

# Anna Sylwia Czyż

---

## Rzymskie inspiracje twórców wystroju kościoła św. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie

---

Saeculum Christianum : pismo historyczno-społeczne 10/2, 165-175

---

2003

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.

ANNA SYLWIA CZYŻ

## RZYMSKIE INSPIRACJE TWÓRCÓW WYSTROJU KOŚCIOŁA ŚW. PIOTRA I PAWŁA NA ANTOKOŁU W WILNIE

Perła baroku wileńskiego – antokolska świątynia pod wezwaniem św. Piotra i Pawła, ufundowana została przez hetmana wielkiego litewskiego i wojewodę wileńskiego Michała Kazimierza Paca (ok. 1624-1682). Kamień węgielny pod budowę kościoła położono 29 czerwca 1668 r. Jej budowniczego Jana Zaora (zm. ok. 1675 r.), magnat sprowadził z Krakowa. Dekorację fasady Michał Kazimierz Pac powierzył początkowo miejscowym mistrzom.<sup>1</sup> Niezadowolony z wyników ich prac wzorem swego kuzyna – Krzysztofa, fundatora eremu kamedułów w Pożajściu, postanowił sprowadzić artystów z Włoch. W 1677 r. Jan Maria Galli – ornamentarius i Piotr Petri – statuarius, wykonali stiukową oprawę portalu.<sup>2</sup> Zachwycony hetman powierzył im zadanie ozdobienia wnętrza kościoła. Charakter ich rzeźby zdradza wyraźne inspiracje rzymskim środowiskiem artystycznym.

Najważniejszym warsztatem architektoniczno-rzeźbiarskim nowożytnego Rzymu kierował Gianlorenzo Bernini (1598-1680). Ten niezwykle utalentowany artysta skupiający w swoich rękach najpoważniejsze zamówienia przez blisko sześćdziesiąt lat dominował w stołecznym środowisku. Inni twórcy nie wytrzymując konkurencji zmuszeni byli do pracy w jego studiu. Jedynie Alessandro Algardi (1598-1654) i François Duquesnoy (1597-1643), rzeźbiarze nurtu klasycyzującego, prowadzili samodzielne warsztaty współpracując czasami z mistrzem.<sup>3</sup> Na polecenie papieża Urbana VIII Bernini zaprojektował cztery figury, które miały być umieszczone w niszach filarów na skrzyżowaniu naw bazyliki watykańskiej. Do prac zaangażował Francesco Mocchi (1580-

---

<sup>1</sup> *Regestra wydatku pieniędzy, które się brały od Iaśnie Wielmożnego Igmci Pana Kasztelana Wileńskiego Hetmana Wielkiego WXLit, na postanowienie cegielni, piecow, y innych do budynku należytosci, na murowanie kosciola, y palacow Imci, według percepty w inszey Xiędze opisaney, przez mię Xdza Benedykta Samotulskie Canon. Regul. Proboszcza w Wilnie na Antokolu*, Biblioteka Uniwersytetu Wileńskiego, sygn. f. 4 nr A2446.

<sup>2</sup> St. L o r e n t z, *O architekcie Janie Zaorze i dekoratorach kościoła św. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie*. „Dawna sztuka”. R. 1: 1938, nr 1, s. 11.

<sup>3</sup> J. M o n t a g u, *Roman Baroque sculpture. The industry of art*. New Haven-London 1989, passim; R. W i t t k o w e r, *Art and architecture in Italy 1600 to 1750*. B. m. wyd. 1958, s. 173.

