

ANNA SYLWIA CZYŻ
WNHiS UKSW, Warszawa

ARTYŚCI WŁOSCY W WIELKIM KSIĘSTWIE LITEWSKIM W OKRESIE NOWOŻYTNYM – PRZEGLĄD PROBLEMATYKI I POSTULATY BADAWCZE

Zintensyfikowanie badań nad sztuką ziem Wielkiego Księstwa Litewskiego nastąpiło w latach 90. ubiegłego wieku, jako pośredni efekt „jesieni ludów”¹. Jednak wśród różnorodnych zagadnień podejmowanych przez badaczy polskich, litewskich i białoruskich dość rzadko pojawia się wyodrębniona kwestia obecności artystów włoskich² i ich znaczenia dla sztuki Wielkiego Księstwa Litewskiego, także w kontekście sztuki Korony.

1. Stan badań

Temat ten nie jest oczywiście nowy. Podjęto go jeszcze w XIX w. w odniesieniu do całej Rzeczypospolitej. Tu wystarczy wspomnieć o opracowaniu Sebastiana Ciampiego związanego z Uniwersytetem Wileńskim³, a także o pierwszych monografiach artystów włoskich publikowanych m.in. w kolejnych tomach „Rocznika Krakowskiego” czy w seriach wydawanych przez Polską Akademię Umiejętności. Analogiczną rolę spełniały wileńskie czasopisma „Wizerunki i roztrząsania naukowe” wydawane w latach 1835-1843, „Athenaeum” ukazujące się w latach 1841-1851, oraz „Tekę Wileńską” z lat 1857-1858. Publikowano w nich pierwsze artykuły o zabawkach Wielkiego Księstwa Litewskiego, w których powstaniu mieli udział włoscy artyści⁴. Wiadomości o nich znajdujemy także w książkach dotyczących historii Litwy i jej stolicy pióra

¹ Do wspomnianego przełomu wiedzy o sztuce na tym terenie badacze opierali na publikacjach sprzed 1939 r. autorstwa przede wszystkim Tadeusza Mańkowskiego, Stanisława Lorentza, Władysława Tatarkiewicza, Mariana Morelowskiego, Witolda Kieszkowskiego, Jerzego Ordy, Piotra Bohdziewicza, Józefa Jodkowskiego, czy ks. Piotra Śledziewskiego.

² Termin Włosi – Włochy występuje tu w ujęciu geograficznym. Zob. W. Tygielski, *Włosi w Polsce XVI-XVII wieku. Utracona szansa na modernizację*, Warszawa 2005, s. 17-26.

³ S. Ciampi, *Bibliografia critica delle antiche reciproche corrispondenze [...] dell'Italia colla Russia, colla Polonia et altre parti settentrionali*, Lucca 1834-1842, t. 1-3.

⁴ Np. artykuły Michała Homolnickiego: *Katedra wileńska. Ozdobienie i wyporządzenie kościoła katedralnego wileńskiego, oraz kilka słów o pożytkach z ozdoby i dostojności obrzędów kościelnych*, „Wizerunki i roztrząsania naukowe”, t. 2, 1838, s. 1-113; *Obnova kaplicy świętego Kazimierza, z historycznymi o dawnym jej stanie wiadomościami*, „Wizerunki i roztrząsania naukowe”, t. 13, 1840, s. 1-123; *Katedra wileńska. Artykułów historycznych do opisanja kaplicy św. Kazimierza ciąg dalszy*, „Wizerunki i roztrząsania naukowe”, t. 14, 1840, s. 5-81; J. K., *Założenie, dokończenie tudzież stan obecny kościoła Pana Jezusa na Antokolu*, „Wizerunki i roztrząsania naukowe”, t. 20, 1841, s. 82-84.

Michała Balińskiego, Józefa Ignacego Kraszewskiego i Teodora Narbutta⁵. Prace dziewiętnastowiecznych historyków kontynuowali w okresie międzywojnia przede wszystkim Michał Brensztejn i Euzebiusz Łopaciński, którzy na podstawie kwerend archiwalnych stworzyli pierwszy katalog artystów i rzemieślników wileńskich, wśród których odnajdujemy Włochów⁶. Euzebiusz Łopaciński zajmował się także antokolskimi pałacami Sapiehów i Słuszków wznoszonych przez artystów włoskich⁷. Za przykład pierwszych monografii mistrzów włoskich niech natomiast posłuży opracowanie Witolda Kieszkowskiego o architekcie Carlo Spampanim⁸.

Dziedzictwem dawnych wieków zajmowali się także Litwini, publikując m.in. w „Naujoji Romuva”, czasopiśmie o profilu literacko-historycznym. Wśród badaczy litewskich warto wymienić szczególnie Halinę Kairiūkštytė-Jaciniene, autorkę pierwszej monografii Pożajścia⁹. Po II wojnie światowej jej prace kontynuował Vladas Drėma¹⁰.

Najważniejszym badaczem, który do tej pory zajmuje się wyodrębnioną kwestią obecności artystów włoskich w Wielkim Księstwie Litewskim jest Mariusz Karpowicz. Jeszcze w latach sześćdziesiątych XX w. poświęcił on swoje studia wybranym twórcom siedemnastego stulecia pracującym na omawianym obszarze¹¹. W 1989 r. na konferencji „Kultura artystyczna Wielkiego Księstwa Litewskiego w epoce baroku” wygłosił referat zatytułowany „Artyści włoscy w Wilnie w XVII wieku”¹². Niedługo później opublikował ważną rozprawę dotyczącą działalności w Pożajściu Pietra Puttiniego i Giovanniego Merliego¹³. Zainteresowania Mariusza Karpowicza wiążą się z okresem największego wpływu sztuki włoskiej i największej aktywności artystów włoskich na terenie Wielkiego Księstwa Litewskiego, który bez wątpienia przypada na siedemnaste stulecie. Pierwsze ślady ich obecności są jednak wcześniejsze.

⁵ M. Baliński, *Opisanie statystyczne miasta Wilna*, Wilno 1835; Idem, *Historia miasta Wilna*, Wilno 1836, t. 1-2; T. Narbutt, *Dzieje starożytne narodu litewskiego*, Wilno 1835-1841, t. 1-9; J. I., Kraszewski, *Wilno od początków jego, do roku 1750*, Wilno 1838-1842, t. 1-4.

⁶ M. Brensztejn, *Zegarmistrzostwo wileńskie w wiekach XVI i XVII*, „Ateneum Wileńskie” 1923, s. 29-38; Idem, *Zarys dziejów ludwisarstwa na ziemiach b. Wielkiego Księstwa Litewskiego*, Wilno 1924; E. Łopaciński, *Nieznane dane archiwalne i wiadomości źródłowe do historii sztuki Wilna i b. W. X. Litewskiego od XVII do początków XIX w.*, „Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historji Sztuki TPN Wilno”, t. 3, 1938/39, s. 49-107 (cz. 2 *Wiadomości o artystach Wilna i ziem okolicznych*, s. 319-334); Idem, *Materiały do dziejów rzemiosła artystycznego w Wielkim Księstwie Litewskim (XV-XIX w.)*, Warszawa 1946.

