

V 5389
H. Loney

ZYGMUNT BATOWSKI

POMNIK TARŁY
W KOŚCIELE JEZUICKIM W WARSZAWIE
I JEGO TWÓRCA

PRZYSZYNEK DO DZIEJÓW RZEŻBY W POLSCE W XVIII WIEKU
(Z 8 TABLICAMI)



W A R S Z A W A
1 9 3 3

889

D. 26/97



© Hesperian
prof. St. Laurent

ines. 20249

Odbitka ze Sprawozdań z posiedzeń Towarzystwa
Naukowego Warszawskiego XXVI 1933. Wydział II.

ZYGMUNT BATOWSKI

POMNIK TARŁY W KOŚCIELE JEZUICKIM W WARSZAWIE I JEGO TWÓRCA

Pijarzy warszawscy, wysiedleni w r. 1834 przez rząd rosyjski ze swego kościoła przy ul. Długiej i osadzeni przy pustym, wówczas im oddanym w rekompensacie, kościele pojezuickim przy ul. Świętojańskiej, zabrali ze sobą z macierzystego miejsca cały ruchomy inwentarz i urządzenie kościoła, przyczem oddano im figury z fasady i pomnik wojewody lubelskiego, a potem sandomierskiego, Jana Tarły, szczególnie im drogi. Wojewoda, wcałe znaczna osobistość za czasów saskich, wielki pan, księdzka Stanisława Konarskiego bliski krewny, był wielkim dobroczyńcą warszawskich Pijarów, łożył sporo na ich kolegium. Zmarły w r. 1750, pochowany w Opolu lubelskim, otrzymał pomnik w ich stołecznym kościele, ten właśnie zabytek rzeźby, który dziś widzimy w kościele Jezuitów, w lewej nawie.

Stanął on jednak na tem miejscu dopiero w r. 1864 za sprawą potomka wojewody, dźwignięty jego kosztem, a wyrestaurowany przez rzeźbiarza Faustyna Cenglera. O tem informuje tablica, jedna z dwóch, na pomniku:

Pomnik ten usunięty z dawnego
Kościoła X.X. Pijarów w ro: 1834
dla uczczenia pamięci Wojewody
Lubelskiego wzniesiony w tem
miejscu na nowo postawił
Ignacy Kazimierz Hr. Tarło
w ro: 1864 prosząc o westchnienie
do BOGA. Uzupełnił i wykonał
F. Cengler z Krakowa.

Jak ostatnie zdanie wskazuje, nie wszystko w nim jest pierwotne: przytem z powodu rozbiórki w r. 1834, a zwłaszcza 30-letniego przechowywania w stanie rozkawałkowania, doznał on uszczerbków, do których w ciągu ostatnich lat 70-ciu przybyły jeszcze nowe: prawie wszystkie palce rąk, nie dotykających się niczego, są poutrącane; pozatem zasadniczych braków w zabytku niema.

Kształt ogólny pomnika możnaby określić jako dwa, jeden w drugi wstawione, portale. (tabl. I).

Dwie podpory, uformowane z zespolenia hermy o postaci męskiej „en gainé“ i pilastru o gzymśowanej podstawie zamiast kapitelu, ustawione do widza krawędzią owego zespolenia i krawędzią zetkniętych baz i cokołów, dźwigają wyłamywane, niby tokańskiego porządku, belkowanie i łączą się w górze łukowato uniesionym gzymsem. Utworzona w ten sposób oścież podtrzymuje wklęsłą i podług podpór (pilastru i hermy) wyłamaną attykę, środkiem ozdobnie wycinaną, którą wieńczy u góry nasadzony półkolisty szczyt.

W ościeży tej jest wbudowany portal lekkołukowaty, którego nadproże uwypukla się falisto ku przodowi i ma gzymś lekkołukowaty. Górną tę, bardzo masywną nasadę rozczłonkuje równoległe do łuków wąska przepaska, a wykrój portalu obwodzi rama, profilowana skośnie w głąb, wyprowadzona z cokołów, które są również ustawione na kant.

Na tym wewnętrznym portalu wznosi się ukształtowana z pięcioboku rokokowa supraporta, zdobna wolutami, o polu

mieszczącym na środku złożoną koronę (pozostałość po herbie). Ze szczytu supraporty strzela obelisk, dzieląc środkiem attykę i pole ponad nią, nie dochodząc do górnego brzegu.

Tu przy obelisku, na wysokości attyki i szczytu, skupia się ściśle plastyczna treść pomnika (tabl. II). Dwie żeńskie postacie, siedząc na łuku po obu stronach obelisku, u dołu, i trzecia w lewym odcinku szczytu, na podesłanej chmurze, skierowują swe giesty częścią ku widzowi, częścią ku przedmiotowi, którego dziś wśród nich niema, a którym był herb zmarłego. Kobieta w górze, ma na głowie wieniec róż, druga, pod nią, z lewej strony ma wieniec lauru, trzecia z prawej jest postacią niealegoryczną, odróżnia się od towarzyszek uosabiających muzy, fryzurą, sandałem, przywiązany do stopy (podczas gdy tamte są bose), i — odznaką orderową zwisającą na prawe biodro. Odznaka ta — to order Krzyża Gwiazdzistego, osoba — to żona zmarłego.

U stóp obelisku pomiędzy dwiema kobietami siedzi putto, ocierając rączką łzy, w prawym zaś odcinku szczytu — drugie, uwieńczone laurem, przysiadłszy na rozpostartym kłębie obłoków, wskazuje na utwierdzoną powyżej medaljonową, owalną, płaskorzeźbioną podobiznę zmarłego, przedstawionego w zbroi, z wstęgą orderową.

Nie bez chęci zespolenia się z wymową grupy zachowują się obie postacie herm, podtrzymując głowami ciężar, jedna kładzie na głowę lewą rękę, a prawą wznosząc, dotyka belkowania i spogląda ze smutkiem wdół, druga postać, założywszy lewą rękę za głowę, prawą podpira się u biodra i boleśnie patrzy wgórę (tabl. III). Dopełniającymi szczegółami zdobniczymi są: dwa płonące kaganki ustawione na gzymsie, dwa wolutowe liście przestylizowanego akantu u nasady ramy szczytowej i charakterystyczny na niej rokokowy czubek.

Wewnętrzny portal daje w swym wykroju pomieszczenie wypukłej tablicy nagrobkowej, przypominającej kształtem pole pod obeliskiem, a ujętej nowoczesną, prostą obwódką, tudzież podsuniętemu pod nią postumentowi, dostosowanemu do niej łukowatym gzymsem, — wstawce nowszego pochodzenia, wbudowanej dla dodatkowej tablicy.

Zasadniczy współczynnik treści i mocne podniesienie wyrazu monumentu — to jego materiał, marmur w trzech kolorach. Na-

daje on bryle o miękkiej sylwecie, o giętych liściach i wypukłościach, poruszonym pozom postaci, draperjom, chmurom, płomykom — barokowego patosu. Postacie, portret, kaganki i bazy są białe, architektoniczne części wewnętrzne — żółto-różowe i brunatno-czerwonawe, zewnętrzne — czarne. Ramy portalu i tablica — czarne. Herb Topór, był ze złoczonego bronzu.