1654), Duquesnoy oraz Andrea Bolgi (1601-1651). Samodzielnie, w latach 1629-1638, wykonał figurę Longinusa. Świętego ukazał w charakterystyczny dla siebie sposób: w momencie nawrócenia, z szeroko rozpostartymi rękoma na kształt krzyża i z głową zwróconą w kierunku światła spływającego z kopuły bazyliki św. Piotra. Longinus stoi w silnym kontrapoście. Przeciwwagą dla tej pozy jest lanca, którą trzyma w prawej ręce. Silnie umięśnione ciało zakrywa rzymska zbroja. Potężnie, nerwowo spletany płaszcz dodaje całości niezwykłej ekspresji i wyrazistości. Nieco uproszczoną wersją tej figury jest postać św. Tomasza z wileńskiego kościoła. (il. 1) Jej twórca Piotr Perti zrezygnował ze zbroi, hełmu i miecza, które czynią z Longinusa rzymskiego centuriona. Apostoł o obnażonej piersi przykryty jest silnie pomarszczonym płaszczem. Układ fałd jest przy tym niemal identyczny z rzymskim oryginałem, choć ich dynamizm jest nieco stępiony. Złagodzone również silny kontrapost pierwowzoru i gest wyciągniętej prawej ręki, w której zamiast lancy widnieje halabarda. Całość wygląda sztywno i płasko. Zupełnie inna jest twarz świętego. Petri zrealizował ją z właściwą sobie manierą.

Druga figura z bazyliki watykańskiej – apostoł Andrzej, jest niemal identyczna z berniniowskim Longinusem. François Duquesnoy wykonał ją w latach 1629-1640 według projektu Gianlorenza.<sup>4</sup> Mimo czytelnego patosu oraz emocji, które targają postacią jej ogólny wyraz jest nieco klasycyzujący. Flamand osiągnął ten efekt dzięki mocnemu, ale rytmicznemu sfałdowaniu szat, które układają się zgodnie z ruchem postaci. Całość stabilizuje olbrzymi krzyż, o który opiera się apostoł. Antokolska figura św. Andrzeja (il. 2) jest odwróconą kopią rzymskiej statuy. Brakuje jej siły oryginału, ekspresja jest łagodniejsza, a postać dodatkowo charakteryzuje się sztywnością. Wyraźnie widać nieumiejętność poprawnego oddania anatomii, szczególnie w partii nóg. Fakt, że wileńska realizacja jest odwróconym powtórzeniem rzeźby François Duquesnoy sugeruje pośrednictwo grafiki. Takim wzorem mógł być dla niej miedzioryt przechowywany obecnie w zbiorach Zakładu Ikonografii Biblioteki Narodowej w Warszawie.<sup>5</sup> Dokładnie, lecz w odbiciu lustrzanym, odwzorowuje on watykańską statwę. O istnieniu w szerokim obiegu artystycznym tego konkretnego, czy też innych sztychów świadczy figura św. Andrzeja ze Stiftskirche w austriackiej miejscowości Lambach autorstwa Christopha Abrahama Walthera (ok. 1625-1680).<sup>6</sup>

<sup>4</sup> R. Wittkower, *Art ...*, s. 179.

<sup>5</sup> Jako autora miedziorytu (powstał między 1640, a 1678 r.) katalog Biblioteki Narodowej podaje Cornelisa Galle. Nie precyzuje jednak czy chodzi o ojca czy syna. Biblioteka Narodowa, sygn. T. I-56G. 50.772.

<sup>6</sup> Figura św. Andrzeja z Wilna i z Lambach są sobie bliźniacze. Różnice sprowadzają się do nieco innego opracowania głowy i szat. Realizacja austriacka wydaje się przy tym wcześniejsza o około 20 lat.

Kolejną ważną pracą Berniniego na Watykanie była przebudowa i modernizacja dwóch przylegających do siebie pomieszczeń. Artysta połączył je w jedną Sala Ducale, pozostawiając dwa filary przypominające o dzielącej je niegdyś ścianie. Jednocześnie wykorzystał ten element wprowadzając po jego obu stronach bardzo oryginalny motyw olbrzymiej stiukowej kotary podtrzymywanej przez putta. Dodatkowo prezentują one kartusz z herbem rodziny Chigi. Projekt Berniniego, zrealizowany przez jego warsztat między 1656 a 1657<sup>7</sup> stał się ulubionym barokowym tematem wielokrotnie wykorzystywanym i przekształcanym. W Wilnie znalazł swoje zastosowanie w dekoracji kaplicy św. Augustyna (il. 3-4). Putta podtrzymują kotarę, rozpiętą nad arkadowymi przejściami prowadzącymi do kolejnych pomieszczeń. Zaskakująca jest wierność wobec rzymskiego pierwowzoru. Zgadza się liczba aniołków i sposób trzymania przez nich tkaniny. Niewielkie różnice da się zaobserwować jedynie w gestach oraz w większym pofałdowaniu kotary. Ma to zapewne związek z zupełnie innym sposobem traktowania materii rzeźbiarskiej przez warsztat Petri-Galli. Kartusze, które prezentują putta w kaplicy św. Augustyna, zawierają sentencje z jego pism. Pod względem formy, w stosunku do propozycji Berniniego, zostały zrealizowane zupełnie inaczej. Wpisują się w charakter niezwykle bujnej i żywiołowej dekoracji wileńskiej świątyni.