⁷ *Pałac Sapieżyński na Antokolu w Wilnie*, – „Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historji Sztuki TPN Wilno”, t. 3, 1938/39, s. 294-295; *Pałac Słuszków na Antokolu w Wilnie*, – „Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historji Sztuki TPN Wilno”, t. 3, 1938/39, s. 293-294; *Pałac Słuszków*, „Wilno”, t. 1, 1939, nr 1, s. 13-27.

⁸ W. Kieszkowski, *Carlo Spampani, architekt włoski, czynny w Polsce w XVIII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, t. 1, 1932, nr 1, s. 24-35 (cz. 2 nr 2, s. 63-72).

⁹ H. Kairiūkštytė-Jaciniene, *Pažaislis, baroko vienuolynas lietuvoje*, Kaunas 1930 (drugie wydanie Vilnius 2001).

¹⁰ Np. *Nieznane materiały do działalności Wawrzyńca Gucewicza, Piotra Rossi, Tomasza Righi oraz Karola i Kazimierza Jelskich*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 28, 1966, nr 3/4, s. 365-373; *Dingęs Vilnius*, Vilnius 1991 (drugie wydanie Vilnius 2013).

¹¹ Np. *Palloni a Del Bene*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 22, 1960, nr 2, s. 123-138; *Nieznane dzieło Francesco Rossiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 22, 1960, nr 4, s. 378-383; *Kilka słów o Pożajściu i mecenasie Paców (na marginesie litewskiej monografii)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 23, 1961, nr 2, s. 167-171; *Działalność artystyczna Michelangela Palloniego w Polsce*, Warszawa 1967.

¹² Referat opublikowano w materiałach pokonferencyjnych: *Kultura artystyczna Wielkiego Księstwa Litewskiego w epoce baroku*, red. J. Kowalczyk, Warszawa 1995, s. 59-77. Zob. także M. Karpowicz, *Artisti italiani a Vilna nel Seicento*, w: *La via dell'ambra*, red. R. C. Lewanski, Bologna 1994, s. 219-232.

¹³ *Artyści włoscy w Pożajściu. Pietro Puttini i Giovanni Merli*, „Rocznik Historii Sztuki”, r. 21, 1995, s. 317-334.

2. Renesansowe początki

Przyjmuje się, że Włosi pojawili się na Litwie¹⁴, przede wszystkim w otoczeniu jej władców, po połowie XIII w. Byli to różni doradcy i pośrednicy, kupcy oraz przedstawiciele duchowieństwa. Natomiast pierwsi artyści włoscy pojawiają się na terenie Wielkiego Księstwa Litewskiego, a konkretnie w Wilnie, z początkiem XVI w., co wiąże się z rozprzestrzenianiem sztuki renesansu pod światłym mecenatem ostatnich Jagiellonów. Dość przypomnieć, że Bartolomeo Berrecci w Wilnie roku 1517 przedstawił i omówił z Zygmuntem Starym kształt mauzoleum projektowanego przy katedrze krakowskiej. Ten znakomity artysta nie pozostawił na Litwie żadnych swoich dzieł¹⁵. Z Wilnem związała się natomiast jego współpracownicy: Bernardino de Gianotis i Giovanni Cini, którzy wraz z Philippo da Fiesole prowadzili dynamiczne przedsiębiorstwo budowlano-rzeźbiarskie, zatrudniając w nim pracowników - Włochów (np. Bartolomeo ze Sieny, Joannis z Florencji). Bernardino da Gianotis spędził w Wilnie kilka lat. W 1534 r. podpisał umowę z biskupem Janem na wzniesienie katedry¹⁶. Do prac zgodnie z umową przystąpiono po ukończeniu katedry w Płocku, czyli w 1536 r. Ostatecznie świątynia projektu Gianotisa przyjęła kształt wydłużonego prostokąta, który na trzy nawy został podzielony szesnastoma filarami. Dwukondygnacyjna, bezwieżowa fasada a także system zewnętrznych przypór zbliżyły realizację do katedry w Turynie. Bernardino da Gianotis zajmował się także przebudową Zamku Dolnego, a z fundacji Bony wykonał nagrobek księcia Witolda, przeznaczony do katedry wileńskiej, przekształcony następnie w 1573 r. na polecenie biskupa Waleriana Protasiewicza¹⁷.

Niebagatelną rolę musiał odegrać Giovanni Cini, który przebywając w Wilnie kilkanaście lat, był odpowiedzialny za prace dekoracyjne przy katedrze i Zamku Dolnym. Uczestniczył też w realizacjach sepulkralnych Bernardina de Gianotisa. Dla Zygmunta Augusta Giovanni Cini wznosił od 1544 r. skrzydło północno-zachodnie Zamku Dolnego, tzw. Pałac Nowy (w przeciwieństwie do Pałacu Starego fundacji jego ojca), a także zaprojektował świątynię – mauzoleum. Prace te wpisywały się w zakrojone na szeroką skalę realizacje na terenie doliny Świętoroga, związane z ideą stworzenia w Wilnie reprezentacyjnego ośrodka Jagiellonów i kontynuacją ambicji artystycznych Zygmunta Starego, którego sukcesorem w tej kwestii pozostał Zygmunt August. Giovanni Cini projekt wspomnianego kościoła dostarczył w 1551 r., a dwa lata później król zlecił mu wykonać ołtarz. Zapewne nastawa miała przyjąć kształt architektoniczno-rzeźbiarski. Ten nowy typ ołtarzy, który znamy z katedry wawelskiej, kolegiaty w Opatowie i kościoła w Bodzowie szerzej jednak w Rzeczypospolitej nie został przyjęty. Sama świątynia – drugie mauzoleum Jagiellońskie – wznoszona była na rzucie wydłużo-

¹⁴ Termin Litwa występuje tu jako synonim Wielkiego Księstwa Litewskiego. Zob. H. Wisner, *Rzeczpospolite szlachty litewskiej. Schyłek wieku XVI-pierwsza połowa XVII wieku*, „Barok”, t. 13, 2006, nr 1, s. 17-30.

¹⁵ Trudno jednoznacznie potwierdzić, jego udział w przebudowie Zamku Dolnego. W czasie głównych prac Berrecciego zajmował zamek wawelski oraz kaplica Zygmuntońska. Zamek Dolny w Wilnie wzniesiono do 1529 r., kiedy odbyła się w nim uroczystość wyniesienia nieletniego Zygmunta Augusta na tron wielkoksiążęcy. Budowlę częściowo strawił pożar w 1530 r. Prace na terenie Zamku Dolnego były prowadzone w późniejszym czasie przez Zygmunta Augusta, a potem przez Wazów. Kres jego istnienia zapoczątkowała okupacja moskiewska w 1655 r. Ostatecznie ruiny zamku zostały rozebrane w latach 1799-1801.

¹⁶ Odnotować jednak należy, że pierwsze prace w duchu renesansowym podjął przy katedrze w 1522 r. inny architekt włoski zwany Janem (Annus, Hanusz), ale prace przerwał pożar w 1530 r. Nie wiemy też, jaki był ich zakres.