Napis na górnej tablicy brzmi:

M. AE. S.

IOANNES COMES de TĘCZ: & CZEK
TARŁO. E VETUSTISSIMA, CLARA, STAR-
ZONŪ. TOPOREORŪ GENTE. BELLO GOTHICO, LEGIONIS
TRIBUNŪ. AUGUSTI II. LEGATŪ AD CONFOEDERATAM
REMP: DAPIFER M. D. L. LEGATŪ IX.Ū E PROVINCIIS AD
COMITIA REGNI. JUDEX DEPUTATŪ XXIIIŪ PRAEFECTŪ
IV.Ū SUPREM: TRIBUNALIŪ. AD S. SEDEM LEGATŪ
DESIGNATŪ. GENERALIS LOCUM TENENS, DUCTOR
EXERCITŪ PALATINŪ LUBLIN, DEIN SANDOMIR.
GENERAL: PODOLIAE. PRAEF: CAMENEC:. LATIC.
SOKAL: MEDIC: JASLEN: EQUES ALBAE AQUILAE
LUDOVICO GALLIAE CARUS, ALIIS REGIBUS AESTI
MATŪ, SUIS FIDELIS. GENTIŪ HISTORIA DUM VIVE-
RET CELEBRIS. FIDE SENATORIA, LIBERTATIS PRAE
SIDIO, AGUNDIS SUMMIS REBŪ NULLI SECUNDŪ DE
[R]ELIGIONE, REP., FAMILIA, AMICIS, OPTIME MERITŪ
QUOque,
]TATE SUA. MAJORI PATRIAE DECORI, NEMO VIXIT COL-
[LEG]IO NOBILIUM MAGNA PARTE EXTRUCTO, DOTATO
]E CORDE SUMMI VIRI CONDITO; CONJUGALIS [A]M[ORIS]
]LLŪ MONUMENTŪ, SOPHIA DE KRASINSKIIS,]A]
UXOR, POSUIT. OBIT AN. AETAT: LXVI. AE:C:MDCC[

Końcowe słowa napisu głoszą, że pomnik postawiła Zofja z Krasińskich, wdowa po Janie Tarle, o której skądinąd wiadomo, że niebawem wyszła powtórnie za mąż za Antoniego Lubomirskiego, wojewodę lubelskiego. Zmarła w r. 1790. Była damą orderu Krzyża Gwiazdzystego¹⁾.

Z kroniki zgromadzenia Pijarów w Warszawie, dowiadujemy się, że postawienie pomnika nastąpiło w r. 1752-3, po uprzed-

¹⁾ J. S. hr. Dunin-Borkowski, Panie polskie przy dworze rakuskim. Lwów 1891, str. 70/1.

niem, uroczystem pochowaniu serca Tarły w kościele, w r. 1750¹⁾. Podaje ona jeszcze dwa inne, ważne szczegóły. Pierwszy, że pomnik był wzniesiony „ad latus sinistrum seu ad cornu Evangelii altaris majoris supra portam sacrarii²⁾).

To tłumaczy jego strukturę. Marmurowa oścież była architektonicznie otwartą, przechodnią, mieściła drzwi z prezbiterjum do skarbcza. Tablica była utwierdzoną w ramach supraporty, gdzie dziś korona, a korona z herbem, którego śladem istnienia są sterzące trzy dyble — jeszcze wyżej. Miejsce pierwotne pomnika możemy dokładnie wyznaczyć w b. kościele pijarskim, drzwi te istnieją. Cengler, nie rekonstruując pomnika w dawnej sytuacji, oścież zapełnił³⁾.

Drugi szczegół dotyczy autorstwa dzieła i brzmi: „...piissima uxor de domo Krasinska, egregio artifice Pleysz ad id usa...” „...opus hoc supra duo aureorum hungaricalium millia constare perhibetur”⁴⁾.

W epoce baroku i rokoka w Polsce przekazanie wiadomości o wykonawcy dzieła nagrobkowego jest faktem wyjątkowym. Ryć na pomnikach swe nazwisko nie było wówczas zwyczajem rzeźbiarzy. Wydobędzie je może tu i ówdzie z rachunków, lub innych dokumentów, przypadek szczęśliwy: nie zdarza się jednak, by notowała je kronika lub inwentarz kościoła. Traf w tym wypadku może mieć dla historii rzeźby u nas w epoce saskiej bodajże większe znaczenie, niż to się zdaje napozór. Choćby zważywszy, że podobnych, współczesnych dzieł mamy w Warszawie i poza nią więcej, a brak nam klucza do otwarcia ich zagadki, nie wyłaniają się twórcy, brak nazwisk. Kto jest Pleysz?

Niemiec z narodowości, niewiadomego szczepowego i miejscowego pochodzenia, rzeźbiarz Johann Georg Plersch urodził się około r. 1705, umarł w Warszawie 1 stycznia 1774⁵⁾. Był

1) Archiwum Główne w Warszawie, rkp.: Historia Domus Varsaviensis S. P. 1729 — 1788 (sygn.: IV. 15. 1. 10), k. 20^v.

2) Tamże, k. 23.

3) Ł. Gołębiowski, Opisanie hist.-statyst. m. Warszawy, wyd. 2, Warszawa 1827, str. 87, oznacza miejsce pomnika w kościele słowami: „koło wielkiego ołtarza”.

4) Historia Domus Varsaviensis S. P., j. w., k. 23.

5) Archiwum parafji Sw. Krzyża w Warszawie, Liber defunctorum ab anno 1709, k. 263, pod datą: 1774 Januarius 1, — Ioannes Georgius Pleichs [!] vir an: circiter 70 viduus m.[unitus] s.[acramentis] sep:[ultus] in Caem.[eterio].

katolikiem, co niekoniecznie wskazuje na przynależność do Niemiec południowych. Wielu Sasów i innych protestantów przechodziło w Polsce na katolicyzm w epoce augustowskiej. Przykładem, stosunkowo bliskim: Jan Samuel Mock, malarz, nawrócony przez Jezuitów¹⁾.

Najwcześniejszym szczegółem biograficznym Plerscha jest jego małżeństwo z Marjanną Magdaleną Fontana, zawarte w Warszawie 23 stycznia 1729. Podług tego można bytność jego w Warszawie liczyć już od r. 1728. Świadcami ślubu byli ojciec Marjanny, Józef Fontana, brat jej, Jakób i Antoni Solari, — wszyscy architekci²⁾. Dość dużo jest przeto powiedziane. Przez ożenienie się wszedł Plersch w spolszczoną, włoską rodzinę. Mając teścia i szwagra architektów, mógł on nieraz łączyć się z nimi w pracy. Cóż prostszego nad domysł, że obydwoj Fontanowie zalecali rzeźbiarza tak sobie bliskiego, lub mieli go w spółce w swych przedsiębiorstwach? Znajomość z Solarim zapowiada również związki działalności.

W r. 1731 urodził się Plerschowi syn³⁾. W tymże roku występuje Plersch jako ojciec chrzestny w rodzinie Fontanów⁴⁾, a w następnym — jeszcze przy innym chrzcie⁵⁾.