Ważnym elementem wystroju kościoła antokolskiego są licznie siedzące na arkadach figury świętych czy też personifikacji. Motyw taki często był wykorzystywany w Rzymie, również w kręgu Gianlorenza. Spotykać go można choćby we wnętrzu bazyliki św. Piotra czy kościoła Santa Maria del Popolo.<sup>8</sup> Artysta rozwiązaniem to wykorzystał projektując m.in. brązowe tabernakulum do kaplicy Najświętszego Sakramentu świątyni watykańskiej. Prace nad obiektem zakończono przed 1674 r.<sup>9</sup> Personifikacja Wiary i Religii przysiadły na trójkątnym tymparonie wieńczącym portal tempietta, w którym przechowywane jest Ciało Chrystusa. Podobne figury odnajdziemy w kaplicy Świętych Królowych w kościele św. Piotra i Pawła (il. 5). Na południowej arkadzie znajdują się postacie bł. Jolanty i Salomei.<sup>10</sup> Z pierwowzorem watykańskim łączy je układ, strój i fryzura. Szczególnie są sobie bliskie figury lewej strony różniące się jedynie atrybutem trzymanym w wyciągniętej dłoni oraz fałdami szat w dolnej części. Podobne do antokolskich rzeźb są także realizacje z kościoła Santa Maria del Popolo. Na jednej z arkad ukazano św. Praksedę i św. Pudencjanę, dłuta

<sup>7</sup> J. M o n t a g u, *Roman Baroque* ..., s. 140; R. W i t t k o w e r, *Bernini the sculptor of Roman baroque*. [London 2000], s. 277.

<sup>8</sup> J. M o n t a g u, *Roman Baroque* ..., s. 130, 134.

<sup>9</sup> *Bernini in Vaticano*. [Rom] 1981, s. 233; R. W i t t k o w e r, *Bernini* ..., s. 297.

<sup>10</sup> Tak te dwie postacie chce odczytywać ks. Tadeusz Zawadzki. Zob. T. Zawadzki, *Przewodnik hagiograficzny po kościele antokolskim. Na pamiątkę Antokolanom skreślił ich x. Pleban*. Wilno 1937, s. 10 i 12.

odpowiednio Paolo Naldini (1605-po1655) oraz Lazzaro Morelli (1608-1691). Obie zostały zaprojektowane przez Berniniego.<sup>11</sup> W tym przypadku niemal jednakowe są figury prawej strony. Odchylenie głowy, gest trzymania mokrej tkaniny w dłoniach, sposób rozwiania welonu jest identyczny. Nieco inaczej zrealizowano partię nóg oraz minimalnie uspokojono ekstatyczny gest lewej ręki przez mniejsze zgięcie w łokciu. Jednak nadal pozostał on niezwykle wyszukany i elegancki. Figurę św. Pudencjany oraz Religii z bł. Salomeą łączy jeszcze jedno – podobne opracowanie twarzy z charakterystycznie wysuniętym podbródkiem i w półotwartymi ustami. Tego typu fizjonomia w figurach kobiecych występuje na Antokolu często i jest to maniera Pertiego. Być może zaczerpnął ją z realizacji berniniowskich. Pośrednictwo grafiki w przypadku oddziaływania wzorów rzymskich na postacie z kaplicy Świętych Królowych należy raczej odrzucić. Zbyt duże jest podobieństwo i fakt połączenia dwóch różnych realizacji. Poza tym obie antokolskie postacie potraktowano przestrzennie. Nie ma w nich sztywności i płaskości, która towarzyszyła wcześniejszym przykładom. Wyraźnie widać zainteresowanie jej twórcy możliwościami światłocieniowymi.