¹⁷ R. Kunkel, *Renesansowa katedra płocka i jej twórca Bernardinus de Gianotis*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 49, 1987, nr 3/4, s. 227-250. Zob. M. Paknys, *Pasłaptingojo Antakalnio riterio antkapis*, „Naujasis Žiys-Aidai”, t. 15, 2005, nr 5, s. 173-179.

nym jako jednonawowa, a więc wbrew rozpoczętej na Wawelu tradycji budowli centralnych zwieńczonych kopułą, która w Wilnie doczekała się takich powtórzeń jak kaplica św. Kazimierza (od 1623) czy kaplica Świętej Trójcy (1627-1642). Nagrobki żon Zygmunta Augusta miały znaleźć się w prezbiterium mocno wyizolowanym od korpusu świątyni-mauzoleum. Król zamówił je u uznanych artystów włoskich. Giovanni Cini i Giovanni Maria Padovano w latach 1546-1552 wykonali nagrobek Elżbiety Habsburżanki, który niezmontowany czekał w wileńskim klasztorze Franciszkanów na ukończenie kościoła¹⁸. W 1553 r. Zygmunt August zamówił nagrobek Barbary Radziwiłłówny u Giovanniego Marii Padovano¹⁹.

W ten sposób, jak to ujął Mieczysław Zlat, „pojawiły się już w pierwszej połowie XVI wieku najdalej na wschód i północ wysunięte *przerzuty* sztuki włoskiego renesansu”, Wilno zaś upodobniło się „do Krakowa także florencko-rzymskim charakterem pierwszych dzieł renesansu”²⁰. Niestety ze wspomnianych renesansowych realizacji niewiele się zachowało. Archiwalia i przekazy ikonograficzne są skromne, ale nadal czekają na lepszą analizę. Od 1987 r. na terenie Zamku Dolnego trwały regularne prace archeologiczne²¹, które od 2002 r. wiązały się z projektem jego „odbudowy” zrealizowanej do 2009 r. O ile jesteśmy w stanie na tym etapie badań określić jego kształt zewnętrzny z czasów bezpośrednio przed zniszczeniem w latach 1799-1801, kubaturę, plan przyziemi, o tyle nadal wiele trudności sprawia nawarstwianie się Zamku Dolnego związanego z prowadzonymi pracami i za Jagiellonów i za Wazów. Problematyczna pozostaje także m.in. kwestia krużganków dziedzińca oraz układ i funkcje poszczególnych pomieszczeń, w tym ich wystrój.

Warto też podkreślić, że nie zawsze nagrobki czy też kamienne detale do Zamku Dolnego wykonywano na miejscu. Cini i Gianotis bezsprzecznie pracowali w Wilnie. Natomiast gotowe elementy nagrobka Elżbiety Habsburżanki załadowano w Krakowie na dziewiętnaście skrzyń i 6 stycznia 1552 r. na sześciu wozach wysłano drogą lądową. Z kolei rok później szlakiem wodnym wyekspediowano osiem bloków „marmuru” z Salzburga, z którego w Wilnie Giovanni Maria Padovano miał wykonać nagrobek Barbary Radziwiłłówny²².

W kontekście rzeźby sepulkralnej warto podkreślić, że poważniejszych analiz wymagają zachowane w stanie często szczątkowym realizacje sepulkralne zamawiane wzorem Jagiellonów przez możnowładców litewskich w nowym – renesansowym stylu. W polskiej literaturze przywołuje się w zasadzie tylko płytę z nagrobka wojewody wileńskiego Wojciecha Gasztołda dłuta Bernardina de Gianotisa z lat 1535-1540. Ostatnio Michał Wardzyński zajmując się kamiennymi zabytkami Litwy wspominał o płycie biskupa Pawła Holszańskiego oraz fragmentach płyty biskupa Waleriana Protasewicza z katedry wileńskiej. Ta pierwsza

¹⁸ Z nagrobka Elżbiety miało pochodzić tondo znajdujące się przed I wojną światową w Muzeum Rumiancewa w Moskwie.

¹⁹ H. Kozakiewiczówna, *Z działalności budowlanej Zygmunta Augusta (kościół św. Anny – św. Barbary na dolnym zamku wileńskim)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 30, 1968, nr 4, s. 436-444. Nie można także pominąć nagrobka Aleksandra Jagiellończyka, hipotetycznej fundacji Zygmunta Starego oraz nagrobka bpa Jana z książąt litewskich z lat 1556-1560, fundacji Zygmunta Augusta. Oba pomniki powstały w warsztatach włoskich.

²⁰ M. Zlat, *Renesans i manieryzm*, Warszawa 2008, s. 62.

²¹ Pierwsze prace archeologiczne zostały podjęte na terenie Zamku Dolnego jeszcze w 1900 r. Wrócono do nich w 1964 r. Prace na Zamku Górnym były przeprowadzone w latach 1936-1940. *Badania na Górze Zamkowej*, „Kurier Wileński” 1936, 5 XII, s. 7.

²² M. Wardzyński, *Analiza materiałowa zabytków małej architektury i rzeźby kamiennej z XVI i początku XVII wieku w Wilnie i w Nieświeżu*, w: *Sztuka Kresów Wschodnich*, red. A. Betlej, P. Krasny, współpraca J. Wolańska, M. Biernat, Kraków 2006, t. 6, s. 195.

realizacja jest łączona z Giovannim Marią Padovano, ale wydaje się, że atrybucja ta jest chybiona. Trudno także bezsprzecznie związać ją z warsztatem Giovanniego Ciniego, co proponuje z kolei Michał Wardzyński²³. Płyte nagrobną biskupa Waleriana Protasewicza z lat 1555-1558 słusznie natomiast przypisuje się warsztatowi Giovanniego Marii Padovana.

Należy także zwrócić uwagę, że wspomniane płyty były wielokrotnie przenoszone w obrębie katedry i obecnie funkcjonują bez oprawy architektonicznej. Należałoby więc zadać pytanie o ich pierwotny kształt, a także pokusić się o ich rekonstrukcję komputerową, oczywiście zrealizowaną we współpracy historyków sztuki, konserwatorów – specjalistów w dziedzinie kamienia oraz informatyków. Pierwszych prób scharakteryzowania oprawy architektonicznej dokonała Marija Matušakaitė, wskazując na renesansowe nagrobki biskupie z katedry wawelskiej autorstwa Bartolomeo Berreciego i Giovanniego Marii Padovana²⁴. Na miejscu są też pytania o wpływ wymienionych nagrobków królewskich, książęcych i możnowładczych na kształt plastyki sepulkralnej Wielkiego Księstwa Litewskiego. W tym względzie potrzebne są nie tylko prace inwentaryzacyjne na omawianym obszarze, ale wykorzystanie przekazów archiwalnych i starych druków, choćby korpusu inskrypcji Szymona Starowolskiego „*Monumenta sarmatarum beatae aeternitati*” z 1655 r. Wspomniane prace inwentaryzacyjne to rozpisane na wiele lat przedsięwzięcie, które jest obecnie prowadzone przez badaczy z Litwy i z Polski²⁵. Ci ostatni działają na obszarze Białorusi pod kierunkiem Marii Kałamajskiej-Saed oraz Marcina Zglińskiego. Owocem ich pracy są sukcesywnie publikowane katalogi, które stanowią podstawowe źródło dla dziejów sztuki Wielkiego Księstwa Litewskiego²⁶.

