

Barbara Dygda-Ktosińska

*Bizantyńskie inspiracje  
w kaplicy grobowej Radziwiłłów w Antoninie  
koło Ostrowa Wielkopolskiego\**

Tematem niniejszego artykułu jest kamienna, architektoniczna, bogato rzeźbiarsko zdobiona konstrukcja, będąca głównym elementem wyposażenia kaplicy grobowej rodziny Radziwiłłów w Antoninie koło Ostrowa Wielkopolskiego (il. 1). Pod względem funkcji, jaką pełni we wnętrzu, oddzielając prezbiterium od nawy, nawiązuje do tradycji przegrody lektoryjnej. Kaplica stanęła po śmierci namiestnika Wielkiego Księstwa Poznańskiego – Antoniego Radziwiłła<sup>1</sup>, w parku otaczającym schinklowski

---

\* Artykuł powstał na bazie ustaleń dotyczących architektonicznej przegrody oddzielającej chór od nawy w kaplicy grobowej Radziwiłłów w Antoninie zamieszczonych w pracy magisterskiej mojego autorstwa pt. *Rzeźbiona przegroda lektoryjna z kaplicy grobowej Radziwiłłów w Antoninie* napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Mariana Kutzniera, w Katedrze Historii Sztuki i Kultury, na Wydziale Nauk Historycznych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; prezentowany był w formie referatu na sesji *Sztuka Wielkopolski* organizowanej przez poznański oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki w grudniu 2005 r.

<sup>1</sup> Sporna jest kwestia, czy autorem planu kaplicy jest Karl Friedrich Schinkel (zob.: Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Siedziby wielkopolskie doby romantyzmu*, Poznań 1975, s. 48; Z. Pałat, *Antonin, zespół pałacowy. Dokumentacja historyczno-architektoniczna*, studium PKZ, Poznań 1985, s. 2, mps przechowywany w Centrum Kultury i Sztuki w Ka-

pałacyk myśliwski<sup>2</sup>. Obecnie pełni funkcję kościoła parafialnego pod wezwaniem Matki Boskiej Ostrobramskiej (il. 2).

liszu) znany pruski architekt, wg którego pomysłów wybudowano wcześniej w Antoninie, na zamówienie księcia Antoniego Radziwiłła, pałacyk myśliwski i prawdopodobnie także zespół budynków zwanych „osadą szwajcarską”, czy jego uczeń Häberlin (E. Böersch-Suphan, *Berliner Baukunst nach Schinkel 1840–1879*, [w:] *Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, t. 25, München 1977, s. 579 n.; Z. Ostrowska-Kęłbowska, *Antonin*, [w:] *Karl Friedrich Schinkel i Polacy*, red. W. Baraniewski, T. S. Jaroszewski, Warszawa 1987, s. 87 – twierdzi, że oktagonalna nawa powstała według planów Schinkla, natomiast reszta jest autorstwa Häberlina), który nadzorował budowę wcześniejszych realizacji antonińskich. Kwestia ostatecznego rozwiązania problemu pozostaje jeszcze otwarta. Nowe światło na fazy wznoszenia budowli rzucił ostatnio Staniaław Borowiak w swojej pracy magisterskiej pisanej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, w której wykorzystał po raz pierwszy księgi budowlane i inne archiwalne dokumenty dla majątku Przygodzice, zdeponowane w Archiwum Państwowym w Poznaniu (zob.: S. Borowiak, *Kaplica w Antoninie*, mps, Poznań 2008, promotor: dr hab. Jarosław Jarzewicz, prof. UAM).

Po śmierci księcia Antoniego Radziwiłła, jego żona Luiza zaczęła zabiegać u króla Prus – Fryderyka Wilhelma II, o zgodę na budowę mauzoleum rodowego w Antoninie, by móc tam złożyć szczątki męża oraz trójki dzieci i wnuczki (zob.: P. Fabisz, *Opis historyczny kościoła w Ostrowie z dodatkami*, Ostrow 1875, s. 52; por. też: Z. Ostrowska-Kęłbowska, *Antonin...*, s. 87). w 1835 r. rozpoczęto budowę (por.: P. Fabisz, *op. cit.*, s. 52, gdzie czytamy: „X dziekan Jan Kampała do 7 maja 1835 poświęcił kamień węgielny do książęcej kaplicy, której budowę Jej Królewiczowska Mość Księżniczka Pruska owdowiała księżna Ludwika Radziwiłł rozpoczęła, a książęta Wilhelm i Bogusław dokończyli w 1838 roku”); tenże list z 10 VII 1871 roku do kancelarii Arcybiskupa Poznańskiego (zachowany w Archiwum Archidiecezji Poznańskiej, w zespole akt o sygn. OAX 639)), rok później zmarła fundatorka tego przedsięwzięcia, lecz w 1838 r. nastąpiło szczęśliwe ukończenie budowy pod baczynym okiem dwóch synów pary namiestnikowskiej: Wilhelma i Bogusława, spadkobierców dóbr przygodzickich. Do nich należała decyzja o skromnym wystroju mauzoleum, podyktowana wyznaniem protestanckim ich matki i siostry, których zwłoki miały być złożone w krypcie. U Pawła Fabisza (*op. cit.*, s. 54) czytamy: „X Kampała w asystencji proboszcza Kotłowskiego Marcina Gecholewskiego, prob. Ostrzeszowskiego Ignacego Strybla i prob. Wysockiego Wawrzyńca Koteckiego wobec książąt Wilhelma i Bogusława, ks. Matyldy i ks. Leontyny i tajnego radcy Michalskiego, d. 27 sierpnia 1838 poświęcił wykończoną kaplicę murowaną z ośmioboczną kopułą, ale z wnętrzem szczupłego rozmiaru”; w liście Pawła Fabisza z 10 VII 1871 r. do Kancelarii Arcybiskupa Poznańskiego (zachowany w Archiwum Archidiecezji Poznańskiej, w zespole akt o sygn. OAX 639) czytamy: „fakt, że proboszczowie z Ostrowa już od samego istnienia kaplicy w Antoninie, t.j. od roku 1838 odprawiali tamże rocznice”, 28 VIII 1838 r. odbył się uroczysty pogrzeb, na który przybyli m.in.: Edward Heinrich Flottwell i gen. Karl Wilhelm Georg Grollman (por.: P. Fabisz, *op. cit.*, s. 58; „Przyjaciel Ludu”, V, 1838, nr 25, s. 192 n.; E. Raczyński, *op. cit.*, s. 290; por. też: Z. Pałat, *op. cit.*, s. 2).