Po raz pierwszy dowiadujemy się o Plerschu jako o rzeźbiarzu z dekretu króla Augusta III, datowanego w Warszawie 11 listopada 1735, którym to aktem otrzymuje on tytuł „Hofbildhauer”⁶⁾. O nadanie tego przywileju dla korzystania z niego w Polsce („in hiessigen Lande”) prosił artysta uprzednio, powołując się na to, że pracował już przez znaczny czas dla Augusta II, a mając powierzone sobie prace dla jego następcy, sprowadził do ich wykonania pomocników z zagranicy („mer Gesellen auss

¹⁾ Literae annuae Domus prof. et Collegij Varsaviensis Soc. Iesu (1692 &c), rkp. Bibl. Raczyńskich w Poznaniu. Nr. 37, k. 106.

²⁾ Archiwum parafji N. Marji Panny na Nowem Mieście w Warszawie, Liber copulatorum 1722 — 1738, str. 91 pod datą: 1729 Januarius 23.

³⁾ Arch. paraf. Św. Krzyża w Warszawie, Liber baptisatorum 1729 — 1750, pod datą: 1731 Aprilis 2.

⁴⁾ Arch. paraf. N. Marji Panny w Warszawie, Metrica fonte baptismi regeneratorum 1718 — 1733, str. 375, pod datą: 1731 November 4.

⁵⁾ Arch. paraf. archikatedry (kolleg. św. Jana) w Warszawie, Liber baptisatorum 1730 — 1734, str. 84, pod datą: 1732 d. 5 Jan.

⁶⁾ Saskie Państwowe Archiwum Główne w Dreźnie, Akten Loc. 896 Bestellung verschiedener Hof-Bedienten A^o. 1733, 34, 35, vol. III.

frembten landen”), co nie przeszło bez przykrości („viller Molestirung”) ze strony miejscowych jednostek zainteresowanych („wegen der Freyheit”) ¹⁾. Widać, że utrzymywał warsztat na większą miarę i że szczęśliwie postawił kroki u dworu już za Augusta II.

Akta miejskie warszawskie z następnych dziesiątków lat wielokrotnie wspominają Plerscha, oraz żonę jego, a potem także dzieci. Żona żyła jeszcze w r. 1769, ale umarła wcześniej od męża ²⁾. Dorosłe potomstwo rzeźbiarza składało się z 4 synów i 4 córek. Wybitniejsi stanowiskiem byli: Jan Bogumił, malarz znany z działalności na dworze Stanisława Augusta, i Teodor, kanonik wolborski, proboszcz mniszewski; z córek jedna była za burmistrzem poznańskim Keyserem, druga za burgrabią łomżyńskim, Tymińskim ³⁾. Pisano ich: Plersch, Plesch, Plesz. Co do Jana Jerzego zdarzają się jeszcze odmienne, jak wyżej w przypiskach przytoczone brzmienia nazwiska, wynikające z pomyłek w wymawianiu lub zapisywaniu ⁴⁾.

W r. 1739 byli Plerschowie właścicielami murowanego domu na Grzybowie ⁵⁾, który z czasem od spadkobierców nabył Arnold Anastazy Byszewski, generał ⁶⁾. Posiadał też Plersch w r. 1745 dworek na Lesznie ⁷⁾, a w r. 1753 i latach następnych dworek przy ul. Królewskiej ⁸⁾. W r. 1759 miał sprawę o słowną obrazę zwierzchności Grzybowa w osobie burmistrzowskiej i poskromiony został w swej krewkości dopiero grzywną, poczem uczynił solenną

¹⁾ Tamże.

²⁾ Zob. przypisek ⁵⁾, str. 47 („viduus”).

³⁾ Archiwum Główne w Warszawie, Plenipotencje Grodu Warszawskiego, księga 22, str. 1578, 1720 (r. 1773); Obligat. Grodu Warsz., ks. 75, 745—6, 749 (1774); Jurydyki m. Warszawy (Grzybów), ks. 172, str. 103—4 (1775), str. 560—561, 564 (1779); ks. 175, k. 174, 186 (1780).

⁴⁾ Spotykane na dokumentach, kwitach i t. p. podpisy Plerscha są niemieckie, czasem z dodaniem słowa „Bildhauer”. Żona podpisywała się po polsku.

⁵⁾ Archiwum Główne w Warszawie, Juryd. Warsz., ks. 165 (Grzybów), k. 36^v.—37 (r. 1739).

⁶⁾ Juryd. Warsz., ks. 171 (Grzybów), k. 300 (r. 1772); ks. 175, k. 174 ks. 186, k. 123^v. (r. 1780).

⁷⁾ Juryd. Warsz., ks. 165 (Grzybów), k. 37 (r. 1739). Oblig. Grodu Warsz., ks. 54, k. 478—480 (r. 1745).

⁸⁾ Archiwum Główne, j. w., Akta ekonomiczne Starej Warszawy, ks. 40 (Regestr podatku łokciowego za r. 1753), k. 14, ks. 89 (1754) i inne z serji 42 (1755) — 59 (1773/4).

deprekację i obłożył się sam karą pieniężną na wypadek powtórnego wykroczenia ¹⁾).

Istniał portret rzeźbiarza Plerscha, oraz portret jego żony, malowane zapewne przez syna Jana Bogumiła. Należały one potem do mienia, pozostałego po żonie tegoż syna, w r. 1786 ²⁾). W inwentarzu owego spadku wymieniono w dziale „Robota snycerska” trochę przedmiotów, mogących być remanentem pracowni Jana Jerzego, lecz zarówno jak portrety małżeńskiej pary, — rzeźby te nie są znane.

Wczesną, wiadomą co do dat, pracą Plerscha był udział rzeźbiarski i sztukatorski w upiększaniu królewskiego Zamku, odbywającym się od r. 1741 pod kierunkiem Antoniego Solariego, a zwierzchnictwem podskarbiego Jana Ansgarego Czapkiego. Dostarczone w r. 1741 trzy trofea kamienne, wznoszące się nad tympanonem w pierwszym ryzalicie, stiukowe wypełnienie pola tympanonu, przedstawiające dwóch aniołów sławy z trąbami, trzymających tarczę z cyfrą królewską A R 3, (tabl. IV) ozdoby nad oknami takiejże roboty; wykonane w r. 1742 ozdoby architektoniczne snycerskiej roboty do sali senatorskiej, a potem w latach 1745—6 „różne kamieniarskie w sztukatoryi Roboty” — oto za co mu płacono w tym okresie wszczętej „fabryki” ³⁾). Oddawszy swoje i swych pomocników ręce w usługę architekta projektodawcy, kując i modelując, bezwątpienia podług dostarczonego rysunku, nie wiele dał Plersch ze siebie samego tym pracom. Że zaś upiększenia plastyczne wzmiankowanej sali, z których nic nie dotrwało po jej przerobieniu, były z natury rzeczy wytworem rzemieślniczym, stwierdza się na widokach sali w obrazach Nor-

¹⁾ Juryd. Warsz., ks. 167 (Grzybów), k. 116, 119v./120 (r. 1759).

²⁾ Archiwum Główne, Akta radzieckie Starej Warszawy (Acta Officii Consularis), księga Nr. 327, k. 559, 684v., 691. (Inwentarz urzędowy dóbr wszelkich... po śmierci... Konstancyi z Hardwinów Pleschowej... — wpisany pod datą 17 listopada 1786).

