiskiem elitarnym, objawiając się głównie wokół stołecznej osi Rzeczypospolitej: Krakowa–Warszawy–Wilna. Do Wielkopolski, jako regionu leżącego na uboczu głównego nurtu życia artystycznego kraju, nowe rozwiązania artystyczne docierały powoli, wypierając żywe tradycje renesansu i manieryzmu, a nawet gotyku.

Dziś w krajobrazie Poznania, zdominowanym przez architekturę XIX i XX w., z ledwością zauważane są obiekty gotyckie czy renesansowe. Wyraźnie natomiast zaznacza się architektura baroku. Wydaje się to zaskakujące, gdy uświadomiamy sobie, że pomyślność ekonomiczna miasta od połowy XVII w., gdy wprowadzono doń barok, stawała się przeszłością. Trzeba także podkreślić istotną rolę w barokowej przemianie wizerunku miasta, jaką — paradoksalnie — odegrały wojny szwedzkie w połowie XVII i na początku XVIII w. Co prawda zubażały miasto ogromnie, ale równocześnie dawały pole nowym inwestycjom. Charakterystyczne jednak, że dominowały wielkie realizacje klasztorne, opierające się na szczodrości wielkopolskiej szlachty, a nie ubożającego mieszczaństwa.

### Urbanistyka

W Poznaniu w tym czasie nie powstały żadne nowe jednostki urbanistyczne. Nowa architektura próbowała stosować środki charakterystyczne dla urbanistyki baroku w starym, średniowiecznym układzie. Wprawdzie już w XVI-wiecznej przebudowie ratusza i okolicznych budynków dopatrujemy się świadomego kształtowania przestrzeni, jednak dopiero w następnym stuleciu dostrzec można zjawisko powszechnego budowania kompozycji przestrzennej, wykorzystującej najczęściej zastaną sytuację. Najwcześniejszym chyba przykładem jest lokalizacja kościoła karmelitów bosych na przedmiejskim Wzgórzu św. Wojciecha. Jego fasadę usytuowano tak, aby zamykała drogę przechodniowi idącemu od bramy Wronieckiej traktem wiodą-

cym po zboczu. Jej ukośne ustawienie może jednak również wskazywać na niepełną świadomość barokowego kształtowania przestrzeni u architekta wyznaczającego lokalizację.

Od poł. XVII w. mamy szereg przykładów osiowego kształtowania układów urbanistycznych: usytuowanie fasady kościoła jezuitów (dzisiejszej fary) w zamknięciu ul. Świętoślawskiej, usytuowanie dzwonnicy kościoła jezuitskiego w perspektywie ul. Klasztornej i dominikańskiego (obecnie jezuitskiego) w perspektywie ul. Mokrej. Dziś jest to niestety nieczytelne, gdyż odcinek ulicy najbliższy wieży został zlikwidowany w czasie regulacji dawnego getta po pożarze w 1803 r.

Bez wątpliwości najsilniej wyeksponowany był zespół jezuitski. Kościół został wyposażony nie tylko w fasadę główną, silnie oddziałującą w przestrzeni rynku, ale także fasadę tylną o niezwykle monumentalnej architekturze, ustawioną ekspozycyjnie w stronę ówczesnego traktu śląskiego, tzn. dzisiejszego ciągu ulic: Półwiejska — Górna Wilda — 28 Czerwca. Także sąsiadujący z kościołem budynek kolegium stał się jednym z najistotniejszych elementów panoramy miasta. W stosunku do masywu widocznego od południa, ciekawszy, bardziej rozbudowany widok przedstawia się od strony miasta. Początkowo wzniesiono budynek symetryczny, z długim skrzydłem głównym i dwoma krótkimi, bocznymi. W następnych latach kolegium rozbudowano wokół obszernego dziedzińca, gdzie mimo wszelkich nieregularności, starano się utrzymać oś kompozycji, podkreśloną wieżą-dzwonnica, ujętą niskimi, wzniesionymi wzdłuż ulicy skrzydłami bursy i stanowiącymi wraz z nią swoistą fasadę całego założenia.