<sup>2</sup> Z. Ostrowska-Kęłbowska, *O pałacu w Antoninie*, [w:] *Podług nieba i obyczaju polskiego, studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane A. Miłobędzkiemu*, Warszawa 1989, s. 422 n.; tam wcześniejsza literatura dotycząca tematu.

W literaturze przedmiotu problem antonińskiej przegrody zaistniał marginalnie. Po raz pierwszy wzmiankowała o niej w 1958 roku Aleksandra Kodurowa w tomie *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*, dotyczącym sztuki powiatu ostrowskiego<sup>3</sup>, następnie wspomiana była w kilku kolejnych publikacjach Zofii Ostrowskiej-Kęłbowskiej<sup>4</sup> na marginesie rozważań o dziewiętnastowiecznej architekturze kaplicy. Szerzej problematykę antonińskiego zabytku omówił Zenon Pałat w studium historyczno-architektonicznym całego założenia pałacowego w Antoninie, wykonanego na zlecenie Pracowni Konserwacji Zabytków w roku 1985<sup>5</sup>, oraz Anna Rogalanka w publikacji dotyczącej Ostrowa Wielkopolskiego i okolic z 1990 roku<sup>6</sup>, w której opracowała rozdział poświęcony mecenasowi Antoniego Radziwiłła. Jako ostatnia ukazała się praca Stanisława Małyszki (1996 r.)<sup>7</sup>, artykuł Zygmunta Świechowskiego (2001 r.)<sup>8</sup> i praca magisterska Stanisława Boro-

---

<sup>3</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce* (dalej: KZS), t. V: *Województwo poznańskie*, z. 16: *Powiat ostrowski*, oprac. A. Kodurowa, Warszawa 1958, s. 1.

<sup>4</sup> Z. Ostrowska-Kęłbowska, L. Wilkowa, *Kultura, Wielkopolska w latach 1793–1806*, [w:] *Dzieje Wielkopolski*, t. 2, red. W. Jakóbczyk, Poznań 1973, s. 44 – w ostatniej publikacji nie sprecyzowano dokładnie, że chodzi o przegrodę, pisząc: „Później zbudował [Antoni Radziwiłł] tam [w Antoninie] kaplicę-mauzoleum bogato zdobioną dekoracją rzeźbiarską w stylu bizantyńskim o motywach figuralnych i roślinnych”, ale jedynym elementem zdobiącym kaplicę w „stylu bizantyńskim” z dekoracją „o motywach figuralnych i roślinnych” jest właśnie przegroda. Taki błąd w tym wypadku może wynikać z popełnionej pomyłki w druku – opuszczeniu fragmentu tekstu, ponieważ autorki wiedzą, że dekoracja składa się z motywów figuralnych i roślinnych, a we wcześniejszej, jedynej publikacji, Kodurowej (KZS, t. V, z. 16, s. 1), w której poświęcono fragment tekstu przegrodzie, tego stanu rzeczy nie odnotowano. Nie opublikowano także wcześniej fotografii interesującego nas zabytku. Z tych powodów niedokładna wypowiedź zamieszczona w *Dziejach Wielkopolski* nie była prawdopodobnie wynikiem błędów auterek, które musiały znać dzieło z bezpośredniego oglądu w terenie. Dlatego omawiany fragment tekstu Ostrowskiej-Kęłbowskiej i Wilkowej potraktowany został jako wypowiedź na temat przegrody; Z. Ostrowska-Kęłbowska, *Siedziby...*, s. 48; *eadem*, *Antonin...*, s. 90 – przyp. 53.

<sup>5</sup> Z. Pałat, *op. cit.*, s. 3 n.

<sup>6</sup> A. Rogalanka, *Sztuka regionu ostrowskiego. Wybrane zagadnienia i problemy. Mecenas Antoniego Radziwiłła*, [w:] *Ostrów Wielkopolski dzieje miasta i regionu*, red. S. Nawrocki, Poznań 1990, s. 529 n.

<sup>7</sup> S. Małyszko, *Majątki Wielkopolskie*, t. 3: *Powiat ostrowski*, Szreniawa 1996, s. 7.

<sup>8</sup> Z. Świechowski, *Marmury weneckie w kaplicy w Antoninie*, [w:] *Praeterita posteritati. Studia z historii sztuki i kultury ofiarowane Maciejowi Kilarskiemu*, red. M. Mierziński, Malbork 2001, s. 445 n.

wiaka (2008 r.)<sup>9</sup>. Wymieniona przeze mnie literatura ma charakter przy czynkowy, z wyjątkiem artykułu Świechowskiego, który jest monograficznym szkicem omawianego obiektu.

Badaczy interesował głównie problem datacji obiektu i określenia „stylu” dekoracji rzeźbiarskiej. Kodurowa stwierdziła, że jest on wykonany „w stylu bizantyńskim wieku XIX”<sup>10</sup>. Nową, odmienną tezę postawił Pałat, uznając omawiany zabytek za przykład średniowiecznej sztuki włoskiej<sup>11</sup>. Rogalanka w publikowanej pracy, powołując się na Pałata, wydatowała ten „autentyczny zabytek średniowiecznej sztuki”<sup>12</sup> na połowę VI wieku na podstawie „formy koszykowych, sfałdowanych głowic” oraz ikonografii reliefów na „piedestałach”<sup>13</sup>. Świechowski powrócił do tezy, że antoniński obiekt wykonany został w XIX wieku przez bliżej nieokreślony warsztat włoski<sup>14</sup>. Wniosek swój oparł nie na analizie formalnej dzieła, a na stwierdzeniu, że oryginalny zabytek nie mógł być wywieziony z Włoch w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku, ponieważ istniała już wtedy w tym kraju ustawa o ochronie zabytków, zabraniająca tego typu praktyk<sup>15</sup>.