³⁾ Archiwum Skarbowe w Warszawie, Dział staropolski, oddział XXVII, Nr. 2: Regestra Expensy na Fabrykę Zamku Warszawskiego w r. 1741 i nast. M. i. Registr wyrobioney Roboty Skulpturskiej y Sztukatorskiej na Pawilonie pierwszym... przez J. G. Plerscha, z 29.IX.1742:... w Senatorskiej sali, z 30.III.1742. Specyfikacye Expensy na Fabrykę Zamku Warszawskiego z lat 1745—6.

blina i Wojniakowskiego, przekazujących ozdoby z epoki saskiej, prawie nienaruszone potem w okresie stanisławowskim.

Nie wiadomo, czy z działalnością Plerscha wiąże się więcej jeszcze dekoracyj, niż tylko jedna boczna część fasady, np. jej środek, co do którego wykonywania brak nam zapisek. Powoływano bowiem do robót w zamku, nawet w tych samych latach, z rzeźbiarzy nie tylko Plerscha. Drugim znaczniejszym zawodowcem był Józef Sendlinger, też „Hofbildhauer”, niestety, nieznanym wcale z przechowanych dzieł¹⁾.

Wzięciem w zakresie takich pomniejszych sztukatorskich i snycerskich robót cieszył się warsztat Plerscha także w czasie odnawiania sali poselskiej na Zamku w r. 1763. Z rachunków tej roboty wychyla się, jako pośrednik w umowie, architekt Fontana i występuje „Plersch malarz”, to jest syn, Jan Bogumił, pod którego kierunkiem malowało się pospiesznie plafon w sali poselskiej, — widocznie na termin otwarcia sejmu²⁾.

Jeszcze raz w r. 1767, kiedy na Zamku zabierano się do pracy nad pokojem marmurowym, pojawia się w rachunkach nazwisko „Plerscha snycerza”, jako odbiorcy małej kwoty³⁾. Ale „Hofbildhauer” obydwóch Sasów nie miał się stać rzeźbiarzem Stanisława Augusta. Król ten nie lubił sztuki poprzedniego pokolenia, rugował barok z Łazienek, a rzeźbiarzy wołał młodszych: Le Bruna, Monaldiego, Pincka.

Wypada zaznaczyć, że ilekroć się pojawia wzmianka o zamówionej, czy dostarczonej pracy Plerscha, bezpieczniej jest pod tem rozumieć dzieło nie jego wyłącznie rąk, lecz wytwór jego artystycznej firmy. Wszak wymownie zwraca na to uwagę jego podanie do Dworu z r. 1735. Użyte jednak słowa: „wielu czeladników z obcych krajów” należałoby rozpatrywać nie tyle w sensie wielości geograficznej, ile technicznej, mieć na uwadze, że warsztat jego zatrudniał obrabiaczy marmuru, punktatorów, wprawniejszych niż krajowi, cyzelerów, i stukatorów. I wołał może mistrz współpracować z podporządkowanymi sobie obcymi stolarzami, snycerzami, pozłotnikami itp.

¹⁾ Tamże, (Specyf. Exp.) i w innym pliku: Umowa J. Sendlingera z pułk. K. F. Pöppelmannem o dekorację sztukatorską gabinetu królowej z 3.V.1746.

²⁾ Tamże, Nr. 11, Regestra Expensy Pieniezney Fabryki Zamku Warszawskiego od r. 1762 (za okres 24/IX—1/X 1763 i nast., oraz w r. 1764).

³⁾ Tamże, Nr. 14, Expens Pieniężna... na r. 1767.

Jak wszędzie wogóle, tak i w tych przypadkach niema się żadnych danych do indywidualizowania udziału pracy, która z natury rzeczy pod względem wykonywania musiała być zbiorową, a przeto i zmienną, w miarę posługiwania się ustępującymi lub przybywającymi pomocnikami różnej zdolności. Tak się rzecz ma ze snycerszczyzną, kamieniarszczyzną, ze stiukiem artystycznym nie tylko w owym wieku. Jeśli zaś jeszcze się przypomni, że rodzaj i kształt dekoracyj zewnątrz lub wewnątrz budynku powstaje łącznie z projektem architektonicznym, to wraz z odjęciem od dzieła plastyczno-dekoratorskiego tego właśnie wkładu: pomysłu — jeszcze się więcej zmniejsza oryginalność i rola mistrza-rzeźbiarza, lub przynajmniej okazuje się trudniejszą do ustalenia.

Oprócz powyższych zapisek o pracach Plerscha w dziedzinie dekoratorstwa pałacowego istnieje jeszcze wiadomość o jego bliżej nieokreślonej pracy w r. 1750 dla księcia Michała Radziwiłła, wojewody wileńskiego i hetmana pol. lit. Z niewielu o tem przechowanych słów zapiski katalogowej¹⁾ nie można, niestety, nawet wywnioskować, czy Plersch wykonał ją gwoli ozdoby radziwiłłowskiego kościoła, czy pałacu w dobrach książęcych, lub w którymś z większych miast, n. p. w Warszawie.

Inne historyczne i archiwalne dane o działalności Plerscha tyczą się dzieł wykonywanych dla kościołów, jak ów na początku omówiony, naczelny w tej grupie, pomnik Tarły z r. 1752/3.

Wiadomymi utworami Plerscha są posągi św. Piotra i Pawła w nyszach na fasadzie kościoła św. Krzyża w Warszawie (tabl. V i VI). Fasadę ukończono w roku 1756. Oba posągi mają pochodzić z r. 1759²⁾. Są ze stiuku „wewnątrz puste”³⁾. Robią wrażenie

¹⁾ Archiwum Nieświeskie w Warszawie, katalog aktów tyczących się sług i rzemieślników domu książąt Radziwiłłów, pod literą P. („Plersch Jan Grzegorz [!] snycerz”). Obydwa wymienione tam dokumenty: „kwit na należytość za robotę i umowa rewersalna o nią” nie znajdują się na swem miejscu, prawdopodobnie zaginęły.

²⁾ F. M. Sobieszczański, Przewodnik po Warszawie, Warszawa 1857, str. 9. Źródła tej wiadomości, lub jej jakiegoś potwierdzenia archiwalnego, nie udało mi się odszukać.

³⁾ x. L. Petrzyk, Kościół Ś-go Krzyża w Warszawie, Warszawa 1920, str. 97. Autor ten podaje na str. 31, że fasadę postawiono w r. 1757, a na str. 96, że między r. 1755 a 1757. Tablica erekcyjna nad drzwiami zdaje się rzecz rozstrzygać swą datą: 1756.

oryginalnie pomyślanych, oczywiście w ramach projektu architektonicznego, który ponieważ pochodził, jak wiadomo, od Józefa lub Jakóba Fontany, mógł więc zgóry brać w rachubę udział Plerscha jako rzeźbiarza i iść mu na rękę. To widać. Obydwaj apostołowie, wydający się pozornie co do postawy i gięstu przeciętnymi kościelnymi posągami owych czasów, otrzymali indywidualną charakterystykę, są śmiało i miękko drapowani, mają pewną odrębność w kształcie i układzie rąk o palcach znamiennych długością i grabkowatym rozstawieniem, oraz zaprzągnięciem obu rąk atrybutami. Figury te są wkomponowane w swe nysze z rozmysłem dekoratorskim. Związek zaś postaci z wgłębieniem zaznaczony jest ponadto materialnie: draperje z ramion spływają w dalszym biegu po ścianach okola, na tem oparciu zatrzymuje się zwisający z rąk św. Piotra jeden z dwóch kluczy, w ścianę wtapia się dołem drugi jego atrybut, krzyż przewrócony. W ujęciu rzeczy monumentalnem przemówił duch sztuki sztukatorskiej i — odnośnie do klucza, wyrobionego na ścianie w płaskorzeźbie — ujawniło się coś z barokowej igraszkowości.