### Architektura

Architektura doby baroku w Poznaniu to architektura wybitnych indywidualności. Pierwszą z nich był Krzysztof Bonadura, jeszcze manierysta, w którego długoletniej twórczości można zaobserwować pojawienie się motywów charakterystycznych dla baroku. Działał na terenie całej Wielkopolski, a w Poznaniu wiemy o działalności lub znajdujemy ślady jego ręki w większości kościołów. Istotnym impulsem dla jego twórczości musiała być realizacja wspomnianego wcześniej kościoła karmelitów bosych. Projekt, najprawdopodobniej dostarczony przez zakonników,

zgodny był z wewnętrznymi przepisami karmelitańskimi. Wprowadził na teren Wielkopolski typ kościoła jednonawowego z transeptem i bocznymi kaplicami, wzorowanego na rzymskim kościele Il Gesu — najpopularniejsze rozwiązanie przestrzenne wcześniejszej fazy baroku. Mimo pojawiania się w twórczości Bonadury typowych cech barokowych, jak sklepienie dzielone na wyraźne przęsła, nie brak również takich cech manierystycznych jak bardzo plastyczna artykulacja architektoniczna czy tak rzadko spotykane motywy, jak pilastry hermowe, znane zarówno z wczesnej jak i późnej fazy jego twórczości. Przykładem tej ostatniej jest architektura prezbiterium kościoła bernardynów.

Pierwszym, w pełni stosującym konwencję barokową w swej twórczości był, niedostatecznie do dziś poznany, Jerzy Catenazzi. Pojawił się on w otoczeniu Bonadury w 1662 r., w trzy lata później otrzymał tytuł mistrzowski, nie zrywając jednak ścisłych związków z Bonadurą. Po jego śmierci ok. 1668 r. kontynuował daleko zaawansowane budowy kościołów: karmelitów bosych, reformatów i bernardynów. Najciekawszy jest niewątpliwie kościół bernardynów. Nosi on wyraźne ślady zmiany w architekturze budynku. Należy przypuścić, że organizacja wnętrza nawy oraz wystrój masywu wieżowego są już dziełem Catenazziego. Zastosował on tu nowy typ wnętrza, tzw. ścienno-filarowy. Cechowało go wprowadzenie do nawy przyściennych filarów, ujmujących przestrzenie wnek-kaplic równych wysokością nawie. Ten typ wnętrza pojawił się także w realizowanych równocześnie kościołach Warszawy; wydaje się jednak, że są to zjawiska niezależne, a typ ścienno-filarowy trafił do Wielkopolski z kręgu architektury szwajcarskiego kantonu Ticino, skąd pochodził nasz architekt. Ten sposób kształtowania wnętrza stosował także drugi architekt z rodu Catenazzich, Jan.

Zanim jednak omówiona zostanie jego twórczość, przedstawić należy koniecznie najwspanialszy obiekt barokowy miasta, jakim jest kościół jezuitów. Jeszcze przed potopem szwedzkim zaczęto wznosić nowy kościół tego zakonu. Wznoszono go do końca wieku, kilka razy zmieniając koncepcję. Pierwszy, konserwatywny projekt zarzucono po kilku latach, gdy przy wzniesieniu murów nastąpiła katastrofa budowlana. Dalszej budowy, od 1675 r. wg własnej koncepcji, podjął się wybitny teoretyk architektury, architekt-amator, Bartłomiej Nataniel Wąsowski, przez pewien czas przełożony poznańskiego kolegium. Jego projekt silnie nawiązywał do tradycji rzymskich świątyń z nawą przeciętą transeptem, z wydatną kopułą na skrzyżowaniu. Odstępstwem od wzorca były nawy boczne, pozostałość poprzedniej fazy. Nad nimi zaplanował empory dla pomieszczenia wychowanków kolegium. Później swój projekt zmodyfikował, dodając do ścian nawy głównej kolosalne kolumny, co nadało wnętrzu rys klasycznej monumentalności, której nie była w stanie przełamać nawet późniejsza obfitość dekoracji rzeźbiarskiej i malarzkiej oraz bogactwo barwnej marmoryzacji. Wąsow-



1. Poznań. Kościół oo. bernardynów. Wszystkie fot. J. Miecznikowski  
1. Poznań. Bernardine church. All photos: J. Miecznikowski

ski zdołał zaledwie wznieść przednią część świątyni. Tylną zaś, w zgodzie z ogólną koncepcją poprzednika, zrealizował Jan Catenazzi, w umiejętny sposób łącząc prezbiterium i transept z częścią nawową.

Architekci stworzyli jedną z najbardziej okazałych świątyń barokowych w Rzeczypospolitej, wylamując się, za sprawą Wąsowskiego, wielkiego erudyty, znawcy architektury niemal całej Europy, z pewnego typowego zestawu rozwiązań i form stosowanych i rozwijanych przez ówczesne środowiska architektoniczne regionu i kraju, a nawet kontynentu. Kościół ten stał się wyrazem znajomości reguł kompozycyjnych projektowania Wąsowskiego, jego preferencji i zainteresowań, nie całkiem zgodnych z impulsami płynącymi ówczesnie z głównych ośrodków artystycznych. To chyba z kolei spowodowało, że prawie nie znalazł odzewu w późniejszych realizacjach.