Opieranie wniosków na skojarzeniach typologicznych wydaje się niesatysfakcjonujące, a argument Świechowskiego niewystarczający. Znane są przykłady wywożenia oryginalnych zabytkowych obiektów poza granice Włoch zarówno w drugiej połowie XIX wieku, jak i na początku XX – chociażby średniowieczne płaskorzeźby i rzeźby kupowane przez władców Prus, a później II Rzeszy, które wzbogaciły Kaiser Friedrich Museum<sup>16</sup>. Problematykę oryginalności antonińskiego zabytku, a co za tym idzie także czasu jego powstania i proveniencji należy zatem rozpatrzyć ponownie.

---

<sup>9</sup> S. Borowiak, *op. cit.*, s. 3, 32 n.; w kwestii omawianego zabytku opiera się na wcześniejszej pracy magisterskiej z 2004 roku, zob.: B. Dygdała, *Rzeźbiona przegroda lektoryjna z kaplicy grobowej Radziwiłłów w Antoninie*, Toruń 2004, maszynopis w archiwum Katedry Historii Sztuki i Kultury UMK.

<sup>10</sup> *KZS*, t. V, z. 16, s. 1.

<sup>11</sup> Z. Pałat, *op. cit.*, s. 3 n.

<sup>12</sup> A. Rogalanka, *op. cit.*, s. 529.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 532.

<sup>14</sup> Z. Świechowski, *Marmury...*, s. 446, 448.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 451.

<sup>16</sup> W. F. Vollbach, *Mittelalterliche Kunstwerke aus Italien und Byzanz, Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museum*, Leipzig 1930 – jest to katalog zbiorów włącznie z datami zakupu, a także nierzadko z nazwiskiem antykwariusza sprzedającego rzeźbę.

Kolejne pytania, pozostające dotąd bez wyjaśnienia, dotyczą osoby fundatora obiektu oraz czasu montażu architektonicznej konstrukcji w kaplicy grobowej w Antoninie<sup>17</sup>.

Ustawienie bogato rzeźbionej przegrody na sześciostopniowym podwyższeniu chóru naprzeciw wejścia oraz jej monumentalny charakter spowodowało, że stała się najważniejszym elementem wyposażenia antonińskiego kościoła, wpisującym się jednak w zupełnie inną konwencję niż purystyczne wnętrza kaplicy. Podziały architektoniczne oraz proporcje kamiennej konstrukcji nie przystają do podziałów i proporcji zastosowanych we wnętrzu.

Trzy osie przegrody wyznaczają ustawione na wysokich cokołach cztery kolumny zwieńczone ażurowymi kapitelami. Na parach podpór spoczywają dwie belki, nad którymi przerzucono szeroką arkadę o łuku półpełnym zamkniętym prosto. Boki belek zostały wmurowane w łuk tęczyowy kaplicy wtórnie (il. 3). Poszczególne elementy obiektu zostały odkute oddzielnie. Do ich wykonania użyto różnych materiałów i technik kamieniarskich. Wszystkie trzony kolumn, z wyjątkiem południowej, oraz cokoły wyrobiono w biało-szarym marmurze o zimnym odcieniu i rzadkim, nieregularnym, ciemniejszym użyleniu. Na cokołach widoczne są liczne zanieczyszczenia materiału. Pozostały trzon kolumny wykonany został także z marmuru, ale o ciemniejszym, szarym zabarwieniu i o większej ziarnistości struktury materiału. Użylenie także ma inny charakter – ciemniejsze żyłki przechodzą spiralnie przez całą długość trzonu. Płaskorzeźbione płyty belek arkady, wykonane z białego wapienia, przytwierdzone zostały za pomocą zaprawy wapiennej do rdzenia wykonanego z bloków sztucznego marmuru ułożonych klinowo. Kapitele także odkute z wapienia.

Na wstępie zatem należy stwierdzić niejednorodność antonińskiej przegrody, fakt, że nie jest jedną spójną całością, jak dotąd postrzegali ten obiekt badacze. Jedynie kwestia niekompletności zestawu był poruszana przez Pałata i Rogalankę, na podstawie analizy ikonograficznej dekoracji

---

<sup>17</sup> A. Rogalanka, *op. cit.*, s. 533; Z. Świechowski, *Marmury...*, s. 446.

rzeźbiarskiej zabytku, na której przedstawiono tylko dwa symbole Ewangelistów<sup>18</sup> oraz przez Świechowskiego<sup>19</sup>.

Kamienna konstrukcja, pełniąca funkcję cezury między chórem a nawą, została wstawiona do wnętrza kaplicy wtórnie. Świadczy o tym nie tylko odmienny charakter obu zabytków, ale także fakt, że monumentalna przegroda nie zmieściłaby się pierwotnie we wnętrzu prezbiterium, które zostało przebudowane w czasie rozbudowy kaplicy przez Ferdynanda Radziwiłła w latach 1873–1877<sup>20</sup>. Podwyższenie chóru jest uchwytnie w materiale architektonicznym – nowsze partie są wykonane z jaśniejszej cegły (il. 2).

Również źródła historyczne, w których opisano wnętrze kaplicy zaraz po jej wybudowaniu, relacjonujące pogrzeb pary namiestnikowskiej, ich trójki dzieci, synowej i wnuczki nie wspominają o tak charakterystycznym obiekcie<sup>21</sup>. W bardzo szczegółowym opisie kaplicy pióra Pawła Fabisza z 1875 roku<sup>22</sup> także nie ma żadnej wzmianki o bogato rzeźbionej, monumentalnej, architektonicznej przegrodzie. Niestety, nieznane są źródła, w których odnotowana byłaby informacja dotycząca w sposób bezpośredni antonińskiej konstrukcji. Świechowski przytacza co prawda, jako jedyny, niepublikowaną kronikę kapelanów kaplicy<sup>23</sup>, lecz nie odnotowuje, gdzie ta się znajduje, a inne informacje, jakie na jej podstawie przytacza, które można zweryfikować – jak data wyżej wymienionego pogrzebu czy czas budowy kaplicy – mijają się z prawdą. Zatem kronika kapelanów kaplicy, jeżeli istnieje, nie może być uznana za wiarygodne źródło.