Następnym kościołem warszawskim, ważnym dla poznania Plerscha, jest kościół Wizytek. Tutaj z jego nazwiskiem łączy się ambona¹⁾.

Czy ten wymyślny utwór rokoka, zespalający się tak harmonijnie linją, bryłą, bielą i powściągliwym złoceniem z całym wnętrzem, pochodzi wyłącznie od Plerscha — wolno wątpić. Raczej jest on współwykonawcą dzieła pomyślanego przez kogoś innego. Dał on od siebie narzut ostatecznej formy rzeczy, zaprojektowanej przez twórcę wszystkich upiększeń kościoła w latach mniej więcej 1750—1760, przez architekta, nieustalonego dotychczas dokumentami.

Ambona ma kształt łodzi z żaglem, co nie jest rzadkością w epoce rokoka, ale na jej przodzie, występującym pod kątem prostym od ściany, jest rozpięty orzeł, tworząc kompozycyjne zakończenie. Motyw ten, wyróżniany za rządów rosyjskich w Polsce szczególną uwagą Warszawy i stanowiący wówczas dla niej

¹⁾ Pozyskanie tej wiadomości, zawartej w aktach archiwum klasztoru PP. Wizytek w Warszawie, zawdzięczam siostrze Zakonu Zmartwychwstańek, dr. phil. Janinie Kraszewskiej, która w czasie swych studiów uniwersyteckich i należenia do Seminarjum historii sztuki Uniw. Warsz., uzyskała dostęp do wspomnianego archiwum.

symboliczną pamiątkę przeszłości narodowej po usunięciu wszystkich orłów polskich z miejsc publicznych, ma bodaj biblijny podkład znaczeniowy. Zjawia się on też na łodziowej ambonie w Karczewie — wyrób snycerski z 18 w. — i zdaje się być, w związku z tym kształtem kazalnicy, właściwością miejscową polską¹⁾.

Do prac Plerscha, wskazanych przez archiwalne dane, należy jeszcze udział jego w wielkim ołtarzu kolegiaty w Łowiczu, wznoszonym od r. 1761 (po spaleniu się poprzedniego) podług projektu architekta Efraima Schrögera²⁾ (tabl. VII i VIII). W r. 1763 ołtarz jeszcze nie był wykończony³⁾.

Całą figuralną część dzieła, oraz Baranka Bożego, leżącego na księdze, zamkniętej na siedm pieczęci, i zdobnicze akcesoria ołtarza powierzono do wykonania Plerschowi. Praca ta miała kosztować 110 dukatów i być dostarczoną do wiosny r. 1762⁴⁾.

¹⁾ Ambony w kształcie łodzi z obszaru Szwabji, [Bawarji, Austrii i Śląska, zestawione w pracy Hanny Meyer, *Deutsche Barockkanzeln* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 287) Strassburg 1932, bywają zazwyczaj ożywiane akcją ewangelicznego połowu ryb, lub tylko postaciami Chrystusa i apostołów. Najstarszy przykład ambony-łodzi sięga roku 1725 (str. 122, 169—9). Typ ten, którego 13 okazów doliczono się na ziemiach Polski (A. Bochnak, *Ze studjów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka*, Kraków 1931, str. 80—81), spotyka się jeszcze m. i. w Kłodawie, na Pomorzu w Lubiszewie (powiat tczewski), Miłobądziu (tak samo), w Poznaniu w kościele św. Małgorzaty, a nawet dalej, w Berdyczowie.

²⁾ R. Oczykowski. *Przechadzka po Łowiczu*, wydanie drugie, Łowicz 1922, str. 64. Dokument łaciński, przekazujący nazwisko Schrögera jako projektodawcy, był znany, zdaje się w odpisie, zmarłemu w r. 1933 ks. A. Trepkowskiemu, kanonikowi łowickiemu. Dokumentu tego nie znalazłem w archiwum kolegiaty łowickiej, ani nie natrafiłem na jego ślady drogą spuścizny rękopiśmiennej Oczykowskiego, znajdującej się w Bibliotece Ord. hr. Krasieńskich w Warszawie.

³⁾ Archiwum kolegiaty w Łowiczu. Wizyta arcybiskupa Wład. Łubieńskiego (Status insignis Ecclesiae Colleg. Lovic., a. D. 1763 descriptus).

⁴⁾ Wiadomość o tem przekazuje Oczykowski w rękopisie Biblioteki Krasieńskich, Nr. 5781 (Kolegiata Łowicka), k. 2. Źródłem jej są niewątpliwie akta kolegiaty łowickiej, moje jednak poszukiwania w archiwum kolegiaty tego nie stwierdziły. Zapiska Oczykowskiego, zastępująca z konieczności dokument, jest warta przytoczenia w całości. Brzmi ona:

Jan Jerzy Plersch snycerz królewski w d. 12 listopada 1761 podjął się wykonać za 110 czerwonych złotych (licząc czerwony złoty po złotych polskich 18) do Ołtarza Wielkiego już wymurowanego podług abrysu architekta królewskiego

Mając dane dwa nazwiska, projektodawcy i wykonawcy, z trudnością przychodzi nam rozpoznać i ustalić ich udziały. Niewiadomo bowiem, czy znajdowały się już w rysunku architekta owe wyszukane, kręte pozy, żywe giesty i właściwe Plerschowi poszczególne formy: wydłużone, rozstawione, podnoszące się palce i wiele innych rysów indywidualnych, które dostrzegamy zwłaszcza w bliższych oku postaciach dwóch aniołów na rocaillach, na wysokości mensy, i czterech ewangelistów, na wysokich, nieco rozdętych, dwóch stylobatach. Gdyby tak było, to rokokowy ten ołtarz byłby ważniejszym przyczynkiem do działalności Schrögera, późniejszego klasycysty, który tu się ledwie zapowiada dwoma obeliskami (górującymi nad ewangelistami), niż do działalności Plerscha. Snycerzowi zaś trzeba by przypisać tylko interpretację szczegółów, niezdecydowanych, lub może niewykończonych w projekcie.

Pomnożyć ilość prac Plerscha nie będzie rzeczą trudną. Był wytwórczym pewnie z pół wieku. Ambony, ołtarze, snycerskie części wnętrza kościelnych i ich sprzęt, marmurowe epitafja, gipsatury wnętrza i fasad, kuty w kamieniu rzeźbiarski przystrój budynków, portale, wieńczenia, wazy, figury — przechowały się z tych czasów w obfitości, choć nie zawsze w zadowalniającym stanie. Jest w czem czynić poszukiwania.