Warto także przypomnieć, że w Wielkim Księstwie Litewskim istniał drugi ośrodek renesansu. W Grodnie pod patronatem Stefana Batorego działał Santi Gucci, który ok. 1580 r. przebudowywał Zamek Stary i wznosił na jego terenie pałac, być może przy udziale Rudolfini da Camerino²⁷. Jednak o tym, co działo się w wieku XVI w Grodnie, wiemy jeszcze mniej niż o samym Wilnie.

3. Złotniczy epizod?

Mówiąc o renesansie w Wielkim Księstwie Litewskim, nie można pominąć rzemiosła artystycznego, a przede wszystkim złotnictwa. Ostatnio stan badań w tym zakresie znacznie się poszerzył dzięki ważnej rozprawie Birutė Rūte Vitkauskienė. Okazuje się, że Zygmunt August przyjął na służbę dworską w Wilnie złotników włoskich: Wincenta („*Vincentius*

²³ Ibidem, s. 188-189, 191.

²⁴ M. Matušakaitė, *Išėjusiems atminti. Laidosena ir kapų ženklainimas LDK*, Vilnius 2009, s. 39 nn.

²⁵ Na marginesie należy przypomnieć, że pierwsze prace inwentaryzacyjne podjęto jeszcze w XIX w. Kontynuowano je także w okresie przynależności Litwy do ZSRR, czego efektem była m.in. publikacja *Lietuvos TSR istorijos ir kultūros paminklų sąvadas*, Vilnius 1988, t. 1-2. Z innych opublikowanych katalogów należy wspomnieć: *Kultūros paminklų enciklopedija*, Vilnius 1996-1998, t. 1-2 oraz o sukcesywnie wydawanych katalogach zabytków kościołów litewskich.

²⁶ Wyniki inwentaryzacji są publikowane w serii *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, w częściach zatytułowanych *Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa nowogródzkiego*, *Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa wileńskiego* oraz *Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa brzesko-litewskiego*.

²⁷ J. Lilejko, *Przebudowa Starego Zamku w Grodnie na cele sejmowe w latach 1673-1678*, w: *Kultura artystyczna...*, op. cit., s. 130-135.

Italus Aurifex”) i Bartłomieja („Bartholomeus Italus aurarius”). Bartłomiej pozostawał tu do 1559 r. i dalsze jego losy nie są znane. Wincenty jest natomiast łączony z Vincenzo Palumbą, późniejszym dzierżawcą warzelni soli w Wieliczce. W Wilnie pracował także „Antonius Italus”, który w latach 1545-1549 zajmował się naprawami naczyń pogaszdoldowskich, a także realizował drobne prace dla Elżbiety Habsburżanki. Od ok. 1563 r. na służbę dworską w Wilnie wstąpił ponadto Pietro Platina, który w październiku 1569 r. mianowany został rytownikiem i probierzem w mennicy wileńskiej. Od tego też czasu mieszkał stale w stolicy Wielkiego Księstwa Litewskiego, pracując później dla Stefana Batorego i Zygmunta III²⁸. Ostatnim złotnikiem zatrudnionym na dworze Zygmunta Augusta był Christianus Pasquillo, którego określono jako „aurifabrum Vilnensis”, co jednoznacznie wskazuje na miejsce jego stałej pracy²⁹.

Z Zygmuntem Augustem związany był także wybitny złotnik Gian Giacomo Caraglio z Werony, który podróżował ze swoimi narzędziami za dworem królewskim. Po raz pierwszy *jurgielt* zapłacono mu w Wilnie 15 listopada 1545 r. Regularność kwartalnych wypłat wskazuje, że Caraglio przebywał tu do grudnia 1547 r. Wykonał w tym czasie m.in. dwa wizerunki Bony: intaglio w kryształach górskich (Mediolan, Biblioteka Ambrosiana) oraz medal (1546, Muzeum Narodowe w Krakowie). Kolejny raz przebywał Caraglio w Wilnie od drugiej połowy 1552 r. W kwietniu następnego roku przekazano mu wynagrodzenie za pracę, przy której pomagali mu Kasper Castiglione, Gaspar ze Stardomia (ponownie w Wilnie od 1555) i Łukasz Suski. Ostatni raz Caraglio przebywał w Wilnie od drugiej połowy 1559 r. do co najmniej maja 1562 r., kiedy to wykonał m.in. dwie podobizny króla w sardonyksie³⁰. W kontekście złotnictwa, ale i innych dziedzin sztuki reprezentowanych przez Włochów, ciekawie byłoby zbadać, jak ich obecność wpłynęła na miejscowe warsztaty. Złotnicy wileńscy zorganizowali się w cech jako pierwsi (1495) na Litwie. Ich twórczość rozwijała się dynamicznie, szczególnie w pierwszej połowie XVII w., czy wpływ na to mieli włoscy przybysze czy może raczej artyści-rzemieślnicy z Polski i z Niemiec. Warto także pytać, w jaki sposób lokalni twórcy adaptowali artystyczne nowinki i czy ewentualna recepcja jest typowa czy odmienna dla innych ośrodków.

4. Przełom wieków XVI i XVII

W XVI w. artyści włoscy przybywali na Litwę *via* Kraków. Wraz ze zmieniającą się geografią artystyczną w Polsce zmieniała się sytuacja także w Wielkim Księstwie Litewskim. Duży ruch budowlany na tym terenie pod koniec XVI w. i w pierwszej połowie XVII w. związany jest przede wszystkim z fundacjami Radziwiłłów (np. kościół pw. św. Anny w Białej, 1597-1602; kościół parafialny w Czarnawczycach, przed 1616), Sapiechów (np. kościół pw. św. Michała w Wilnie, 1595-1625; kościół pw. św. Anny w Kodniu, Giovanni Cangere,

²⁸ Dla Stefana Batorego wykonał kilka medali. Najważniejsze z nich datowane są na 1586 r. i wiążą się z odyskaniem przez króla Połocka i Infant. B. R. Vitkauskienė, *Złotnictwo wileńskie. Ludzie i dzieła XV-XVIII wiek*, Warszawa 2006, s. 180. Zob. także G. Błaszczyk, *Pochodzenie złotników wileńskich do końca XVI wieku*, „Lituanoslavica Posnaniensia. Studia Historica”, t. 11, 2005, s. 115-152.

²⁹ B. R. Vitkauskienė, op. cit., s. 155, 157, 163, 167, 169-170, 179-180.

³⁰ Obie gemmy datowane są na ok. 1560 r. Jedna znajduje się w Ermitażu, a druga w zbiorach Leo Merza w Bernie. Ibidem, s. 158-163, 171. Zob. także J. Wojciechowski, *Caraglio w Polsce*, „Rocznik Historii Sztuki”, r. 25, 2000, s. 5-64.