Wiemy więc, że przegroda, będąca konstrukcją wykonaną z różnych elementów, nie zdołała na pewno wnętrza kaplicy jeszcze w roku 1875. Nie znamy jej losów, a odpowiedzieć na pytanie o jej genezę, czas powstania możemy tylko na podstawie analizy dekoracji rzeźbiarskiej.

---

<sup>18</sup> Z. Pałat, *op. cit.*, s. 3, A. Rogalanka, *op. cit.*, s. 532.

<sup>19</sup> Z. Świechowski, *Marmury...*, s. 451.

<sup>20</sup> S. Borowiak, *op. cit.*, s. 31, przywołuje tu rkps. 138 z Archiwum Państwowego w Poznaniu, zob. też: z. Pałat, *op. cit.*, s. 5.

<sup>21</sup> „Przyjaciel Ludu”, V, 1838, nr 25, s. 193; E. Raczyński, *Wspomnienia Wielkopolski*, t. 2, Poznań 1843, s. 290.

<sup>22</sup> P. Fabisz, *op. cit.*, s. 55.

<sup>23</sup> Z. Świechowski, *Marmury...*, s. 445 n., por. zwłaszcza uwagi zamieszczone w przyp. 1 na s. 451.



Charakteryzuje ją przede wszystkim *horror vacui*, gładkie pozostały jedynie powierzchnie sztucznego marmuru belek i łuku arkady od strony prezbiterium (il. 4). Poszczególne elementy przegrody zdobi dekoracja rzeźbiarska różnej głębokości: od pełnych zoomorficznych żabek i prawie trójwymiarowych figur przedstawionych na trzonach kolumn, do bardzo płytkiego, o głębokości zaledwie kilku milimetrów, reliefu wyobrazonego na belkach, arkadzie i w jej podłuczcu. Nigdzie nie stwierdzono śladów polichromii.

Trzony kolumn zdobią przedstawienia stojących postaci, ujętych frontalnie w nisze, zamknięte archiwoltą wspartą na kolumnienkach. Motyw ten na trzonach kolumn zewnętrznych układa się w ciągły, spiralny fryz (il. 4–5), natomiast na parze kolumn wewnętrznych w siedem równolegle biegnących pasów (il. 6–7). Kolumny ujęte zostały w zoomorficzne żabki i ustawione na wysokich cokołach, których boki opracowano rzeźbiarsko, przedstawiając na nich motyw tak zwanego drzewa życia, flankowanego parą antytetycznie ustawionych zwierząt: ptaków, lwów, osłów bądź gryfów (il. 8–9). Belki, arkadę i podłuczę arkady obiega roślinna wić, w którą wpleciono motywy zoomorficzne – lwy zagryzające łanie, ptaki (il. 10). Na zworniku przedstawiono półpostać Marii Orantki wpisaną w tondo, a w pachach arkady dwa symbole Ewangelistów – Łukasza i Mateusza. Kolumny wieńczą ażurowe kapitele faliste (jest to recepcja niemieckiego terminu *Falkapitell*, jako jeden z pierwszych posłużył się nim Kautzsch<sup>24</sup>) zdobione motywem liliowych liści i plecionki (il. 11).

Całość nie ma spójnego, logicznego programu ikonograficznego. Postaci przedstawionych na trzonach kolumn nie da się zidentyfikować, a dobór atrybutów wydaje się przypadkowy. Nie można jednak mówić o błędach ikonograficznych twórców poszczególnych elementów przegrody, jak widziałby to Świechowski, który tak napisał o postaci Orantki z medalionu zdobiącego łuk arkady: „[Postać ta] miała zapewne wyobrażać Chrystusa, choć brak właściwych atrybutów, a ramiona uniesione ku górze potwierdzają głęboką niewiedzę wykonawców”<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> R. Kautzsch, *Kapitellstudien. Beiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitells im Osten vom vierten bis ins siebente Jahrhundert*, Berlin 1936, s. 188 n.

<sup>25</sup> Z. Świechowski, *Marmury...*, s. 449.

Antonińska przegroda nie jest zabytkiem jednorodnym i jako całość w obecnym kształcie powstała dopiero w wieku XIX, nie mniej jednak do jej zbudowania wykorzystane mogły być średniowieczne spolia zgodnie z dziewiętnastowieczną praktyką.

Poszczególne typy ornamentu, motywy zdobnicze były podawane w literaturze przedmiotu za dowód na średniowieczny rodowód przegrody<sup>26</sup>, ale także jako przykłady dobrze wykonanych kopii dziewiętnastowiecznych<sup>27</sup>. Z tego powodu jedyną słuszną metodą badania antonińskiego obiektu jest przeanalizowanie dekoracji rzeźbiarskiej poszczególnych jej części pod kątem zagadnień technicznych i występowania w jednej kompozycji elementów, które obok siebie występować nie powinny, licząc, że kopista się zdradził.

Najciekawszą formę mają ażurowe kapitele należące do grupy *Kämpferkapitelle* powstałej w VI wieku w Konstantynopolu<sup>28</sup> i podgrupy kapiteli falistych wykonanych techniką świdra<sup>29</sup>. Najstarszymi znanymi przykładami kapiteli falistych są głowice z kościoła Sergiusza i Bakchusa z Konstantynopola z początku VI wieku<sup>30</sup>. Liczba średniowiecznych kapiteli falistych jest zawężona, znane są tylko przykłady z Konstantynopola<sup>31</sup>, Jerozolimy, Rawenny i Salonik<sup>32</sup> oraz spolia zdobiące elewację bazyliki San Marco w Wenecji<sup>33</sup>. W literaturze antonińskie kapitele porównywane były

---

<sup>26</sup> A. Rogalanka, *op. cit.*, s. 529 n.; Z. Pałat, *op. cit.*, s. 3 n.