Bardzo często wykorzystywaną kompozycją Berniniego, również w polskiej rzeźbie, była personifikacja Prawdy wykonana w latach 1646-1652.<sup>12</sup> Figura charakteryzuje się skomplikowanym formalnie układem ciała, z lewą, wysoko podciągniętą do góry nogą opartą na kuli. Motyw ten został przeniesiony na personifikację Wiary z kaplicy św. Augustyna (il. 6). Wileńska Fides opiera lewą nogę o głowę szatana. Reszta ciała nie powtarza jednak rozwiązania Berniniego. Oczywiście antokolska rzeźba została ubrana w antykizującą szatę. Jeśli porówna się postać św. Szczepana z kościoła wileńskiego (il. 7) ze św. Filipem Nereuszem z kolumnady Bazyliki Watykańskiej,<sup>13</sup> to podobny wyda się strój, sposób kształtowania draperii, odchylenie głowy i gest prawej ręki. Jednak analogia między tymi statuami sprowadza się raczej do rozumienia rzeźby jako pewnej wartości przestrzennej, która nie tylko ma informować o uczuciach targających daną postacią, ale i wprowadzać w konkretny nastrój widza.

W realizacjach Berniniego często można spotkać bardzo charakterystyczny gest dwóch, nałożonych na siebie dłoni, wskazujących na serce. Ten bardzo wyraźny znak, silnie osadzony w konwencji Gianlorenza, pojawia się m.in. w popiersiu z epitafium Mari Raggi z Santa Maria Maggiore (ok. 1645 r.), czy figurze bł. Ludwika Albertoni z kościoła San Francesco a Ripa (1671-1675). Analo-

---

<sup>11</sup> J. M o n t a g u, *Roman Baroque ...*, s. 137.

<sup>12</sup> Np. figura alegoryczna z nagrobka Rafała Leszczyńskiego (1691-1704) w kościele parafialnym w Lesznie, czy bp. Andrzeja Trzebieckiego (1695-1696) z kościoła św. Piotra i Pawła w Krakowie.

<sup>13</sup> Figury z kolumnady na placu św. Piotra ok. 1670 r. ściśle według projektu Berniniego wykonało kilku dobrych rzeźbiarzy. R. W i t k o w e r, *Bernini...*, s. 284-285.

giczny wykonuje postać Marii Niepokalanie Poczętej z prezbiterium kościoła św. Piotra i Pawła (il. 8). Oczywiście tego rodzaju podobieństwo może być przypadkowe. Niezwykłym elementem, który towarzyszy Matce Bożej na Antokolu jest smok. Dokładnie widać jego otwartą, ryczącą paszczę z językiem, korpus oraz dwie łapy. Tradycyjne ujęcie pokazuje zazwyczaj Marię nad węzłem, a typ wileński jest w wieku XVII i XVIII bardzo rzadki.<sup>14</sup> Pierwowzoru dla takiego ujęcia należy szukać w kręgu Pietro da Cortony (1596-1669). Przed 1661 r. artysta razem ze swoim najwybitniejszym uczniem i pomocnikiem Ciro Ferri (1634-1689) namalował obraz o tym temacie dla kościoła San Filippo w Peruggi. Kompozycja rok później została przeniesiona na grafikę i umieszczona m.in. w „Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum”.<sup>15</sup> Porównując Madonnę Pietro da Cortony z antokolską należy stwierdzić, że są one niemal identyczne. Zgadza się układ rąk, sposób pofałdowania sukni i płaszcz. Różnice sprowadzają się do nieco innego sposobu ustawienia modelu względem widza oraz w opracowaniu twarzy. Zrezygnowano również z półksiężycy pod stopami Marii. Odmienne potraktowano także smoka. Da Cortona ukazał go gdy korzy się przed Matką Boską stojąc w pewnym oddaleniu od Niej. W Wilnie główny akcent położono na jego głowę osadzoną na wysokiej szyi oraz na otwartą paszczę. Korpus smoka jest spłaszczony przez opartą na nim Maryję. Ma to związek z ograniczoną przestrzenią niszy oraz z tym, że figurę ustawiono w prezbiterium. Musiała być zatem czytelna dla wiernych stojących w nawie kościoła.