Innym obiektem wykonanym w tym czasie w Poznaniu równocześnie przez Jana Catenazziego było wnętrze nawy kościoła dominikanów, znów w typie ścienno-filarowym. Po ukończeniu kościoła jezuickiego, Catenazzi podjął się wzniesienia wielkiego budynku kolegium. Zdołał rozpocząć go jeszcze przed wojną północną. Prace ograniczyły się jednak tylko do założenia fundamentów. Dalsze działania prowadził od 1719 r. aż do śmierci ok. 1724 r. Nie wiemy w jakim



2. Poznań. Kościół oo. jezuitów, obecnie farny, fasada po konserwacji  
 2. Poznań. Former Jesuit church, today: parish church, façade after conservation

stanie był budynek w tym momencie. Prace musiały być jednak tak zaawansowane, że kontynuatorzy nie zmienili typowej dla Catenazziego artykulacji, gęstej, pełnej pionów pilastrowych i poziomych gzymsowań, w kratownicę których wpisane zostały dość mocno rozbudowane obramowania okienne.

W 2 poł. XVII w. powstał w Poznaniu kościół niezbyt wielkiej klasy architektonicznej, ciekawy jednak ze względu na niezwykły klimat wnętrza. Jest to kościół franciszkanów, dzieło Jana Końskiego, jednego z mistrzów poznańskiego cechu budowniczych. Kościół rozpoczęty najpewniej przez Jerzego Catenazziego w układzie ściennie-filarowym. Z nieznanymi przyczyn franciszkanie w 1674 r. podpisali kontrakt z Końskim, który pod wpływem nowych potrzeb wprowadził istotne zmiany. Z lewej strony wznosił obszerniejszą kopułową kaplicę Matki Boskiej, co po stronie przeciwnej dopełniono w następnym stuleciu. Dodano też, zapewne pod wpływem świątyni jezuitów, empory nad nawami bocznymi. Ta wielość elementów dała całość niezwykłą, z wyraźnymi reminiscencjami świątyń późnorennesansowo-manierystycznych, gdyż takim motywem jest para kaplic kopułowych u nasady prezbiterium. Świątynia jest doskonałym przykładem ów-

czesnej poznańskiej „produkcji cechowej”, pełnej tradycjonalizmów, zapóźnień i przypadkowości.

Wiek XVIII, mimo budowy wielkiego kompleksu jezuitckiego, jest w architekturze okresem zwolnienia tempa inwencyjnego, przynajmniej w pierwszych trzech kwartałach wieku, gdy w mieście dominowała estetyka barokowa. Późniejsze przyspieszenie budowlane odbywało się już w klasycystycznej szacie architektonicznej.

Symptomatyczne jest, że mimo okazałej liczby inwestycji realizowanych w Wielkopolsce od ok. 1720 r., niewiele z nich lokowano w Poznaniu. Z dwóch najwybitniejszych osobowości późnego baroku w naszym regionie, Pompeo Ferrari pojawia się późno, z pracami na niewielką skalę, a Karol Maria Frantz nie pojawia się wcale.

Ferrari, rzymianin, dwukrotny laureat Akademii św. Łukasza, przyniósł tutaj własną, bardzo indywidualną wersję dynamicznego baroku, mającego swe źródła w twórczości Borrominiego, Pozza i Guariniego. Zrealizował w Poznaniu generalną przebudowę pałacu biskupiego, słabo rozpoznane prace w katedrze oraz przebudowę kaplicy Trzech Cudownych Hostii przy kościele Bożego Ciała. Tylko ta ostatnia zachowała się w nienaruszonym stanie. W jej wnętrzu, dość surowym, prawie pozbawionym dekoracji architektonicznej, bardzo czytelny jest typowy sposób kształtowania Ferrariańskiej architektury, z wyraźną segregacją elementów nośno-konstrukcyjnych (opilastrowane przyściennie filary i gurdy sklepień) oraz wypełniających (ściany i wysklepki).

Wszystkie omówione dotychczas budowle powstały z inicjatywy oraz dla potrzeb duchowieństwa. Aktywność architektoniczna miasta była bardzo ograniczona. Słabo dziś znamy efekty odbudowy po kataklizmach wojen szwedzkich. Niewiele kamienic na Starym Mieście posiada fasady z wyraźnymi cechami barokowymi. Świadczy to o znacznym kryzysie gospodarczym, przez jaki przechodziło miasto.

## Rzeźba

Rzeźba barokowa pojawiła się w Poznaniu stosunkowo późno. Długo dominują w niej wyraźne cechy manierystyczne. Manierystą był z pewnością snycerz poznański Krzysztof Redell, działający do lat trzydziestych XVII w. — twórca prestiżowych rzeźb bóstw antycznych do czterech studzien na rynku oraz ołtarza głównego w kaplicy różańcowej przy kościele dominikanów. Z jego osobą wiąże się wspaniałe, bogato rzeźbione zaplecki ze stall w tymże kościele.