<sup>27</sup> Z. Świechowski, *Marmury...*, s. 446 n.

<sup>28</sup> J. Strzygowski, P. Forchheimer, *Die byzantinischen Wasserbehälter von Konstantinopel*, Wien 1893, s. 56 n.; R. Kautzsch, *op. cit.*, s. 165 n.; T. Zollt, *Kapitellplastik Konstantinopoles vom 4. bis 6. Jahrhundert n. Chr.*, „Asia Minor Studien”, XIV, Bonn 1994, s. 242 n.; O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archeology*, Oxford 1911, s. 171 n.

<sup>29</sup> R. Kautzsch, *op. cit.*, s. 188 n.; T. Zollt, *op. cit.*, s. 104 n.

<sup>30</sup> T. Zollt, *op. cit.*, s. 104 n.; O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, t. 2, Berlin 1918, s. 373, 409 n.; R. Kautzsch, *op. cit.*, s. 188; E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making*, London 1977, s. 79.

<sup>31</sup> T. Zollt, *op. cit.*, s. 104 n.; O. Wulff, *op. cit.*, s. 373, 409 n.; R. Kautzsch, *op. cit.*, s. 188; E. Kitzinger, *op. cit.*, s. 79.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Corpus der Kapitelle der Kirche von San Marco zu Venedig*, red. K. Kramer, U. Peschlow, F. W. Deichmann, Wisbaden 1981, s. 61, 74, 117, 137; tu przykłady kapiteli falistych kształtowanych tak jak przykłady justyniańskie także z XIII w. oraz nowożytne i dziewiętnastowieczne kopie.



do głowic zdobiących emporeę kościoła San Vitale w Rawennie z VI wieku (il. 12)<sup>34</sup>. Istnieją jednak zasadnicze różnice stylistyczne pomiędzy kapitelami antonińskimi a raweniackimi i pozostałymi pochodzącymi z wieku VI i początku VII. Wszystkie przykłady z okresu justyniańskiego charakteryzują się głęboko wybranym materiałem tła i płytko opracowanym ornamentem roślinnym, otulającym jądro głowicy. W przykładach antonińskich przestrzeń między ornamentalnymi motywami została także negatywno wybrana na głębokość 5,6–7,9 cm, lecz sam ornament opracowano przestrzennie, konstruując poszczególne elementy liliowych liści z dwóch płaszczyzn nachylonych do siebie pod kątem ostrym, z niebywałą dbałością o gładkość powierzchni, niespotykaną w kamieniarce średniowiecznej. Różnice w stosunku do justyniańskich kapiteli stanowi wykorzystanie motywu pionowego pasa ornamentu, biegnącego przez środek każdego z boków antonińskich głowic, który nie został opracowany ażurowo. W tych partiach nie wybrano materiału tak, by powstał ostry kontrast światła i cienia. A właśnie to zderzenie jasnych powierzchni ornamentu z ciemnym tłem jest główną i najważniejszą cechą falistych kapiteli z VI i VII wieku<sup>35</sup>. Drugą grupę średniowiecznych kapiteli falistych stanowi zespół głowic powstałych w XII i XIII wieku, także w kręgu kultury bizantyńskiej<sup>36</sup>. Mają one nadal ów charakterystyczny, sfałdowany kształt, lecz tło ornamentu wybierane jest bardzo płytko (do 1 cm). W tę tradycję kształtowania plastyki mógłby się wpisywać antoniński motyw płasko opracowanego pasa ornamentu, lecz w XII, XIII wieku nie potraktowano by tak głęboko pozostałych powierzchni tła ani nie rozwiązano by przestrzennie płaszczyzn liliowych liści. Połączenie dwóch tradycji kształtowania kapiteli falistych, wykorzystywanie elementów pochodzących z różnego czasu, przy jednoczesnej maestrii technicznej, charakterystyczne jest dla dziewiętnastowiecznych głowic zdobiących elewacje bazyliki San Marco w Wenecji<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> A. Rogalanka, *op. cit.*, s. 532; Z. Świechowski, *Marmury...*, s. 447.

<sup>35</sup> M. Denner, *Zum Vorbildcharakter Justinianischer Bauplastik für die Mittelbyzantinische Kapitellproduktion*, [w:] *Spätantike und Byzantinische Bauskulptur*, red. U. Peschlow, S. Möllers, Stuttgart 1998, s. 119 n.

<sup>36</sup> *Ibidem*; M. Denner, *Mittelbyzantinische Kapitelle. Studien zu Typologie und Chronologie*, Bonn 1997, *passim*.

<sup>37</sup> *Corpus der Kapitelle...*, s. 101, 116, 118.

W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych XIX wieku wykonano prace konserwatorskie przy elewacjach bazyliki i wtedy to dorobiono w brakujących miejscach nowe kapitele, pozostające w stylu już zdobiących kościoł spoliów<sup>38</sup>. Wśród dziewiętnastowiecznych przykładów odnajdujemy kapitele, w których wykorzystano motyw liliowych liści, kształtowanych w identyczny sposób jak na antonińskich obiektach. Biorąc pod uwagę wysokiej klasy umiejętności techniczne wykonawców antonińskich kapiteli jest wysoce prawdopodobne, że wykonał je ten sam warsztat, który odkuł głowice dla weneckiej bazyliki.

Podobnie rozpatryć należy dekoracje rzeźbiarskie zdobiące boki cokołów. Nie ma racji Rogalanka, twierdząc, że motyw drzewa życia na nich występujący charakterystyczny jest dla epoki justyniańskiej<sup>39</sup>. Taki ornament wyobrażany był na kamiennych płytach w Bizancjum powszechnie do XI wieku, przykładem mogą być płyty – spolia przywiezione z Konstantynopola, datowane na IX–XI wiek, obecnie zdobiące lico ściany na placu św. Marka w Wenecji przy Porta della Carta (il. 13)<sup>40</sup>. Na terenie Veneto motyw drzewa życia rozpowszechnił się w XII–XIV wieku, kiedy to masowo powstawały kamienne płyty z tymi wyobrażeniami, którymi zdobiono fasady willi i domów<sup>41</sup>. W XIX wieku, podobnie jak rekonstruowano i dodawano nowe elementy elewacji bazyliki św. Marka, także odnawiano fasady weneckich willi, często dorabiając nowe płyty wykonywane jako *pasticio* płyt zabytkowych, średniowiecznych<sup>42</sup>. Pod koniec XIX wieku powstała w Wenecji moda na zdobienie w ten sposób fasad nawet nowo powstałych budowli.