Nieco wcześniej, bo około 1645 r. podobnie temat Immaculaty zrealizował Alessandro Algardi projektując brązową figurę przeznaczoną do prywatnej dewocji.<sup>16</sup> Szczególnie bliskie są sobie smoki ze złowrogo otwartymi, ryczącymi paszczami. W innych swoich pracach artysta bardzo charakterystycznie kształtował ciała tych fantastycznych stworów o psich pyskach, otyłych korpusach, skrzydłych nietoperza i ogonach poskręcanych wokół własnej osi.<sup>17</sup> Niemal identyczne smoki znajdują się na sklepieniu zakrystii kościoła św. Piotra i Pawła (il. 9). Choć ukazano je w zupełnie innych pozach, to podobieństwo fizyczne jest uderzające. Analogicznie rzecz ma się z puttami bawiącymi się z hipokampami, czy z innymi mitologicznymi stworami oraz z maskami, których pełno

---

<sup>14</sup> M. B i e r n a c k a, *Niepokalane Poczęcie. W: Maryja Matka Chrystusa*. Red. J. P a s i e r b, Warszawa 1987, s. 35; J. B. M a l o u, *Iconographie de l'Immaculée Conception de la Très Sainte Vierge Marie*. Bruxelles 1856, s. 83.

<sup>15</sup> D. G r a f, *Disegni di Pietro da Cortona e della sua scuola per il Missale Romanum del 1662. W: Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale Roma-Firenze 12-15 novembre 1997*. Red. Ch. L. F r o m e l, S. S c h ü t z e S. [Rom 1998], s. 204-205.

<sup>16</sup> Obecnie znajduje się ona w londyńskim Matthiesen Fine Art Ltd. J. M o n t a g u, *Alessandro Algardi*. New Haven 1985, t. 2, s. 347-348.

<sup>17</sup> J. M o n t a g u, *Alessandro Algardi...*, t. 2, s. 461.

<sup>18</sup> T a m ż e, t. 1, s. 94nn.

w stiukowej dekoracji rzymskiej Villa Doria Pamphili z lat 40 XVII w.<sup>18</sup> Jednak sposób traktowania przez Algardię powierzchni i materii rzeźbiarskiej, oschłość rysunku, dbałość o elegancję oraz ascetyzm form stoją w wyraźnej opozycji do bogactwa kościoła wileńskiego. Znany jest jednak jego projekt dekoracji galeonu, gdzie podstawową cechą jest horror vacui.<sup>19</sup> Ozdobne kartusze, nagie męskie postacie, trytony, putta, anioły, panoplia, maski, muszle, delfiny, czy też węże morskie prezentują możliwości Algardię jako dekoratora. Podobne elementy realizowane z taką samą twórczą swobodą można odnaleźć w antokolskim kościele. Jeden z motywów klamry-kartusza z maskami kobiecymi jest przy tym bardzo charakterystyczny. Starsi badacze w twarzach antokolskich doszukiwali się wizerunków urodziwych mieszkanki Wilna.<sup>20</sup> Jednak tego rodzaju temat, wykorzystujący różne typy fizjonomiczne, łatwo odnaleźć w Rzymie. Stosował je zarówno Bernini jak i Algardi. Częstym współpracownikiem tego ostatniego artysty był Giovanni Francesco Grimaldi (1606-1680) boloński malarz, dekorator i architekt pracujący od 1627 r. w Rzymie.<sup>21</sup> Ich wspólną realizacją (do 1637 r.) jest kaplica św. Trójcy przy kościele Santa Maria della Vittoria. Grimaldi – twórca dekoracji sklepienia, wykonał trzy freski oraz stiukowe ornamenty. Różnorodność motywów, ich gramatura oraz horror vacui stoją w opozycji do chłodnego stylu Algardię z Villa Doria Pamphili. On sam przy udziale pomocników wykonał narożne hermy, putta oraz figury Sprawiedliwości i Roztropności na zewnątrz kaplicy.<sup>22</sup> Jeśli uważnie przyjrzeć się sposobowi ukazania postaci podtrzymujących centralne malowidło oraz dwóm ozdobnym klamrom spinającym kolejne fragmenty kompozycji, to skojarzenie z Antokolem jest oczywiste. Wystarczy wspomnieć sklepienie kaplicy św. Augustyna, czy Świętych Królowych. Mimo, że w centrum znajduje się tam czterolistna lub owalna płaskorzeźba stiukowa, struktura ornamentów i sposób ich traktowania jest bardzo podobny. Analogicznie zbudowano klamry-kartusze, w których najważniejszym elementem jest fantastyczna maska. Takich rozciągniętych w szerz motywów spinających kolejne fragmenty dekoracji jest w wileńskim kościele kilkadziesiąt.