Także w grupie importów dominuje forma manierystyczna, poszukująca niezwykłych rozwiązań formalnych, upozowania postaci, sposobów opracowania materii itd. W katedrze znajdują się liczne interesujące dzieła powstałe w Gdańsku lub artystycznie od niego zależne. Należy tu choćby wymienić nagrobek bi-

skupa Adama Nowodworskiego, powstały zapewne około 1634 r.

Przemiany rozwiązań formalnych następowały wolno. Wprawdzie motyw postaci leżącej na nagrobku, w istocie jeszcze renesansowy, został zastąpiony postacią klęczącą w pozie adoracji, w kolorystyce ołtarzy i nagrobków dominowała czerń, jednak rzeźba nadal zachowała wiele cech manierystycznych. Przykładem mogą być tutaj doskonale figury z epitafiów biskupich w katedrze: Andrzeja Szoldrskiego z lat sześćdziesiątych oraz Wojciecha Tolibowskiego z ok. 1679 r.

Prawdopodobnie prawdziwy przełom w twórczości rzeźbiarskiej nastąpił w latach osiemdziesiątych, gdy ukończono przednią (północną) część kościoła jezuitckiego wraz z fasadą. We wnętrzu zastosowana została na dość dużą skalę dekoracja stiukowa, najprawdopodobniej zaprojektowana przez Bartłomieja Nataniela Wąsowskiego. Są to postacie apostołów na kolumnach, kapitele tychże oraz elementy rzeźbiarskie belkowania. Kilkanaście lat później, w przedsięwzięcie zdobienia kościoła został zaangażowany, chętnie w Wielkopolsce wykorzystywany warsztat sztukatorski Alberto Bianco. Jego aktywność skupiała się głównie na wystroju górnej strefy transeptu i prezbiterium, choć uzupełniono też starszy wystrój nawy głównej. Warsztat ten, o niezwykle charakterystycznej ornamenty-

ce, szczególnie tzw. suchego akantu oraz dość przeciętnym poziomie rzeźby statuarycznej, wykonał też wystrój kaplicy Matki Boskiej w kościele franciszkanów, a także epitafiów Katarzyny Skrzetuskiej i częściowo Doroty Kołaczkowskiej. Z tym warsztatem łączone jest — chyba niesłusznie — wspaniałe epitafium archidiacona Mikołaja Zalasowskiego w katedrze, dzieło o wyraźnych inspiracjach włoskich, z biustem portretowym zmarłego, rzeźbą wysokiej klasy, odwołującą się do rzeźb Berniniego czy — bardziej — Algardięgo.

Równocześnie powstają liczne dzieła Antoniego Swacha, brata zakonnego — franciszkanina, wykonującego dla swego klasztoru ołtarze: główny i Matki Boskiej w kaplicy oraz stalle w prezbiterium. Bogate, obficie zdobione ornamentem, interpretowanym bardzo indywidualnie, dzieła ukazują nam niezwykle samouka, zbierającego zewsząd motywy ornamentalne, łączone następnie w sposób zaskakujący, co ujawnia brak teoretycznego przygotowania twórcy.

W XVIII w. w dziedzinie rzeźby nadal przewodziło środowisko jezuickie, sprowadzając kolejnych twórców. Od lat trzydziestych realizowano dalsze etapy wystroju kościoła, teraz w konwencji regencyjnej. Powstały wspaniałe dekoracje wnętrz empor oraz naw bocznych. W tym i następnym dziesięcioleciu wzniesiono komplet ołtarzy. Wyróżnia się z nich naturalnie



3. Poznań. Kościół p.w. Najświętszej Krwi Pana Jezusa, wnętrze po konserwacji

3. Poznań. Church of the Most Holy Blood of Lord Jesus, interior after conservation



4. Poznań. Fontanna Prozerpiny na Starym Rynku, Augustyn Schöps, 1766 r.

4. Poznań. The Proserpine fountain in the Old Market, Augustyn Schöps, 1766

ołtarz główny, przypisywany — co najwyżej w fazie projektu — Pompeo Ferrariemu.

Z pozostałych ołtarzy jezuickich wskazać trzeba na wysokiej klasy rzeźbę w ołtarzach bocznych, np. z ołtarza Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej (obecnie Nieustającej Pomocy) czy wspaniałe Berniniowskie rzeźby aniołów w ołtarzach naw bocznych, a także rozbudowane grupy rzeźbiarskie w bocznych przedświątkach kościoła. Osobną grupę stanowi zespół monumentalnych rzeźb z fasady kościoła. Wszystkie przypisywane są mało znanemu rzeźbiarzowi Janowi Weydlichowi.