1631-1636, 1644; kościół parafialny w Siemiatyczach, 1626-1637) i Chodkiewiczów (fara w Nowogródku, ok. 1640). Powstały wówczas świątynie, co należy szczególnie podkreślić, powiązane z lubelskim ośrodkiem artystycznym, gdzie ton nadawali przybysze z pogranicza szwajcarsko-lombardzkiego³¹. Od ok. 1620 r. na sklepieniach budowli wznoszonych na Litwie warsztaty wywodzące się z kantonów Ticino i Grigione oraz z włoskiej prowincji Como kładły siatkę stiukową w swej odmianie określanej jako tzw. dekoracja lubelska, a której początków szukać należy na pograniczu szwajcarsko-lombardzkim, pamiętając o układach sieci kasetonowych występujących w bazylikach i termach antycznego Rzymu oraz o ich północno-włoskiej redakcji w pierwszej połowie XVI w. Na przykładzie związków sztuki Wielkiego Księstwa Litewskiego z Lublinem należy podkreślić konieczność osadzenia jej w kontekście regionów artystycznych w Polsce. Wydaje się, że za czasów Władysława IV i Jana Kazimierza kluczowym miejscem będzie z kolei Warszawa.

Wyjątkowym ośrodkiem na przełomie wieków w Wielkim Księstwie Litewskim był Nieśwież, gdzie w kręgu mecenatu Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła „Sierotki” powstały wybitne realizacje w stylistyce manierystyczno-wczesnobarokowej. Pracowali dla niego jezuicy architekci – Giovanni Maria Bernardoni i Giuseppe Brizio, związani uprzednio z Lublinem, którzy w Nieświeżu wzniesli niezwykle ważny dla architektury tego regionu kościół pw. Bożego Ciała (1587-1593). W latach 1589-1600 działał tu Gaspar Fodiga z Mesocco w Val-le Mesolcina, który następnie przewodniczył artystycznemu środowisku w Chęcinach. Identyfikuje się go z „Mistrzem Wyprostowanych Figur”, który ma być odpowiedzialny za jedną z najwybitniejszych kreacji środowiska chęcińskiego, czyli zespołu figur z nagrobka Pawła Sapięhy i jego żon w kościele Franciszkanów w Holszanach z lat dwudziestych XVII w.³² Mówiąc o Nieświeżu, nie sposób pominąć oryginalnego w skali europejskiej manierystycznego ołtarza Świętego Krzyża z kościoła Jezuitów (1583, przekształcany przed 1594), który w Wenecji wykonali Girolamo Campagna i Cesare Franco. Ci sami artyści są także autorami nagrobka Krzysztofa Mikołaja Radziwiłła, który także umieszczono w kościele pw. Bożego Ciała w Nieświeżu. Te dwa importy włoskie, których twórcy wykorzystali manierystyczną zasadę *rotto*, doczekały się starannego opracowania pióra Tadeusza Bernatowicza³³. Kolejne czekają na identyfikację i naukową refleksję, a dotyczy to przede wszystkim zbiorów malarstwa w muzeach i galeriach litewskich oraz białoruskich, ale także rosyjskich. Obrazy wyrwane z naturalnego kontekstu są dla nas niemymi świadkami działalności artystów włoskich czy też zakupów w Italii. Podobna uwaga dotyczy malarstwa znajdującego się

³¹ T. Bernatowicz, *Rola Lublina w architekturze sakralnej Wielkiego Księstwa Litewskiego*, w: *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI-XVIII w.*, red. J. Lileyko, Lublin 2000, s. 15-36. W samym Wilnie przedstawiciele pogranicza szwajcarsko-lombardzkiego pojawili się już wcześniej. W 1560 r. Zygmunt August wysłał z Krakowa kilku muratorów, wśród których odnotowano: Petrusa Ronka i Jacobusa del Ronko określonych jako „Mediolanensis”, Joannesa de Melan „del Lacon de Lucan” z braćmi Jacobusem i Dominicusem, dalej Petrusa de Sandre de Woltoline i Joannesa de Val Clavena de la villa Piur. S. Kozakiewicz, *Działalność Komasków, Tessyńczyków i Gryzończyków w Polsce – okres renesansu (1520-1580)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 21, 1959, nr 1, s. 16.

³² Obecnie w Muzeum Białoruskiej Narodowej Akademii Nauk w Mińsku. M. Wardzyński, *Nagrobek Pawła Sapięhy i jego żon w kościele oo. franciszkanów w Holszanach*, w: *Litwa i Polska. Dziedzictwo sztuki sakralnej*, red. W. Boberski, M. Omilanowska, Warszawa 2004, s. 99-116.

³³ T. Bernatowicz, *Miles Christianus et Peregrinatus*, Warszawa 1998. Zob. także M. Wardzyński, *Analiza materiałowa...*, op. cit., s. 196-197, 205-207.

w zbiorach kościelnych, które w zasadzie do końca lat 90. były dla szerszego grona badaczy zupełnie niedostępne³⁴.

W kontekście wpływów środowiska artystów włoskich na twórców lokalnych, ale także na gusta zamawiających warto raz jeszcze przywołać zabytki małej architektury z Nieświeża. Podkreślając, że są one pierwszymi przykładami pominięcia ziem Korony w recepcji awangardowych dzieł sztuki włoskiej, można pokusić się o smutną konstatację, że ich intelektualne i formalne wysublimowanie okazało się zbyt nowoczesne dla odbiorcy nienawykłego do obcowania z takimi dziełami. Ołtarz Świętego Krzyża powtórzono jedynie w tym samym kościele w Nieświeżu, ale dopiero w latach ok. 1750-1753 (ołtarz Najświętszej Panny Marii). Nagrobek Krzysztofa Mikołaja Radziwiłła nie znalazł natomiast bezpośrednich kontynuacji, choć mógł stać się inspiracją dla nagrobków edikulowych prezentujących popiersie zmarłego, popularnych w Polsce dopiero od lat trzydziestych XVII w.³⁵ W Wilnie znajdzie on swoje echo w nagrobku Teodory Krystyny z Tarnowskich Sapiehy.

5. Dominacja artystyczna

W samym Wilnie realizacje artystów włoskich w czystym duchu baroku datują się od ok. 1620 r. i choć mają one stosunkowo dużą literaturę przedmiotu, to nadal wiele kwestii wymaga wyjaśnienia. Przykładem może być dzieło prestiżowe – przykatedralna kaplica św. Kazimierza (1623-1633, 1636, przebudowa do 1692). Nie ustalono dotychczas w sposób jednoznaczny jej projektanta. Marian Morelowski intuicyjnie przypisał kaplicę Constantemu Tencalli z Bissone. Atrybucję tę podważył Mariusz Karpowicz i po analizie formalnej wskazał na Matteo Castellego z Melide, ucznia Carla Maderny. Sprawa nie jest jednak ostatecznie rozstrzygnięta, bowiem źródła archiwalne dobitnie wskazują na Tencallę. Poza tym wiemy, że i ten architekt odbył praktykę rzymską u Carla Maderny, którego przemożny wpływ widać w architekturze kaplicy. Sprawy nie przesądza Piotr Jamski, przygotowujący monografię obiektu. Za osobą Tencalli jako projektanta kaplicy św. Kazimierza opowiada się zdecydowanie Birutė Rūte Vitkauskienė, która analizuje dotychczas pomijane dokumenty z epoki przechowywane m.in. w Bibliotece Jagiellońskiej i w Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas³⁶. Wyjaśnienie wymaga też ewentualny udział w dekoracji stiukatorskiej kaplicy niejakiego „Trevano di Lugano” (notowany tam w latach 1636-1638), którego siłą rzeczy kojarzy się z Giovannim Battistą Trevano. Warto podkreślić, że w kontekście sanktuarium wymieniany jest też Giacinto Campana, chyba pierwszy malarz włoski nad Wilią znany z imienia i nazwiska, przedstawiciel szkoły bolońskiej.