Płaskorzeźbione boki antonińskich cokołów, z uwagi na jednakową głębokość reliefu równą 1 cm, idealną gładkość tła i płaszczyzn kształtujących ciała zwierząt i roślinność, niespotykaną w dziełach średniowiecz-

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, np. obiekt nr 286, s. 73; A. Barrbacci, *Konserwacja zabytków we Włoszech*, Warszawa 1966, s. 75 n.

<sup>39</sup> A. Rogalanka, *op. cit.*, s. 532.

<sup>40</sup> O. Demus, *The Church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture*, Washington 1960, s. 116.

<sup>41</sup> Z. Świechowski, A. Rizzi, R. Hamann-Mac Lean, *Romanische Reliefs von venezianischen Fassaden „Patere e formelle“*, Wiesbaden 1982, *passim*.

<sup>42</sup> *Ibidem*; A. Rizzi, *Scultura estera a Venezia*, Venezia 1987.

nych, wpisują się w tradycję plastyki dziewiętnastowiecznej. Użyte formy charakteryzują się sztywnością, a kompozycja pedantyczną wprost chęcią zachowania idealnej symetrii. Wszystkie elementy płaskorzeźby mają taką samą wartość estetyczną, nie ma tu miejsca na niedociągnięcia rzeźbiarza, na jego poszukiwania odpowiedniego oddania formy. I tak jak dziewiętnastowieczne *pasticia* kompozycje zdobiące boki antonińskich cokołów są trawestacją jednego bądź kilku oryginalnych dzieł, w tym wypadku – średniowiecznych. Za repertuar form posłużyły płyty lektoryjne z przedstawieniami lwów i pawi z katedry w Torcello datowane na XI wiek<sup>43</sup>, płyta z gryfami pochodząca z Konstantynopola datowana na IX wiek<sup>44</sup>, obecnie zdobiąca lico ściany przy Porta della Carta na placu św. Marka w Wenecji, oraz płyty zdobiące nagrobek żony doży weneckiego – Felicity Falier, znajdujący się w bazylice św. Marka w Wenecji, pochodzące z przełomu XI i XII wieku, na których wyobrażono parę ptaków<sup>45</sup>. Wybierając z oryginalnych dzieł poszczególne motywy, a nawet całe fragmenty kompozycji, skomponowano je na nowo, przy jednoczesnym, wiernym odwzorowaniu form, tworząc nową artystyczną jakość<sup>46</sup> – płaskorzeźbione boki antonińskich cokołów, na których współlistnieją obok siebie elementy charakterystyczne dla IX, XI oraz przełomu XI i XII wieku, odnoszące tym samym owe architektoniczne podstawy przegrody do tradycji plastyki wenecko-bizantyńskiej. Dekoracja belek, arkady i podłucza także składa się z różnych elementów kompozycyjnych typowych dla sztuki średniowiecznej, złożonych na nowo, lecz tu dodatkowo wykorzystano zabieg chemicznego postarzenia zabytku przez wytrawienie. Pozostałością po tej czynności jest z jednej strony chropowata powierzchnia ornamentu, zatarcie jego konturów, z drugiej zaś specyficzny żółty osad pozostały w załamaniach i wgłębieniach.

Najwięcej miejsca w literaturze poświęcono opracowaniu trzonów kolumn antonińskiej architektonicznej konstrukcji, przyrównując środ-

---

<sup>43</sup> W. F. Volbach, J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und der Christliche Osten, Propyläen Verlag Berlin*, t. 3, Frankfurt am Main 1968, s. 125.

<sup>44</sup> O. Demus, *op. cit.*, s. 116.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 115 n.

<sup>46</sup> O tej praktyce pisali m.in. A. Rizzi, *op. cit., passim*; A. Barbacci, *op. cit.*, s. 75 n.

kową parę do średniowiecznych brązowych kolumn cyborium z bazyliki św. Marka w Wenecji<sup>47</sup>. Pod względem samego układu kompozycji rzeczywiście podobieństwo istnieje, lecz przedstawienia wyobrazone na kolumnach cyborium układają się w skomplikowaną treść ikonograficzną, uzupełnioną wyjaśniającym tekstem wyrytym między pasami dekoracji figuralnej<sup>48</sup>, a w Antoninie dobór postaci i ich atrybutów jest przypadkowy. Różnice między tymi dwoma obiektami są także natury stylistycznej. Figury z trzonów antonińskich kolumn przedstawiono frontalnie, ubrane w długie przepasane szaty o równolegle biegnących fałdach, nieznajdujących analogii w żadnej stylistyce średniowiecznej. Wśród typów fizjonomicznych możemy wyróżnić kilka zaledwie przykładów, które są powtarzane, tak jakby rzeźbiarz działał według wzornika, a nie szukał własnych rozwiązań formalnych. Sam układ postaci i ich strój przywodzi skojarzenie z płaczkami wyobrażanymi na bokach wczesnochrześcijańskich sarkofagów, także jeden z typów fryzów był charakterystyczny dla plastyki wczesnochrześcijańskiej – drobne loczki oblepiające głowę, przypominające guzki czasami nawiercone świdrem, lecz obok występują postacie o włosach ułożonych wedle mody z końca XIV wieku, opadających na ramiona i odwiniętych na zewnątrz<sup>49</sup>. Także jeden z typów twarzy o szerokiej dolnej partii i pucułowatych policzkach przypomina barokowe *putta* i świadczy, że rzeźbiarz musiał być po lekcji form barokowych. Proporcje ciał i ich zwarta kubiczna forma świadczą o tym, że wykonawcy antonińskich figuralnych przedstawień musieli znać duże, poklasyczne, masywne formy.