Jest on przedstawicielem pojawiających się licznie w Poznaniu rzeźbiarzy wywodzących się z Czech, Austrii i Bawarii, pracujących głównie jako snycerze. Wymienić tu należy Franza A. Brumbachera, twórcę ambony w kościele dominikańskim i Simona Beitingera, twórcę ambony u franciszkanów.

Zamknięciem epoki baroku w rzeźbie był długi okres twórczości Augustyna Schöpsa, pracującego zarówno w drewnie, jak i w stiuku oraz kamieniu. To on właśnie otrzymał zlecenie od miasta na wykonanie fontanny na rynku z grupą *Porwanie Prozerpiny przez Plutona*, przywołującą znaną rzeźbę florencką *Porwa-*

*nie Sabinki* Giambologni. Innym prestiżowym zleceniem było wykonanie dwóch par władców w Sali Czerwonej wystawionego przy jednej z rynkowych pierzei pałacu Gurowskich-Działyńskich. Schöps jest autorem wielu kompozycji ołtarzowych w Wielkopolsce. W Poznaniu na wzmiankę zasługują ołtarz główny w kościele bernardyńskim oraz protestanckim (d. św. Krzyża) kościele Wszystkich Świętych.

### Malarstwo

W malarstwie 1 poł. XVII w. pojawiły się w Poznaniu manierystyczne, kontrreformacyjne dzieła dwóch twórców niezwykle ważnych dla sztuki polskiej tego okresu. Dziełem płodnego krakowskiego malarza pochodzenia włoskiego — Tomasza Dolabelli, był wykonany w 1632 r. okazałych rozmiarów obraz bitwy pod Lepanto, umieszczony na ścianie kaplicy Rożańcowej przy dawnym kościele dominikańskim (dziś eksponowany w jednej z komnat Wawelu). Drugim artystą o ciekawej indywidualności był Krzysztof Boguszewski, który działał przede wszystkim w kościele cystersów w Paradyżu, zmarł natomiast w 1635 r. w Po-

znaniu jako proboszcz kościoła św. Wojciecha. Trzy obrazy, które wyszły spod jego pędzla: *Wjazd św. Marcina do Amiens*, *Niebieskie Jeruzalem* i *Matka Boska Orędowniczka* znajdują się obecnie w katedrze i w Muzeum Archidiecezjalnym. Jest rzeczą charakterystyczną, że ani silnie związana z wzorem weneckim kompozycja Dolabelli, ani też symboliczne, wypełnione tłumem postaci i bogate w teologiczne treści obrazy Boguszewskiego nie oddziaływały na cechowe środowisko poznańskie, które nie wydało z siebie tego typu indywidualności.

Okres kontrreformacji sprzyjał rozwojowi malarstwa religijnego, powstawaniu dużych obrazów ołtarzowych lub przeznaczonych dla szczególnej dewocji. Skądinąd wiadomo, że artyści poznańscy malowali również dzieła o tematyce mitologicznej czy krajoznawczej — te jednak nie dotrwały do naszych czasów, a jeśli gdzieś istnieją, to trudno je zidentyfikować jako prace mistrzów poznańskich. Natomiast stosunkowo bogato reprezentowane jest — popularne w tym czasie — malarstwo portretowe. Zapotrzebowanie na tego typu wizerunki rozpoczęło się już w 1 poł. XVII w., apogeum osiągnęło w drugiej połowie tego wieku, i było kontynuowane przez cały wiek XVIII.

Poczesne miejsce zajmuje tu, tak charakterystyczny dla terenów Rzeczypospolitej, a przede wszystkim Wielkopolski, w tym Poznania — portret trumienny. Liczne jego przykłady można znaleźć w kościołach i muzeach. Portretowani byli zarówno mężczyźni jak i kobiety, bywają też wizerunki dzieci, by wymienić podobiznę Jakuba Farquara, syna poznańskiego kupca, wykonaną w 1653 r. a przechowywaną w ratuszu. Portretowano ludzi różnego stanu — duchownych i świeckich, mieszczan i szlachtę, chociaż portrety tej ostatniej zdecydowanie przeważają. Stosunkowo spora ilość zachowanych portretów wynika zarówno z ich liczebności, jak i miejsc ich przechowywania (ściany kościołów, epitafia, nagrobki lub krótsze boki trumien).

Wśród zachowanych zabytków zwraca uwagę wysokiej klasy, przechowywany w Muzeum Archidiecezjalnym, a pochodzący z kościoła św. Małgorzaty na Śródcie portret Bartłomieja Lambrechta.