³⁴ Kluczowa w kontekście sztuki sakralnej była wystawa „Krikščionybė Lietuvos mene” w Lietuvos dailės muziejaus (1999-2003) oraz towarzyszący jej katalog, jak i późniejsza publikacja *Lietuvos sakralinė dailė XI-XX a. pradžia*, Vilnius 2003-2007, t. 1-4. Za niezwykle udane należy uznać powołanie w 2009 r. Bažnytinio paveldo muziejus, w miejsce muzeum architektury funkcjonującego w kościele pw. św. Michała w Wilnie, gdzie są prezentowane głównie zabytki ze skarbca katedralnego.

³⁵ Pierwszy z nich to ustawiony w krzyżu katedry wawelskiej w 1631 r. nagrobek bpa Marcina Szyszkowskiego, dzieło Giovanniego Battisty Trevano i Antonia Lagostina. K. J. Czyżewski, M. Walczak, *Nagrobki popiersiowe biskupów krakowskich*, w: *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, red. A. Betlej A., K. Brzezina-Scheuerer, P. Oszezanowski, Wrocław 2011, s. 130-132.

³⁶ B. R. Vitkauskienė, *Karaliaus Zigmanto Vazos užsakymai Vilniaus Žemutinėje pilyje*, „Dailės Istorijos Studijos. Kultūros, Filosofijos ir Meno Institutas“, t. 2, 2006, s. 46-68.

Kaplica św. Kazimierza jest też dobrym przykładem na to, jak badania podstawowe, do których zaliczają się studia archiwalne, spełniają ważką rolę w analizie zabytku. Pełne wyeksplorowanie źródeł pisanych i drukowanych jest zadaniem trudnym i pracochłonnym. Niemniej jednak nie da się bez nich funkcjonować w dalszej perspektywie. W przypadku archiwaliów, dotyczących Wielkiego Księstwa Litewskiego, problemem jest nie tylko ich znaczne zniszczenie, ale i rozproszenie po niemal całej Europie. Warto też przypomnieć, że niestety nadal dysponujemy bardzo nieliczną grupą źródeł wydanych wraz z krytycznym aparatem³⁷.

Wspomniana badaczka litewska Birutė Rūte Vitkauskienė, powołując się m.in. na nieznanne dotychczas dokumenty z Archiwum Romanum Societatis Iesu, wysnuła wniosek, że projektantem pierwszego ołtarza kaplicy św. Kazimierza mógł być Giovanni Battista Gisleni³⁸. Nie przesądzając sprawy udziału rzymianina w powstaniu tego dzieła, warto podkreślić, że na potrzeby różnych uroczystości wileńskich stworzył on szereg realizacji, a także zajmował się projektowaniem nagrobków i epitafiów oraz budynków (pawilon biblioteczny Kazimierza Leona Sapiehy). Znamy projekty dekoracji Gisleniego na egzekwie Teodory Krystyny z Tarnowskich Sapiehy w świątyni Benedyktynek, a także projekt ołtarza na rocznicę śmierci Anny Marii Anielli z Rudominów Dusiackich Pacowej w kościele pw. św. Teresy³⁹.

Gisleni zaprojektował także niezrealizowany nagrobek biskupa Jerzego Tyszkiewicza, do którego popiersie miał wykonać Toskańczyk Francesco Rossi. Przebywając w Wilnie w latach 1652-1654, Rossi zrealizował portret rzeźbiarski biskupa – echo pomnika Innocentego X autorstwa Alessandra Algardiiego⁴⁰. Pogłębionej analizy i nowego spojrzenia wymaga nagrobek Teodory Krystyny z Tarnowskich Sapiehy z kościoła pw. św. Michała w Wilnie. O ile projekt Gisleniego nie wzbudza kontrowersji, podobnie jak autorstwo popiersia dłuta Rosiego, o tyle należałoby zastanowić się nad wykonawstwem oprawy architektonicznej. Z pewnością nastąpiła tu ta sama sytuacja co w przypadku ołtarza głównego z katedry w Chełmży, gdzie projekt Gisleniego zrealizował warsztat o niderlandyzującym charakterze. W nagrobku Teodory Krystyny z Tarnowskich Sapiehy wprowadzono w zwieńczeniu formy małżowinowo-chrząstkowe, a samo popiersie zmarłej źle dopasowano do wykroju owalnej niszy⁴¹.

Podobnie ma się z ufundowanym w 1634 r. nagrobkiem Piotra Wiesiołowskiego z kościoła Bernardynów wileńskich, łączonym przez Mariję Matuśakaitė z Constante i Giacomo

³⁷ Od 1987 r. trwa proces wydawania „Metryki Litewskiej”, której większa część jest przechowywana w Rosji. W 2009 r. opublikowano w Wilnie pierwszą część rachunków dworu Zygmunta Augusta, która obejmuje okres od 15 XI 1544 do 15 XI 1546 r. Zob. *Akty cechów wileńskich*, wyd. H. Łowmiański, cz. 1-2, Wilno 1937-1939 (wyd. z komentarzem J. Jurkiewicza Poznań 2006); *Inwentarz katedry wileńskiej z roku 1598*, oprac. B. R. Vitkauskienė, w: *Skarbiec katedry wileńskiej. Zamek Królewski w Warszawie 2 lipca – 28 września 2008. Zamek Królewski na Wawelu 15 października – 15 stycznia 2009*, red. D. Nowacki, A. Saratowicz-Dudyńska, Warszawa 2008, s. 71-101. Warto także wspomnieć o serii *Fontes Historiae Lituaniae*, oraz wydawnictwach Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

³⁸ B. R. Vitkauskienė, *Złotnictwo wileńskie...*, op. cit., s. 192-193.

³⁹ M. Matuśakaitė, op. cit., s. 76-77; S. Mossakowski, *Królowa czy podkanclerzyna? Dekoracja ołtarzowa Giovanniego Battisty Gisleniego*, w: *Artyści włoscy w Polsce XV-XVIII wiek*, Warszawa 2004, s. 416.

⁴⁰ Wmurowane w ścianę katedry z przydaniem rokokowej oprawy. M. Karpowicz, *Nieznanne dzieło...*, op. cit., s. 378-383; Idem, *Giovanni Battista Gisleni i Francesco de' Rossi. Z dziejów współpracy architekta i rzeźbiarza*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, t. 36, 1991, nr 1, s. 11-12.

⁴¹ Idem, *Giovanni Battista Gisleni...*, op. cit., s. 12-15.