Charakterystyczną cechą figur kobiecych Algardię jest jakby rozwiany przez wiatr welon, który znakomicie koresponduje z liryzmem i melancholią ujęcia. Za przykład może posłużyć marmurowa rzeźba Matki Boskiej z głównego ołtarza rzymskiego kościoła San Nicola da Tolentino, z lat 1651-1654. Ten typ postaci artysta powtarzał wcześniej kilkakrotnie m.in. projektując brązowe

---

<sup>19</sup> Rysunek sporządzony został ok. 1645 r. dla papieża Urbana VIII. Obecnie wchodzi w skład kolekcji wiedeńskiej Albertiny. T a m ż e, s. 67.

<sup>20</sup> M. K a r p o w i c z, *Sztuka polska XVII wieku*. Warszawa 1989, s. 166; Wł. Zahorski, *Kościół św. Piotra i Pawła w Wilnie*. „Ziemia”. R. 2: 1902, nr 48, s. 786.

<sup>21</sup> J. M o n t a g u, *Alessandro Algardi...*, t. 1, s. 70.

<sup>22</sup> T a m ż e, t. 2, s. 453-454.

tonda przedstawiające Marię z Dzieciątkiem w otoczeniu aniołów lub świętych.<sup>23</sup> Podobną konwencję zastosował Petri i jego pomocnicy rzeźbiąc personifikacje, czy święte niewiasty. Szczególnie bliska Algardiemu jest Caritas z kaplicy św. Augustyna (il. 10). Mimo innych rysów twarzy, różnic w partii rąk i ubioru figura antokolska podobna jest do Madonn Alessandro Algardię. Efekt ten osiągnięto dzięki niezwyklej słodyczy jaka jej towarzyszy. Pod względem formalnym identyczna z pierwowzorem rzymskim jest poza personifikacji oraz rozwiany welon. Wileńscy twórcy w podobny do Algardię sposób kształtują szaty, które zwykle są szeroko cięte, poddają się prawom ciężenia układając się w poprzek kompozycji.