Znacznie słabiej reprezentowany jest portret całopostaciowy lub ujmujący modela w półpostaci. Zatrzymamy się przy pierwszym rodzaju, którego przykładem jest znajdujący się w kościele franciszkańskim portret zmarłej w 1652 r. Jadwigi Rogalińskiej, a także poddane ostatnio konserwacji portrety fundatorów kościoła Bożego Ciała — króla Władysława Jagiełły i królowej Jadwigi w barokowych strojach powstałe być może w Krakowie. Do tego typu wizerunków nawiązują późniejsze o sto lat portrety Zdychowskich, mylnie przypisane Janowi Łąckiemu i Janowi Radolińskiemu, osadzone w epitafiach na ścianach prezbiterium kościoła franciszkańskiego. Zarówno cało- jak i półpostaciowe konterfekty mają charakter reprezen-

tacyjny, monumentalny, podkreślający pozycję i znaczenie modela.

Od końca XVII w. zmniejszyło się znaczenie malarstwa cechowego, z którym skutecznie rywalizowali malarze „wolni”. Wśród tych ostatnich silną pozycję wyrobili sobie malarze zakonni, pracujący nie tylko na rzecz swych macierzystych klasztorów, ale też „na zewnątrz”. Dużą popularność zyskał franciszkański brat zakonny Adam Swach (rodzony brat snycerza Antoniego), uczeń nadwornego malarza Jerzego Szymonowicza-Siemiginowskiego „Eleutera”. Brat Adam, niezwykle płodny malarz, wykonywał nie tylko obrazy sztalugowe, ale przede wszystkim polichromie, a swoje zarobki przeznaczal na potrzeby i przyozdobienie poznańskiego klasztoru. Sam też wykonał polichromie w tej świątyni. W Poznaniu dekorował jeszcze sklepienie kaplicy Pana Jezusa, w Wielkopolsce zaś kościół cysterek w Owińskach i cystersów w Łądzie, franciszkanów w Pyzdrach i Kaliszu i drewniany kościół w Wełnie. Pracował też w innych miejscach w kraju: m.in. w Łowiczu, Jarosławiu, Krasnymstawie. Twórczość Swacha jest nierówna, co nie dziwi, zważywszy liczbę wykonanych przezeń prac. Malarstwo jego cza-



5. Poznań. Figura św. Jana Nepomucena na Starym Rynku

5. Poznań. Figure of St. John Nepomucen in the Old Market



6. Monstrancja z kościoła p.w. św. Antoniego wykonana w 1671 r. przez złotnika Wojciecha Budzyniewicza. Fot. W. Wolny

6. Monstrance from the church of St. Anthony, executed in 1671 by the goldsmith Wojciech Budzyniewicz. Photo: W. Wolny

sem nieporadne, niekiedy wręcz ludowe, ma jednak dużo liryzmu i zarazem rodzajowości, a polichromie posiadają duży walor dekoracyjny. Obok Swacha działali też inni twórcy zakonni, jak choćby reformata Stanisław Gampey, czy poznański bernardyn Walenty Żebrowski, którego dzieła niezachowane w Poznaniu przetrwały w bernardyńskich kościołach we Wschowie, Warcie i Kaliszu.

Jest jednak charakterystyczne, że poznańscy jezuita dekorując sklepienia swej monumentalnej świątyni nie skorzystali z usług artystów miejscowych, ale zaprosili ok. 1699 r. znanego ze swej artystycznej działalności w bazylice jasnogórskiej i kościele św. Anny w Krakowie, a związanego ze Śląskiem Karola Dankwarta. Natomiast obraz św. Stanisława bpa w ołtarzu głównym i św. Stanisława Kostki w bocznym ołtarzu północnego ramienia transeptu wykonał w latach 1754–1756, zaproszony z Warszawy, a wykształcony w Rzymie, malarz Szymon Czechowicz. Zarówno jasne, malowane z rozmachem polichromie Dankwarta, jak i monumentalne, inspirowane włoskim malarstwem barokowym obrazy Czechowicza odbiegają poziomem od twórczości miejscowej.

## Złotnictwo

Od przeciętnego poziomu poznańskiego malarstwa bardzo korzystnie odbiega działalność w innych dziedzinach artystycznych — szczególnie w złotnictwie. Wysoką pozycję złotnictwo poznańskie osiągnęło w 2 poł. XVI w. zajmując praktycznie drugie miejsce po stołecznym Krakowie. W następstwie potopu szwedzkiego znacznie zmalała liczba złotników, co spowodowało, że miejsce Poznania zajęło prężnie się rozwijające złotnictwo gdańskie. Jednakże do końca XVII i na początku XVIII w., aż do wyniszczającej miasto zarazy, miejscowe środowisko nie ustępowało w poziomie wytwarzanych przedmiotów innym ośrodkom, a jedynie zmniejszał się zasięg eksportu jego wyrobów.