Tencallą⁴². O ile ci dwaj artyści włoscy mogli wykonać epitafium Samuela Paca, nagrobek Barbary Tyszkiewiczowej oraz pomnik Krzysztofa Mikołaja Sapiehy⁴³, o tyle z całą pewnością nie są odpowiedzialni za realizację o zdecydowanie niderlandzkim charakterze łączoną ostatnio z twórcą nagrobka biskupa Nowodworskiego⁴⁴. Mówiąc o wpływie sztuki włoskiej na sztukę Wielkiego Księstwa Litewskiego, nie można bowiem tracić z pola widzenia wpływów niderlandzkich, pojawiających się tu dzięki kontaktom z Gdańskiem i Królewcem. Warto przy tym pamiętać, że w tzw. marmurach niderlandzkich pracowali także kamieniarze włoscy. Pod względem wartości estetycznych nie ustępowały one włoskim i także znajdowały amatorów, tym bardziej że na równi z nimi uchodziły za materiały wyrażające splendor zamawiającego.

Podobne problemy atrybucyjne, jak w przypadku kaplicy św. Kazimierza, pojawiają się w badaniach pod każdym względem oryginalnego kościoła i klasztoru Kamedułów w Pożajściu (1667-1674, kopuła i wieże kończone w lata 80. XVII w.), fundacji Krzysztofa Zygmunta Paca. Na różnych etapach pracowali tu: Isidoro Affaitati St., Giovanni Battista Frediani z Lukki, Pietro Puttini oraz jego brat Carlo. Frediani był przede wszystkim inżynierem, którego nie sposób powiązać z awangardowymi rozwiązaniami zaproponowanymi w Pożajściu. Natomiast Isidoro Affaitati St. był architektem królewskim, który czerpiąc z wzorców piemonckich (sanktuarium w Mondovi), lombardzkich (projekt kościoła S. Maria di Loreto w Mediolanie) i rzymskich (pierwszy kościół Re Maggi w Palazzo di Propaganda Fide) mógł zaprojektować świątynię na rzucie regularnego sześcioboku i dwuwieżowej, wklęsłej fasadzie (rzymskie fasady Giacomo della Porta: S. Trinita dei Monti, S. Athanasio dei Greci, katedra w Lugano, S. Vincenzo w Bassano Romano, S. Ivo Alla Sapienza w Rzymie, Collegio Elvetico w Mediolanie)⁴⁵. Wiążąc z Affaitatą St. koncepcję zespołu w Pożajściu należy także zwrócić uwagę na jego krewnego – Pietra Puttiniego, którego Krzysztof Zygmunt Pac w testamencie nazwał „moim architectem”⁴⁶. Znamy projekty autorstwa Puttiniego nagrobków pacowskich, oryginalnych na tle ówczesnej plastyki sepulkralnej w Rzeczypospolitej Obojga Narodów oraz detali architektonicznych kopuły pożajskiej⁴⁷. Ponadto Pietro Puttini w Kownie zaprojektował dwie kaplice kopułowe przy świątyni Dominikanów (1682-1690) oraz kościół pw. Świętego Krzyża (1685--1700, przebudowany w XVIII w.). Zajmował się także przebudową pałacu Krzysztofa Zygmunta Paca w Jeznie⁴⁸. Jego rola w pejzażu architektonicznym kowieńszczyzny wymaga więc dalszych badań.

⁴² M. Matuškaitė, op. cit., s. 164-168.

⁴³ Ibidem, s. 173-177. Popiersie Samuela Paca jest kopią wykonaną w okresie międzywojnia. Nagrobek Krzysztofa Mikołaja Sapiehy początkowo umieszczony był w kościele pw. św. Michała w Wilnie. Obecnie jest umieszczony w klasztorze. W obu przypadkach mamy być może do czynienia z popiersiami wykonanymi przez Sebastiana Salę z Lugano. M. Karpowicz, *Artyści włoscy...*, op. cit., s. 66-67.

⁴⁴ Idem, *Chronologia i geografia niderlandyzmu w rzeźbie I poł. XVII w.*, w: *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych*, red. M. Kapustka, A. Kozieł, P. Oszczanowski, Wrocław 2003, s. 49-50; M. Wardzyński, *Marmury i wapienie południowoniderlandzkie na ziemiach polskich od średniowiecza do 2. poł. XVIII w. Import i zastosowanie w małej architekturze i rzeźbie kamiennej*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 70, 2008, nr 3/4, s. 326, 355.

⁴⁵ M. Karpowicz, *Architekt królewski Isidoro Affaitati (1622-1684)*, Warszawa 2011, s. 138-142, 153-157.

⁴⁶ Zakład Rękopisów Biblioteki Narodowej (B.O.Z. 1302, s. 38).

⁴⁷ I. Rolska-Boruch, *Kościół i mauzoleum Paców w Pożajściu w świetle nieznanych archiwaliów (1675-1709)*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka”, r. 15, 2008, nr 1, s. 139-149.

⁴⁸ M. Paknys, *Lietuvos Didžiosios Kunigaikštijos dailės ir architektūros istorija. Žymiausi menininkai*, Vilnius 2009, s. 48.

Świątynia pozajska jest pierwszą w Wielkim Księstwie Litewskim budowlą dekorowaną z rozmachem stiukiem, który aż po koniec XVIII w. będzie materiałem na tym terenie niezwykle popularnym⁴⁹. Realizację tę wykonał Giovanni Battista Merli. Natomiast na Antokolu pod Wilnem z fundacji Michała Kazimierza Paca działali Giovanni Pietro Perti oraz Giovanni Maria Galli pochodzący z Muggio, wraz z pomocnikami – braćmi tego pierwszego: Antonio, Carlo Giorgio i Paolo, a także jego braćmi stryjecznymi: Antonio Giovannim i Carlo. Pacowie sprowadzili także na Litwę dwóch wybitnych malarzy, Krzysztof Zygmunt - Michałangelo Palloniego, a Michał Kazimierz – Martina Altomontego⁵⁰. Warto podkreślić na przykładzie działań Paców, że „pas transmisyjny” artystów włoskich na Litwę odbywał się wcale nierzadko z pominięciem ziem Korony. Artyści skupieni wokół Krzysztofa Zygmunta i Michała Kazimierza pracowali później dla innych magnatów na Litwie i w Polsce, a także dla dworu królewskiego i cesarskiego.

Patrząc całościowo na siedemnaste stulecie, należy podkreślić, że artyści włoscy dokonali w Wielkim Księstwie Litewskim przerzutu najoryginalniejszych zdobyczy sztuki barokowej, wyprzedzając nie tylko realizacje z Polski np. w recepcji dynamicznej struktury ołtarza (kościół pw. św. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie), ale i innych regionów Europy. Szczęśliwie znamy ich nazwiska. Ilu artystów włoskich czeka jeszcze na identyfikację? Na pewno mistrz eleganckich stiuków z nawy kościoła pw. św. Teresy w Wilnie datowanych na ok. 1650 r., czy architekt włoski przysłany z Warszawy - autor projektu kościoła Kartuzów w Berezie (1648-1666), fundacji Kazimierza Leona Sapiehy. Inny nieznany na razie architekt włoski został wysłany z Krakowa do Słonimia, gdzie wznosił kościół Kanoników regularnych laterańskich (od 1658 r.)⁵¹.