Rodowód gotycki mają elementy architektoniczne. Kielichowe kapiatelki wywodzą swą formę ze sztuki cysterskiej<sup>50</sup>, choć u rzeźbiarza niezdarłego sobie sprawy z historycznych uwarunkowań tej formy mogą być dale-

---

<sup>47</sup> Z. Świechowski, *Marmury...*, s. 446 n.

<sup>48</sup> T. Weigel, *Die Reliefsäulen des Hauptaltarcyboriums von S. Marco in Venedig*, Münster 1997, *passim*; tam kompletna literatura na temat cyborium z bazyliki S. Marco w Wenecji.

<sup>49</sup> M. von Boehn, *Die Mode Menschen und Moden im Mittelalter vom Untergang der alten Welt bis zur Renaissance*, München 1925, s. 192 n.; Č. Zibrť, *Dějiny kroje v zemích českých. Od dob nejstarších až po války husitské*, Praha 1892, s. 285 n.

<sup>50</sup> M. Kutzner, *Cysterska architektura na Śląsku w latach 1200–1300*, Toruń 1969, s. 63, 80 n.; G. Duby, *L'art. Cisterciens*, Paris 1989, *passim*.

ko idącym uproszczeniem formy kapitela korynckiego. Rzeźbiona dekoracja antonińskich trzonów kolumn jest połączeniem różnych motywów i form, które w oryginalnym dziele historycznym nigdy obok siebie powstać by nie mogły, a typologiczne skojarzenie z weneckimi kolumnami cyborium odnosi przegrodę do sztuki wenecko-bizantyńskiej.

Wszystkie elementy antonińskiego obiektu powstały zatem w wieku XIX i wtedy to utworzyły tę charakterystyczną monumentalną konstrukcję, odwołującą się do języka formalnego sztuki włosko-bizantyńskiej.

Różnice w materiale oraz stylistyce tych samych przedstawień, jak chociażby dwóch trzonów kolumn środkowych, pozwalają przypuszczać, że poszczególne części przegrody nie powstały w tym samym czasie, może pewne partie były dorabiane do już istniejących wcześniej elementów tak, żeby powstała znana nam kompozycja.

Liczne uszkodzenia, zwłaszcza trzonów kolumn oraz kantów kapiteli, świadczą o niezbyt dogodnym dla rzeźbionych elementów transporcie. Pozostaje pytanie – kto sprowadził przegrodę do kaplicy w Antoninie i w jakim celu.

Z przekazów historycznych wiadomo, że nie było jej we wnętrzu kaplicy jeszcze w roku 1875<sup>51</sup>, kiedy to właścicielem dóbr przygodzickich wraz z Antoninem był Ferdynand Radziwiłł<sup>52</sup>, wnuk namiestnika, Antoniego Radziwiłła. Do czasu II wojny światowej po ojcu posiadłość tę przejął ekscentryczny Michał Radziwiłł<sup>53</sup>, który nie doceniał potęgi tradycji i historii rodzinnej. Chciał stworzyć w krypcie pod prezbiterium kaplicy kino i w tym celu wyrzucił na zewnątrz większość trumien ze zwłokami przodków<sup>54</sup>. Nie wydaje się zatem, by był skłonny wyłożyć duże pieniądze i zaangażować się w sprowadzenie monumentalnej przegrody do wnętrza kaplicy. Z Ferdynandem Radziwiłłem natomiast łączy się kwestia podwyższenia prezbiterium, bez czego przegroda nie zmieściłaby się we wnętrzu, oraz przeprucie ściany wschodniej chóru i wstawienie w tym miejscu okrągłego

---

<sup>51</sup> P. Fabisz, *op. cit.*, s. 55.

<sup>52</sup> A. Galos, *Radziwiłł Ferdynand Fryderyk*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 30, Wrocław 1987, s. 182.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 183.

<sup>54</sup> Wg tradycji ustnej, wyrzucone sarkofagi pochowane zostały na zewnątrz kaplicy przy nawie od strony północnej.

witrażę z przedstawieniem Matki Boskiej Ostrobramskiej (co jest oczywistym nawiązaniem do tradycji rodziny Radziwiłłów)<sup>55</sup>, który idealnie wpisuje się w światło arkady przegrody. Dlaczego jednak Ferdynand wybrał monumentalną, bogato zdobioną konstrukcję nawiązującą do form historycznych sztuki włosko-bizantyńskiej, a ściślej wenecko-raweniacko-bizantyńskiej?

Dziewiętnastowieczne zainteresowanie sztuką bizantyńską głównie w recepcji włoskiej miało „charakter niezmiernie ekskluzywny i pojawiło się w bardzo wąskich gronach, do których nie należeli na ogół artyści, lecz obok uczonych, członkowie rodzin panujących”<sup>56</sup>. W niemieckim kręgu kulturowym były to przede wszystkim dynastie: Wittelsbachów, czerpiąca inspiracje głównie ze sztuki sycylijskiej<sup>57</sup>, oraz Hohenzollernów, pozostająca pod wrażeniem sztuki wenecko-bizantyńskiej i raweniackiej<sup>58</sup>. Sztuką wenecko-bizantyńską zafascynowani byli także Anglicy po opublikowaniu

---

<sup>55</sup> Z. Pałat, *op. cit.*, s. 5.

<sup>56</sup> Z. Ostrowska-Kęłbłowska, *Dzieje Kaplicy Królów Polskich*, Poznań 1997, s. 92.

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 92, 107; H. Thoma, *Schloss Neuschwanstein*, München 1965, *passim*.