O atrakcyjności i znaczeniu poznańskiego środowiska złotniczego w XVII w. świadczy fakt przybywania do Poznania i często pozostawiania w nim na stałe złotników z innych, niekiedy odległych miejscowości. Spora grupa, bo aż 6 osób, przybyła z Krakowa, ale byli też złotnicy pochodzący z Węgier — Tobiasz Jasłowski, czy znany też z działalności graficznej ale też zdolności handlowych i zapalczywego charakteru Jan Dill z Frankfurtu nad Menem. Znaczenie to podkreślają też same dzieła, często znajdujące się daleko poza Poznaniem, by wymienić dzban do wina wykonany ok. 1665 r. przez Stanisława Szwarca, ofiarowany w 1668 r. carowi Aleksiejowi Michajłowiczowi, czy bordiura zasuw cudownego obrazu Matki Boskiej w ołtarzu jasnogórskim, wykonana w 1673 r. przez Jana Lemana II.

Oferta wyrobów złotniczych była bardzo szeroka, ale dziś znamy ją przede wszystkim z zapisów testamentowych i inwentarzy, bo wyrobów świeckich — ozdób, biżuterii lub naczyń, zachowało się stosunkowo mało, w przeciwieństwie do sporej ilości argenterii kościelnych. Na podstawie tych ostatnich możemy ocenić i scharakteryzować twórczość poznańskich złotników. Jednocześnie należy mieć świadomość, że przedmioty liturgiczne wolniej poddają się przyjmowaniu nowych wzorów i tendencji stylowych. Widać to zarówno w formach monstrancji wieżyczkowych,



które przetrwały aż do lat sześćdziesiątych XVII w., jak i w późnorennesansowym zdobnictwie kielichów dekorowanych „koronkowymi” symetrycznymi ornamentami opartymi na wzorach włoskich, a występującymi do lat trzydziestych tego stulecia.

Środowisko poznańskie, obok dobrego wykonawstwa i szlachetnej proporcji wyrobów, wykształciło charakterystyczne elementy rzadko lub wcale nie spotykane w innych ośrodkach. Należy do nich np. kształt ovoidalnego nodusa, często zdobionego wypukłymi lub umieszczonymi we wnękach postaciami modlących się aniołów, lub nodus ażurowy skonstruowany z herm kobiecych. Pięknym przykładem pierwszego typu jest wytworny, zdobiony kolorową emalią złoty kielich wykonany w 1663 r. przez wymienionego już Stanisława Szwarca dla poznańskiego biskupa Wojciecha Tolibowskiego. Drugi typ reprezentuje pochodzący z 1650 r. kielich z kościoła w Osiecznej, dzieło długowiecznego Wojciecha Budzyniewicza — autora monstrancji słonecznej dla kościoła franciszkanów na wzgórzu zamkowym. Posiada ona jeden istotny element, a mianowicie figurę anioła na trzonie, który rozpostartymi szeroko rękoma podtrzymuje słońce z puszką na Hostie. Oba elementy, zarówno słońce jak i postać na trzonie, będą od tego czasu często występować w pracach innych poznańskich złotników. Nieco wcześniej od Budzyniewiczowskiej powstało z fundacji Anny Krasnej dla kościoła bernardynów w Poznaniu, promieniste *ostensorium reservaculum* w figurce Matki Boskiej Loretańskiej z trzema kręgami w promienistej glorii zdobionymi emalią i szlachetnymi kamieniami.

Kolejną nowością, którą stanowiło zastosowanie emalii na filigranie, wprowadził Jacenty Piątkowski, operujący typowymi dla 2 poł. XVII w. wzorami mięsistych wypukłych kwiatów i liści na powyginanych łodygach. Jego zdolny uczeń Michał Meissner, jeden z kilku ocalałych po zarazie 1709 r. złotników poznańskich, stworzył w 1712 r., dla kościoła katedralnego, dzieło wysokiej klasy, którym jest złota słoneczna monstrancja z trzema okręgami wokół puszkę i postacią biskupa na trzonie, wspaniale zdobioną barwną emalią. Twórczość Meissnera to już jednak schyłek wysokiej pozycji poznańskiego złotnictwa.

Zabłysło ono jeszcze raz w 1732 r., kiedy to Marcin Endemann wykonał dużą monstrancję dla kościoła farnego. Pełna wdzięku figura św. Marii Magdaleny na trzonie, a przede wszystkim finezyjna, emaliowana scena Ostatniej Wieczery wokół puszkę na Hostię stanowią jej wielki walor.