Przedewszystkiem pokrewne stylem dzieła bezimienne, sąsiadujące z dziełami Plerscha już wiadomemi, zdają się być dalszym ciągiem jego nieprzekazanych aktami zadań dekoratorskich na danych miejscach. Aniołki ambony u Wizytek i aniołki u relikwiarzy-trumienek przy wielkim ołtarzu tegoż kościoła są jednego typu artystycznego. A jeśli taki jest związek między ścianą wielkiego ołtarza a amboną, to może należałoby wyobrazić sobie pole działania Plerscha w tym wypadku jako jeszcze szersze i obejmujące także glorię Boga Ojca w baldachimowem ujęciu tego ołtarza.

Schroegera, — dwóch Cherubinów, czterech Ewangelistów z insygniami właściwymi, Baranka z promieniami, z dwiema Lampami przy nim, ornament w środku, przy którym Krzyż będzie stał, Ramę około obrazu, dwa Genjusze z palmami, Glorją wielką i na wierzchu Genjusza z Baldachimem nad oknem, według wymiarów podług planu, z drzewa lipowego i to przed Zielonemi Świątkami w r. 1762. Umowę z Plerschem, który podpisał się po niemiecku, w imieniu Kapituły Kollegiatów, zawarł ks. Jakób Jaromowski Podkustoszy.

W latach 1762-3 wykończono fasadę kościoła pijarskiego w Warszawie i zapewne wówczas ustawiono na niej trzy kamienne posągi: Najświętszej Panny Marji Łaskawej w środku, a z boków dwóch rzymskich żołnierzy, męczenników za wiarę, Prymusa i Felicjana. W roku 1832 zostały one zdjęte, a w roku 1886 ozdobiły kościół w Rokitnie pod Warszawą. Chociaż kronika pijarska z 18 w.¹⁾ zgoła milczy o posągach, notując w tym czasie tylko, że postęp prac kamieniarskich się opóźnił, ale wydaje się to wielce prawdopodobnym, że Pijarzy powierzyli wykonanie tych posągów nie komu innemu, ale autorowi pomnika Tarły. Przemawiałby za tem posąg Matki Boskiej, który jakkolwiek niedochowany w pełni dawnego wyglądu, dostatecznie odpowiada plerschowskiemu stylowi postawą postaci, śmiałem jej udrapowaniem, przy delikatnem marszczeniu tuniki, — opracowaniu aż dziwnem w dziele monumentalnem i przeznaczonem do oddziaływania z odległości wielometrowej. Ręce poziomo wyciągnięte w dwie strony, są rekonstrukcją 19 wieku. Pierwotne ręce Matki Boskiej należy sobie wyobrazić w rokokowym, choć miarkowanym gieście i ze strzałami, jako atrybutem N. M. Panny Łaskawej.

Również posąg jednego ze świętych i resztki posągu drugiego, rozłuczonego, nie sprzeciwiają się upatrywaniu w nich cech tegoż samego dłuta²⁾.

Ale te trzy figuralne rzeźby nie są jeszcze wszystkim, co wyszło ze wspólnego warstwu dla uwieńczenia frontonu kościoła pijarskiego. Postacie św. Prymusa i św. Felicjana miały u stóp:

1) Historia Domus Varsaviensis S. P., j. w., k. 36.

2) Posąg Matki Boskiej jest ustawiony na kolumnowym balkonie nad wejściem do kościoła, posąg jednego ze świętych widnieje po lewej stronie szczytu (jedna jego ręka odpadła). Kawałki posągu drugiego leżą na ziemi (głowy brak). Postacie mają wielkość nadnaturalną (mniej więcej dwukrotną). Ręce Matki Boskiej oraz hełm z pióropuszem na głowie jednego ze świętych są uzupełnieniem, wykonaniem w zakładzie kamieniarskim Sikorskiego w Warszawie w r. 1883.

Rękopiśmienna miejscowa kronika kościelna, prowadzona od r. 1880 przez proboszcza, ks. Władysława Sędziakowskiego († 1929), podaje wśród szczegółów, dotyczących nabycia, restauracji i przewiezienia figur, że do ich „grupy” należy głowa anioła (cherubina) z kamienia, wieńcząca szczyt kościoła pod sygnaturką. Czyżby to był fragment posągu Matki Boskiej, umieszczony kiedyś przy faldach jej sukni, jak na figurze N. M. Panny Łaskawej przed kościołem Kapucynów w Krakowie?

jedna — lwa, druga — niedźwiedzia, jako aluzje do epizodu męczeństwa tych świętych. Zwierzęta te, wykute w naturalnej wielkości z piaskowca, odłączone od figur, stoją w kruchcie kościoła Jezuitów w Warszawie¹⁾.

Na zasadzie pokrewieństw formy da się zasób rzeźb Plerscha w Łowiczu wzbogacić o cztery snycerskie figury w kościele pijarskim na dwóch jego bocznych ołtarzach. Dawid (nad nim aniołek z arfą), Jakób (nad nim aniołek z drabiną), Salomon (też z aniołkiem, ale nie demonstrującym atrybutu) i Mojżesz (nad którym aniołek wznosi tablice z przykazaniami), są jak aniołowie z wielkiego ołtarza w kolegiacie, pousadzani na rocaillowych wolutach i rozpierają się w wymyślnych pozach i gestach, hamowanych wprawdzie w Jakóbie, gdyż jest on przedstawiony w uspieniu na ręce, lecz wzburzonych tam, gdzie afekt postaci stopniuje się najbardziej, aż do kurczowo-nerwowej gry palców — u Mojżesza.

Porównyując tych czterech proroków z czterema ewangielistami na ołtarzu kolegiaty, nie zdaje się, żeby grupa powstała niezależnie od tamtej. Łącznikiem ich jest wspólny warsztat, a choć są gorsze górne części owych pijarskich ołtarzy — cała dekoracja snycerska wyjść musiała z tej pracowni. Związek z Plerschem potwierdza się jeszcze analogicznymi szczegółami w niektórych, poprzednio wymienionych, jego dziełach warszawskich.

Po przeglądzie wiadomości o Plerschu i wyliczeniu jego prac znanych i domniemanych okazuje się, że uwaga historyka sztuki winna się skupić na dziele będącym punktem wyjścia niniejszego referatu, na pomniku Tarły, jako na zabytku najokazalszym, najpewniejszym co do autorstwa, bodaj najsamoistniejszym, a dla studjów najdostępniejszym. Wytwór to zresztą dojrzałego wieku artysty, względnie pełnych powodzeń pracowni. Zainteresować on może nie tylko ze względu na samego Plerscha. Wśród nagrobków epoki rokoka należy do przednich okazów, dorównywa n. p. obydwóm ozdobom kościoła Sakramentek w Warszawie: pomnikowi księżny de Bouillon, powstałemu po r. 1746 i pomnikowi

¹⁾ Tradycję o przynależności zwierząt do figur przekazano w zapisce: Z pamiętek Warszawy w Kurjerze Warszawskim Nr. 129 z d. 10 maja 1908 r. Znane widoki kościoła pijarskiego, malowane przez Marcina Zaleskiego przed r. 1831 zaznaczają zwierzęta przy figurach bardzo ogólnikowo.