Jak ustalił Mariusz Karpowicz, Piotr Petri (1648-1714) oraz Jan Maria Galli pochodzili z kantonu Ticino i pierwsze szlify w zawodzie rzeźbiarskim zdobyli w rodzinnych stronach.<sup>24</sup> Kolejny etap ich nauki musiał wiązać się z pobytem w Rzymie. Zbyt liczne są bowiem nawiązania i echa sztuki Wiecznego Miasta. Przekaz graficzny, choć w niektórych przypadkach nie można go wykluczyć, nie oddałby w pełni bogactwa z jakim artyści pogranicza włosko-szwajcarskiego mogli zetknąć się jedynie na miejscu. Do Rzymu w XVII w., tak jak i wcześniej, zdążyło wielu twórców z całej Europy.<sup>25</sup> Wszyscy chcieli osiągnąć sukces, co dane było jednak nielicznym. Większość przybyszów zatrudniała się do prac przy ogromnych produkcjach stanowiąc grupę tzw. „giovani”. Artyści ci ściśle podlegając kierownikowi warsztatu wykonywali prace zlecone według określonego projektu. W ten sposób nie tylko zarabiali na utrzymanie, ale poszerzali zakres swoich umiejętności.<sup>26</sup> Prawdopodobnie właśnie taka rola przypadła artystom działającym potem na Antokolu. Józef Ignacy Kraszewski, który jako pierwszy zajął się systematycznym ujęciem dziejów Wilna, podał że Jan Maria Galli został sprowadzony z Rzymu.<sup>27</sup> Co prawda późniejsi badacze kategorycznie odrzucili to stwierdzenie, ale może warto byłoby je odczytać jako miejsce przebywania rzeźbiarza przed jego przybyciem do stolicy Wielkiego Księstwa Litewskiego. Jest to tym bardziej oczywiste, że nieco dalej Józef Ignacy Kraszewski stwierdził, że podobnie jak Petri pochodził on z rejonu Como.<sup>28</sup> Poza tym zaskakujący jest fakt, że wzory dla konkretnych rzeźb antokolskich można znaleźć w rzymskich realizacjach ukończonych przed połową lat 70 XVII w.

<sup>23</sup> J. M o n t a g u, *Alessandro Algardi...*, t. 1, s. 148-149; t. 2, s. 368.

<sup>24</sup> Nawet przybliżonych dat życia J. M. Galli nie podaje żadna z encyklopedii historii sztuki. Prawdopodobnie był rówieśnikiem P. Petrię. M. K a r p o w i c z, *Artyści włoscy w Wilnie w XVII w.* W: *Kultura artystyczna Wielkiego Księstwa Litewskiego w epoce baroku*. Red. J. K o w a l c z y k. Warszawa 1995, s. 68, 74-75.

<sup>25</sup> U. G e s s e, *Rzeźba barokowa we Włoszech, Francji i Europie Środkowej*. W: *Sztuka baroku. Architektura. Rzeźba. Malarstwo*. Red. R. T o m a n. B. m. wyd. 2000, s. 292.

<sup>26</sup> J. M o n t a g u J., *Roman Baroque...*, s. 126.

<sup>27</sup> J. I. Kraszewski, *Wilno od początków jego do roku 1750*. Wilno 1841, t. 3, s. 367.

<sup>28</sup> T a m ż e, s. 368.



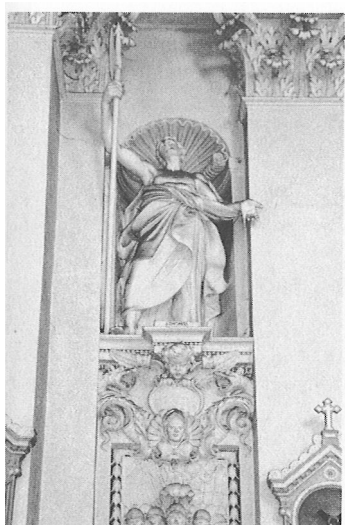
Jest to oczywiste jeśli weźmie się pod uwagę datę przybycia warsztatu Petri-Galli do Wilna, co nastąpiło w 1677 r. Artyści zdradzają dużą znajomość twórczości Berniniego jak i mistrzów nurtu klasycyzującego. Spośród nich Alessandro Algardi jest najważniejszy. Od Gianlorenzo warsztat Petri-Galli czerpał rozwiązania formalne, podczas gdy od Algardiiego dodatkowo sposób rozumienia i odczuwania rzeźby. W Wilnie wyraźnie widać uspokojenie form, harmonię, łagodność i ściszenie w stosunku do nurtu emotywnego. Wydaje się, że to w warsztacie uczniów i współpracowników Algardiiego Petri i Galli znaleźli swe miejsce. Wśród stałych pomocników mistrza było sporo artystów z pogranicza włosko-szwajcarskiego. Im, jako nauczycielom twórców wystroju rzeźbiarskiego w kościele na Antokolu, w dalszej kolejności należałoby się baczniej przyrzeć.