Osłabienie środowiska poznańskiego spowodował znaczny wzrost importu, niejednokrotnie z odległych ośrodków. Dotyczyło to przede wszystkim okazałych obiektów, czego przykładem jest chociażby wytworzone w Augsburgu rokokowe tabernakulum sprowadzone ok. połowy XVIII w. dla kościoła jezuickiego.

W epoce baroku w Poznaniu jak w soczewce skupiały się wszystkie zjawiska sztuki całego regionu.



7. Monstrancja z kościoła p.w. św. Franciszka, wykonana w 1668 r. Fot. W. Wolny

7. Monstrance from the church of St. Francis, executed in 1668. Photo: W. Wolny

Działał tu wybitny architekt Pompeo Ferrari — twórca niewątpliwie europejskiej klasy. Czytelne są też wpływy innych środowisk artystycznych, a ich przykładem są prace wywodzących się ze Śląska: Alberto Bianco — rzeźbiarza i sztukatora, czy Karola Dankwarta — malarza, a także działającego na terenie całego kraju, wykształconego w Rzymie malarza Szymona Czechowicza. Jednak o wysokim poziomie sztuki regionu i Poznania decydowali twórcy miejscowi, tacy

jak: Krzysztof Bonadura, czy przedstawiciele rodziny Catenazzich w architekturze, Krzysztof Redell, Jan Weydlich i Augustyn Schöps w rzeźbie, Krzysztof Bo-

guszewski, Walenty Żebrowski i Adam Swach w malarstwie oraz Stanisław Szwarc, Jan Dill i Michał Meissner w złotnictwie.

### The Baroque in Poznań

The Poznań version of the Baroque is represented by great monastic realisations founded by the local gentry: Carmelite, Jesuit, Franciscan, Bernardine, and Reformed Franciscan churches, a Jesuit college and the interior of a Dominican church. The objects in question were raised by outstanding architects: Krzysztof Bonadura (active through the entire region, who introduced a type of a church modelled on the Roman Il Gesu), Jerzy and Jan Catenazzi and Bartłomiej Nataniel Wąsowski. The Jesuit church, in which, thanks to Wąsowski, original solutions and unique forms, not employed elsewhere, were applied, became one of the most impressive Baroque objects in the Commonwealth.

Baroque sculpture appeared in Poznań in the 1680s during the decoration of the parish church — stucco decoration on the interior, ascribed to Wąsowski, and on the outside — a complex of monumental ceramic sculptures on the façade. A stucco workshop of Alberto Bianco was established in Great Poland in about 1700, and became widely renowned throughout Great Poland. This was also the period of the origin of the works by Antoni Swach, who executed altars for his monastery. Finally, in the course of the eighteenth century, there arrived rather numerous Bohemian, Austrian and Bavarian sculptors, who worked mainly as carvers. Mention is due to Franz A. Brumbacher, Simon Beitinger and Augustyn Schöps.

Painting of the first half of the seventeenth century is represented by the Manneristic, Counter-Reformation works by two artists extremely significant for Polish art of

the time: the Italian Tomasso Dolabella and Krzysztof Boguszewski. The Counter-Reformation favoured the development of guild religious paintings, and large altar compositions. Great variety is represented by portraits, predominantly the coffin portrait and, to a much smaller degree, the full-figure and semi-figure portrait. Popularity was enjoyed during the seventeenth century by the Franciscan Adam Swach, the author of easel compositions and polychromies in the churches of Poznań, Owińska, Łąd, Pyzdry, Kalisz and Wełna; he worked also in Łowicz, Jarosław and Krasnystaw. Swach was accompanied by the monks Stanisław Gampey and Walenty Żebrowski, whose works survived in Wschowa, Warta and Kalisz. In about 1699, the Poznań Jesuits invited the Silesian painter Karol Dankwart to decorate the ceiling of their church, while likenesses of St. Stanisław the bishop and St. Stanisław Kostka were executed in 1754–1756 by Szymon Czechowicz.

The Poznań goldsmiths attained a high rank in the second half of the sixteenth century, and came, for all practical purposes, second after the capital town of Cracow; they managed to maintain this status up to the beginning of the eighteenth century. The artists included Tobiasz Jasłowski, Jan Dill from Frankfurt-on-the-Main, Stanisław Szwarc, Jan Leman II, Wojciech Budzyniewicz, Jacenty Piątkowski, Michał Meissner, and Marcin Endemann. Next to excellent execution and the noble proportions of the works of art, the Poznań environment produced a number of characteristic elements, rarely or never encountered in other centres.