W kontekście mecenatu Paców, ale też np. mecenatu wspomnianego już Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła „Sierotki” warto podkreślić, że dalszych studiów wymaga wpływ artystów włoskich na sztukę Wielkiego Księstwa Litewskiego oraz na twórców miejscowych. Wiemy, że w Nieświeżu pod okiem Giovanniego Marii Bernardoniego pierwsze kroki stawił Jan Frankiewicz, przyszły budowniczy wileńskiego kościoła pw. św. Kazimierza (1604-1616). W warsztacie Giovanniego Pietra Pertiego pracował stiukator Michał Żelewicz, którego późniejsze losy są jak na razie nieznane. Warto też pytać o gusta tych, którzy zwracali się do artystów włoskich. O ile, jak to powiedziano wyżej, awangardowe dzieła manierystyczne z Nieświeża nie trafiły do odbiorców, o tyle realizacje stiukowe od połowy XVII w. cieszą się coraz większym uznaniem. Wydaje się, że niebagatelną rolę mogły tu odegrać nie tylko bardzo dobre włoskie warsztaty stiukatorskie, ale i legenda o rzymskim pochodzeniu Litwinów, pielęgnowana szczególnie wśród litewskiej magnaterii. Stiuki są bowiem elementem klasycyzującym.

⁴⁹ Dekoracja stiukowa autorstwa warsztatów włoskich pojawiła się wcześniej w kaplicy św. Kazimierza oraz w kaplicy Wołłowiczów przy katedrze wileńskiej, a także w kościele pw. św. Teresy w Wilnie. Zob. S. Samuolienė, *Komaskai ir stiuko lipdyba Šiaurės Europoje bei Lietuvoje XVII a. II pusėje*, w: *Nuo gotikos iki romantizmo. Senoji Lietuvos dailė straipsnių rinkinys*, red. I. Vaišvilaitė, Vilnius 1992, s. 56-72.

⁵⁰ A. S. Czyż, *Kościół świętych Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie*, Wrocław-Warszawa-Kraków 2008.

⁵¹ A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980, s. 283 nn; K. Łatak, *Kongregacja krakowska kanoników laterańskich na przestrzeni dziejów*, Kraków 2002, s. 38, 55, 134-137; D. Piramidowicz, *Fundacje sakralne podkanclerzego litewskiego Kazimierza Leona Sapiehy (1609-1656). Wybrane zagadnienia z zakresu mecenatu magnackiego*, w: *Fundator i mecenas. Magnateria Rzeczypospolitej w XVI-XVIII wieku*, red. E. Dubas-Urwanowicz, J. Urwanowicz, Białystok 2011, s. 134, 158.

Mówiąc o artystach włoskich na terenie Wielkiego Księstwa Litewskiego, nie można pominąć oczywiście architektury rezydencjonalnej, która nadal czeka na swoich badaczy. Problemem jest przede wszystkim w dużej mierze niezachowana tkanka zabytkowa, ale archiwalia pod tym kątem nie zostały do tej pory szczegółowo przeszukane i należy mieć nadzieję, że kryją niejedne fascynujące informacje. Pozostawiając na marginesie dzieje rezydencji książąt litewskich w Wilnie, wystarczy jako przykład wymienić wzniesiony z ogromnym przepychem, czy może nawet monarszym rozmachem wileński pałac (do 1653) Janusza Radziwiłła. Powstanie tego osiowo skonstruowanego budynku łączy się z Constantinem Tencallą i jego zespołem. Ekipa z Pożajścia musiała z kolei pracować przy pałacu Krzysztofa Zygmunta Paca w Jeznie, a warsztat antokolski przy pałacu Michała Kazimierza Paca w Wilnie. Pałace antokolskie i grodzieńskie Słuszków i Sapiehów (lata 90. XVII w.) były z całą pewnością budowane i dekorowane przez artystów włoskich pracujących wcześniej dla Paców. Dowodzą tego nie tylko odnalezione ostatnio archiwalia⁵². Dobitnie wskazuje na to dekoracja fasady pałacu Kazimierza Jana Sapiehy na Antokolu, gdzie Giovanni Pietro Perti przedstawił genealogię hetmana jak przystało na Litwina w „rzymskim stylu”.

6. Schyłek

W okresie późniejszym, na terenach posiadłości królewskich ekonomii – w Łosośnie i Krynkach działał związany ze Stanisławem Augustem Giuseppe Sacco z Werony, który osiadł w Grodnie. Był on twórcą pałaców królewskich w Stanisławowie, Augustowie i Poniemiu. Pracował też dla ówczesnej litewskiej elity Tyzenhauzów, Chreptowiczów, Wołłowiczów i Tyszkiewiczów. Od 1770 r. działał na terenie Wielkiego Księstwa Litewskiego architekt Carlo Spampani, propagujący nurt surowego klasycyzmu, którego uznaje się za twórcę typu ziemiańskiego domu charakterystycznego dla omawianego terenu w XIX w.⁵³

Jednak osiemnastowieczne stulecie to schyłek aktywności artystów włoskich w Wielkim Księstwie Litewskim na rzecz artystów z krajów habsburskich. Nie można jednak tracić ich z pola widzenia, o czym przekonuje działalność chociażby Giuseppe Fontany – architekta cerkwi katedralnej (1745-1785) oraz kościoła Bernardynów (1742-1749) w Witebsku (budowle zniszczone w latach 30. XX w.), czy też Antonia Paracco – architekta kościoła dominikanów w Drui (1765-1773) i misjonarzy w Oświejach (do 1783)⁵⁴.

⁵² P. Jamski, *Pałace niedoszłego króla. Artystyczne przygotowania Kazimierza Jana Sapiehy do sejmu grodzieńskiego w roku 1693*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, red. J. Lileyko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2005, t. 6, s. 53-92.

⁵³ W. F. Morozow, *Cechy klasycyzmu w planach posiadłości królewskich ekonomii grodzieńskiej końca XVIII wieku*, w: *Klasycyzm i klasycyzmy. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1994, s. 145-158; Idem, *Kształtowanie się klasycyzmu w architekturze Białorusi pod koniec XVIII wieku*, w: *Sztuka ziem...*, op. cit., s. 671-673.

⁵⁴ W. Boberski, *Późnobarokowa cerkiew katedralna w Witebsku i jej rzymski pierwowzór*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 62, 2000, nr 1/2, s. 105-152; M. Karpowicz, *Antonio Paracca. Architetto del rococo estremo*, Valsolda 2008.

Italian Artists in Grand Duke of Lithuania in early modern period – review of the problem and key research findings

Summary

Italian artists have been working on the territory of Grand Duke of Lithuania since the beginning of the 16th century, which is associated with patronage of Sigismund the Old. Thanks to him and to the foundations of his follower Sigismund Augustus, Vilnius became an important centre of Florentine-Roman Renaissance. At first artists were coming to Lithuania through Cracow, Lublin and later Warsaw were important centres at the turn of the 17th century together with the changing artistic situation in Poland. In those days artists, who came to Lithuania, were mostly from Italian-Swiss border. In the 17th century much of their work fit into avant-garde artistic undertakings and from this point of view often Polish art did not follow suit. Italian artists' activity is also very important for Lithuanian-Vilnius movements of late Baroque and Classicism.