Konstantowej Sobieskiej, powstałemu po r. 1761. Ten drugi wiąże się z pomnikiem Tarły bliskim pokrewieństwem stylu, pozostaje jednak, zarówno jak pierwszy, nieokreślonym dotychczas co do autorstwa.

Pomnik Tarły jest rodzajowo inny od tych dwóch. Jest organizmem więcej złożonym i przeto nie dość artystycznie mocnym. Część architektoniczna, szeroko zakrojona, dająca się wyrozumieć pierwotnym przeznaczeniem, a może też funkcją dekoracyjną w łączności z otoczeniem, zatracą w górnej części swą przewodnią rolę wskutek rozdrobnienia. Niweczenie monumentalizmu jest główną cechą, jest racją rokoka, żywotną zwłaszcza w środowiskach Niemiec środkowych i południowych. Domyślać się zaś wypada, że plastyka tych okolic, przedewszystkiem saska, była źródłem form dla wyobraźni i warstwu Plerscha.

Uzależniona od architektury kompozycja nie wypadła zręcznie i zwarcie. Brak jej ześrodkowania duchowego. Utwór jest tem charakterystyczny, że uderza w nutę stosunkowo pogodną. Akcja, gdzie osoby mają kwiaty i laury na głowie, nie może być smutną. A niema przecież emblematów śmierci i wieczności. Ten płód baroku schyłkowego, wyzbyty z częstej w nagrobkach 18 w. eschatologicznej grozy, z dramatyzującej afektacji, panegirycznego hołdu, został złagodzony i zmodyfikowany w każdym względzie. Żona zmarłego znalazła się w grupie raczej gwoli upamiętnienia się, niż lamentu. Wmieszanie między postacie fikcyjne, narówni z niemi jednej prawdziwej, sportretowanej, choć nieobce duchowi baroku — u nas jest osobliwem.

Na podkreślenie zasługuje patos atlantów. Do motywu wspornikowego tego rodzaju sięgała chętnie sztuka baroku, korzystając z dynamiki motywu. Duch sztuki 18 w. sprowadza napięcie ciała i wyraz oblicza najczęściej do stanu patetycznej rezygnacji i nieczułości, zastygłej we wdzięku form, lub też igra i fantazjuje jak w Zwingerze, grymasem. Rzadkiem jest stosunkowo umiarkowanie pozy i wyrównanie fizyczno-moralne.

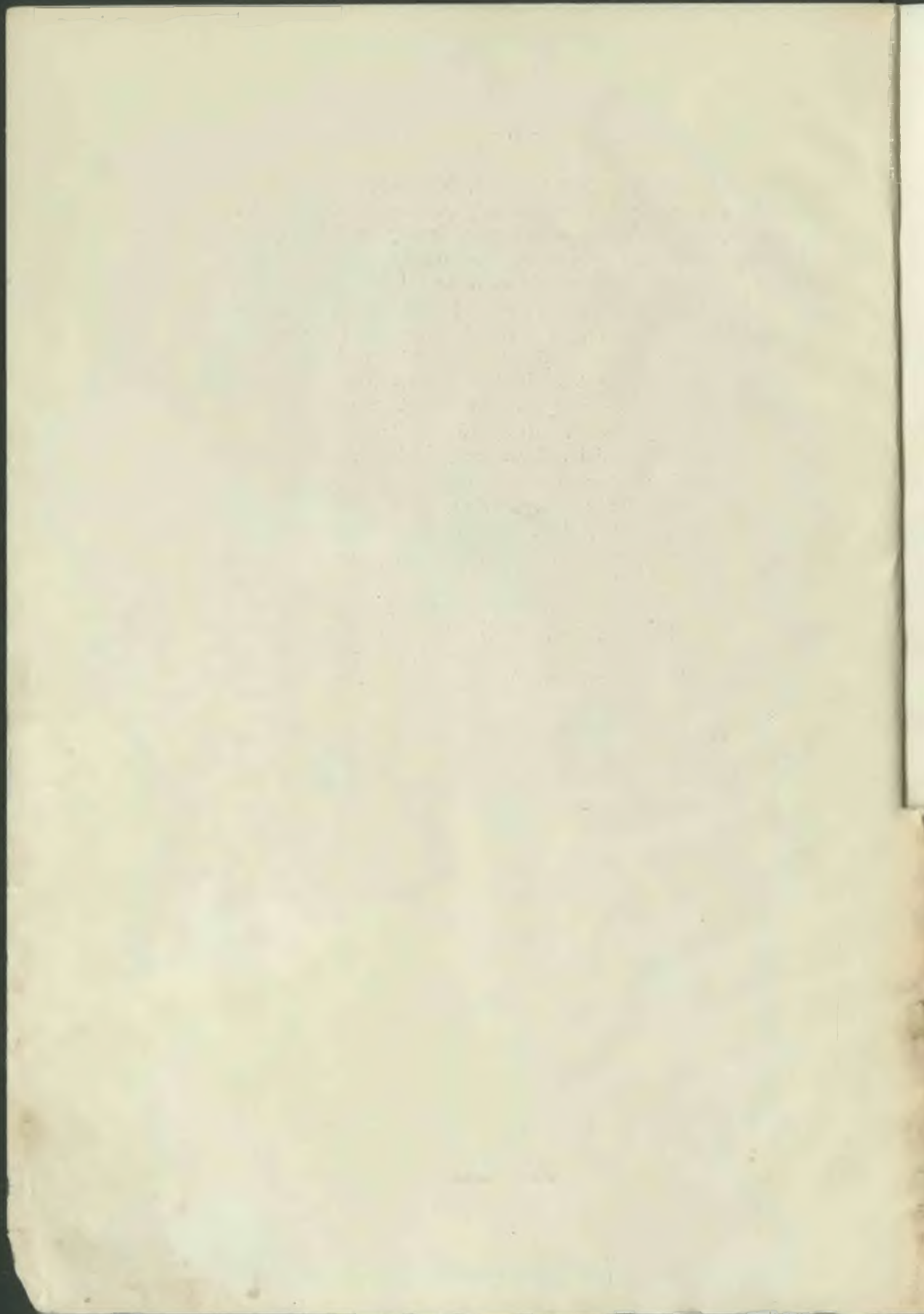
Dźwigające postacie pomnika Tarły trzymają się prosto, odmiennie od nagiętych nieraz znacznie ku widzowi, z powodu podjęcia ciężaru ramionami i barkami. Nie odchylają się od swych zapleczy. Mają typy głów bez zarostu twarzy, choć niemłodzieżne. Uderza przytem przyodzianie torsów, z reguły nagich. To skrycie ich muskulatury wyjaśnia się trochę kościelnym charakterem utworu.

Rozbijając się na poszczególne, interesujące elementy, jak właśnie te dwie niezdawkowe karjatydy, dzieło Plerscha uderza nieprzeciętnym technicznym opracowaniem. Jako dobry praktyk dąży artysta do wytwornego oddania gry płaszczyzn, fałdów, i form pod nimi. Zmarszczenia na szatach kobiecych i na osłonach torsów męskich wyglądają w swej cienkości jak gałązki żył, nabrzmiąłych pod skórą, co staje się rysem dłoń znamiennym. Zalety delikatnego wykończenia posiada również podobizna Tarły.