**ROMAN INSPIRATION AT DECORATIONS  
OF ST. PETER AND PAUL CHURCH ON ANTOKOL IN VILNIUS**

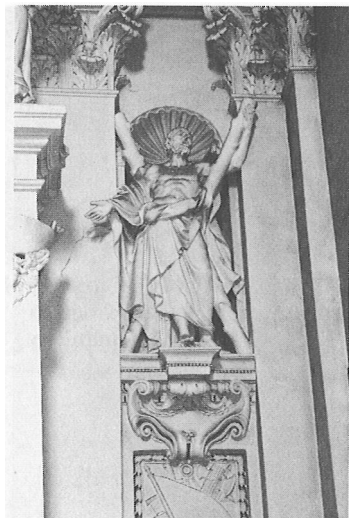
**Summary**

A church of St. Peter and Paul on Antokol in Vilnius, Lithuania, was founded by Michał Kazimierz Pac on June 1668. At interior decoration, he employed two good sculptors from north Italy: Giovanni Maria Galli and Pietro Petri. Their work is very similar to sculpture of seventeenth century Rom, especially Bernini's workshop and Alessandro Algardi. This is very probably they had been in Rom, before they started to work in Vilnius.

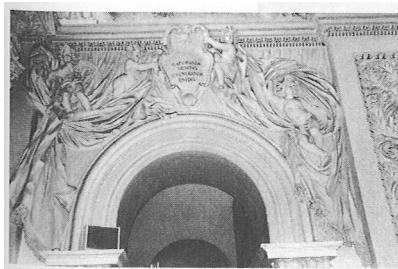
*Transl. by Anna Sylwia Czyż*



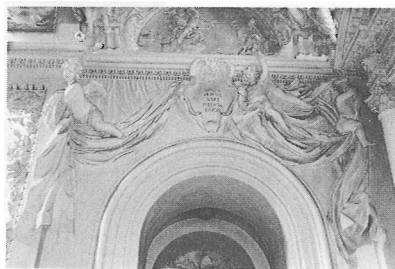
**Il. 1. Wilno, kościół św. Piotra i Pawła na Antokolu, św. Tomasz**



**Il. 2. Wilno, kościół św. Piotra i Pawła na Antokolu, św. Andrzej**



**Il. 3. Wilno, kościół św. Piotra i Pawła na Antokolu, kaplica św. Augustyna, dekoracja ściany północnej**



**Il. 4. Wilno, kościół św. Piotra i Pawła na Antokolu, kaplica św. Augustyna, dekoracja ściany północnej**



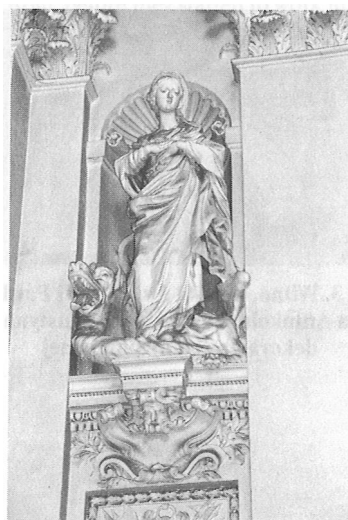
**Il. 5. Wilno, kościół św. Piotra i Pawła na Antokolu, kaplica świętych Królowych, ściana południowa**



**Il. 6. Wilno, kościół św. Piotra i Pawła na Antokolu, kaplica św. Augustyna, personifikacja wiary**



**Il. 7. Wilno, kościół św. Piotra i Pawła na Antokolu, św. Szczepan**



**Il. 8. Wilno, kościół św. Piotra i Pawła na Antokolu, Niepokalane Poczęcie**



**Il. 9. Wilno, kościół św. Piotra i Pawła na Antokolu,  
dekoracja sklepienia wschodniej zakrystii**



**Il. 10. Wilno, kościół św. Piotra i Pawła  
na Antokolu, kaplica św. Augustyna,  
personifikacja Miłosierdzia**