Związki pomiędzy tem dziełem, a którymś innym Plerscha są pozornie odległe ze względu na ich rodzaj. Rzeczowość i zdobność wyrażają się jednak u artysty również tam, gdzie materialnie tworzywo się zmieniało. Marmorzystą, stukator, snycerz w jednej osobie, miewa Plersch w poszczególnych pracach coś ze stylu tych trzech odmian plastyki razem.

Obserwacja faktury dzieł plerschowskich może być czynnikiem wspomagającym znacznie klasyfikację zabytków rzeźbiarstwa epoki saskiej, zwłaszcza kościelnego, a na obszarze środkowej Polski jeszcze nie opracowanego. Urozmaicony obraz tego działu rokoka, obraz produkcji miejscowej, a może częściowo także importu, przedstawia już sama Warszawa kościołami takimi, jak: Reformatów (św. Antoniego), Augustjanów (św. Marcina), Bernardynów (św. Anny).

Podjęte na początek wydzielenie jednego z warstatów czynnych na wyżej wspomnianym obszarze, umniejszy zagadkowość masy zabytkowej, uprości zadania inwentaryzacyjne i badawcze co do innych warstatów.





Pomnik J. Tarły, wojewody lubelskiego w kościele Jezuitów w Warszawie (1752-3).





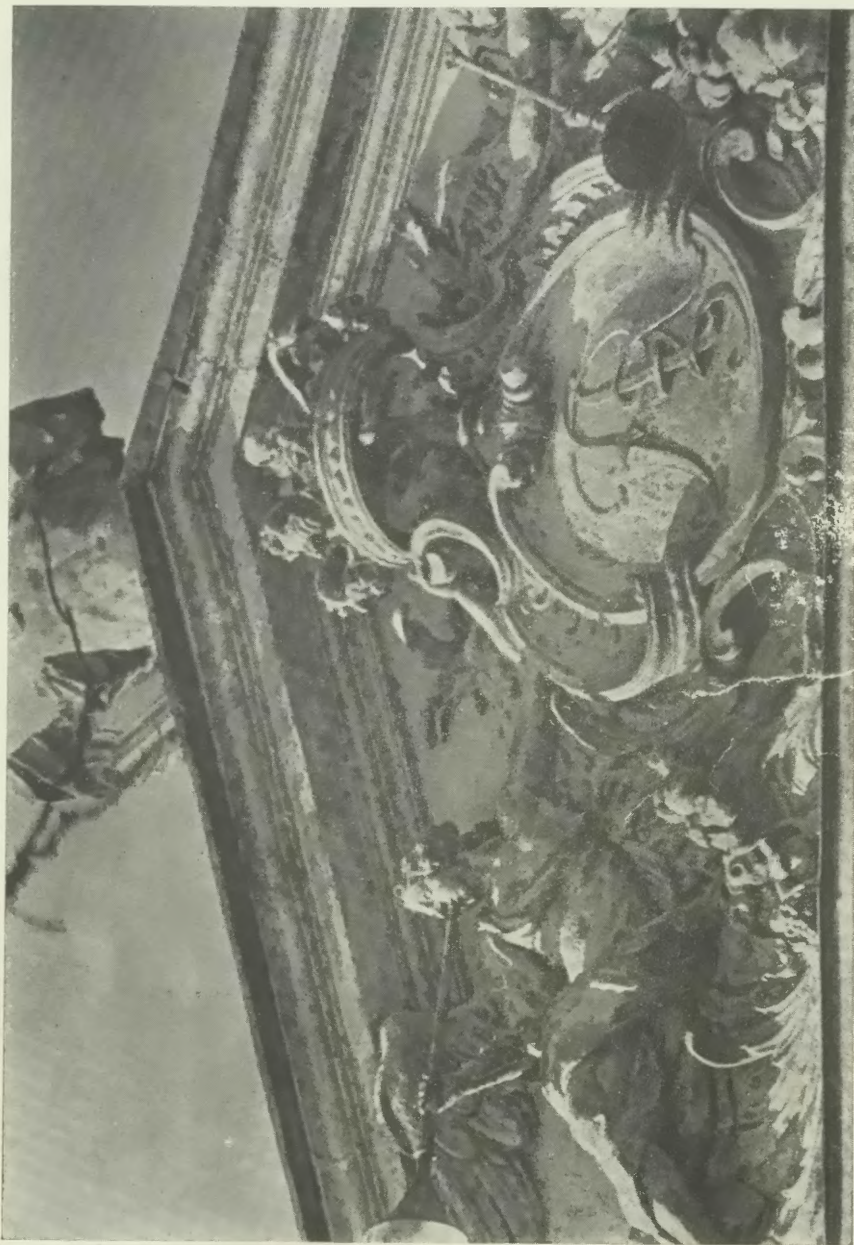
Pomnik J. Tarły, wojewody lubelskiego w kościele Jezuitów w Warszawie (1752-3).
Część górna.





Pomnik J. Tarły, wojewody lubelskiego w kościele Jezuitów w Warszawie (1752-3).
Fragment.





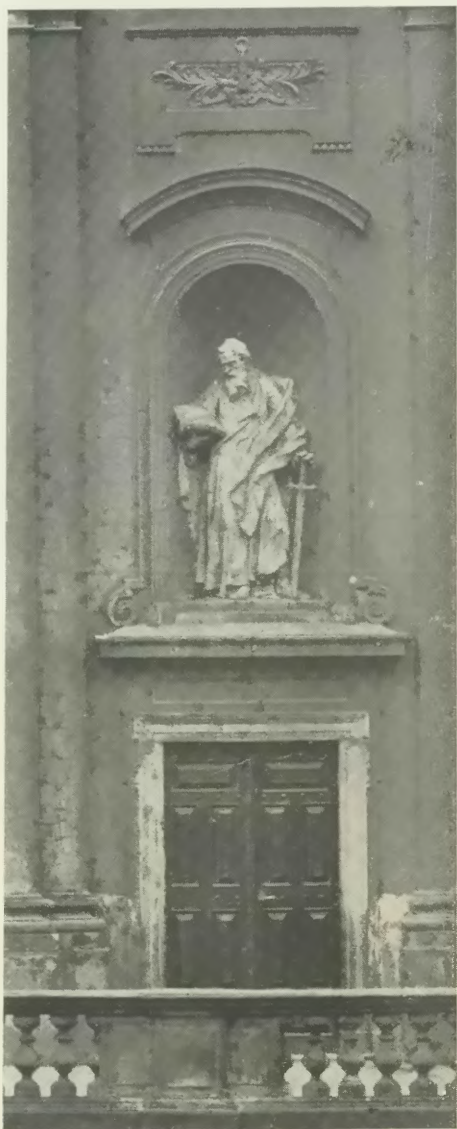
Cyfra króla Augusta III, dekoracja szczytowa Zamku królewskiego w Warszawie (1741).





Św. Piotr, na fasadzie kościoła św. Krzyża w Warszawie (1759).





Św. Paweł, na fasadzie kościoła św. Krzyża w Warszawie (1759).





Fragment wielkiego ołtarza w kolegiacie w Łowiczu (1761-2).
Strona lewa.





Fragment wielkiego ołtarza w kolegiacie w Łowiczu (1761-2).
Strona prawa.



15

5.000,-


ZIEWULSKI
WARSZAWA

V.5