<sup>58</sup> Zainteresowania Hohenzollernów skupiły się na sztuce pochodzącej z okręgu Veneto i Rawenny, a więc z północnych Włoch. Genezy ich należy upatrywać w kolekcjonerskich zamiłowaniach księcia Karola, który fragmenty rzeźb i fryzów zaczął skupować podczas swojej pierwszej podróży do Włoch w 1822 r. Następnie dokonywał regularnych zakupów, głównie przez weneckiego antykwariusza Pajaro. Zaczął skupować elementy likwidowanych kościołów w okręgu Veneto, chociażby z opactwa Certosa. Razem z Fryderykiem Wilhelmem zakupił dwie mozaiki: z kościoła S. Michele in Affricisco z Rawenny oraz w 1835 r. z przeznaczonego do zburzenia opactwa S. Cipriano z wyspy Murano. Ta ostatnia później przeznaczona została do Friedenskirche w Poczdamie. Dla zbieranych przez siebie dzieł plastyki wenecko-bizantyńskiej książę wybudował specjalnie w połowie XIX w. „Klosterhof” w parku przy pałacu Kleine Glienicke w Berlinie. Jako miejsce ekspozycji kolekcji pomyślane zostało atrium, do którego prowadzi wejście bezpośrednio z parku (zob.: G. H. Zuchold, *Der „Klosterhof” des Prinzen von Preussen im Park von Schloss Glienicke in Berlin*, t. 1, 2, Berlin 1993; J. Sievers, *Das Palais des Prinzen Karl von Preussen. Erbaut von K. F. Schinkel*, Berlin 1928, s. 24 n.; J. Sievers, *Prinz Karl von Preussen der Bauherr und Kunstsammler*, Berlin br, s. 14; S. Badstübner-Gröger, *Die Friedenskirche zu Potsdam*, Berlin 1986, s. 16 n.; G. H. Zuchold, *Friedrich Wilhelm IV. und die Byzanzrezeption in der preussischen Baukunst*, [w:] *Friedrich Wilhelm IV in seiner Zeit*, red. O. Büsch, Berlin 1987, s. 209 n., 228 n.; Z. Ostrowska-Kęłbłowska, *Dzieje Kaplicy Królów Polskich...*, s. 119; Z. Świechowski, *Venetobyzantinische Fassadenreliefs im Klosterhof zu Berlin-Glienicke*, [w:] *Festschrift für Otto von Simson zum 65 Geburtstag*, red. L. Grisebach, K. Renger, Berlin 1977, s. 61 n.).



*Stone of Venice* Johna Ruskina<sup>59</sup>. Znając historię rodziny Radziwiłłów spokrewnionych z Hohenzollernami osobą Luizy Radziwiłł, żony Antoniego, fundacje Ferdynanda Radziwiłła należy łączyć z tradycją pruską, gdzie elementy sztuki bizantyńskiej wykorzystywano przy realizacjach kommemoratywnych związanych z propagandą władzy<sup>60</sup>. Kopie bądź spolia nobilitowały budowlę dziewiętnastowieczną, przenosiły na nie cały bagaż se-

---

<sup>59</sup> O badaniach Ruskina i ich społecznym wydźwięku zob.: F. Haskell, *History and Its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven 1993, s. 309 n.

<sup>60</sup> Ideальnym grobowcem rodziny Hohenzollernów miała być katedra w Berlinie, projektowana w stylu wczesnochrześcijańskim, bizantyńskim (zob.: C. Steckner, *Friedrich Wilhelm IV, Karl Friedrich Schinkel, Wilhelm Stier und das Projekt einer Protestantischen Mater Ecclesiarum*, „Jahrbuch für die Geschichte Mittel – und Ostdeutschlands”, XXXVI, Berlin 1987, s. 233 n.), drugą budowlą pełniącą funkcje kommemoratywne jest kościół Friedenskirche w Poczdamie (1845–1848) przy którym Fryderyk Wilhelm IV wybudował mauzoleum dla Fryderyka Wilhelma III i jego żony, które kazał ozdobić w stylu neobizantyńskim, jednocześnie uświetniając wnętrze kościoła wcześniej zakupioną mozaiką z kościoła opactwa S. Cipriano z wyspy Murano. Prace nad katedrą, a zarazem grobowcem Hohenzollernów trwały w tym czasie, zatem Friedenskirche przejął tymczasowo jego funkcje sepulkralne. Fryderyk Wilhelm IV także wyraził życzenie pochowania go pod posadzką Friedenskirche wraz z żoną, tuż przed schodami wiodącymi na chór (zob.: S. Badstübner-Gröger, *Die Friedenskirche...*, s. 16 n.; G. H. Zuchold, *Friedrich Wilhelm IV...*, s. 207, 224). Po śmierci Fryderyka Wilhelma IV, jego syn Wilhelm II uświetnił jego miejsce spoczynku kilkoma włosko-bizantyńskimi płaskorzeźbami oraz studnią, które zakupił w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku w Wenecji. Zdobią one, na wzór Klosterhof, atrium przy kościele Friedenskirche, dopełniając w wyrazie wczesnochrześcijańską budowlę i mozaikową, wenecko-bizantyńską dekorację apsydy (zob.: F. Backschat, *Das Heilsbrunner Portal bei der Friedenskirche*, [w:] *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Potsdam*, VII, 1935, z. 2, s. 143 n.; W. F. Vollbach, *op. cit.*, *passim*). Wilhelm II podjął język propagandy zaproponowany przez jego ojca, fundując kościół Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche poświęcony pamięci Wilhelma i przy Augusta-Wiktoria-Platz w Berlinie. Ukończono go w 1895 r., a powstał według projektów Franza Schwechтена, nawiązując do wzorców niemieckiej architektury cesarskiej wieków średnich. Natomiast w kształtowaniu dekoracji zdobiących wnętrze posłużono się przykładami mozaik włoskich wczesnochrześcijańskich, bizantyńskich, jak na przykład mozaika przedstawiająca tronującego Pantokratora w kościele Santa Prudencjana w Rzymie, w której motyw ten został zaadaptowany, a następnie przerobiony w myśl zasad nacjonalistycznej propagandy, umieszczając na tronie niemieckiego cesarza. Orszak dworski przedstawiony na fryzie przypomina natomiast raweniackie wzory – cesarski orszak Justniana wyobrażony na mozaice zdobiącej fryz nad kolumnami w kościele S. Apolinare Nuovo (zob.: V. Frowein-Ziroff, *Die Kaiser-Wilhelm – Gedächtnis-Kirche. Entstehung und Bedeutung*, Berlin 1982, *passim*).

mantyczny, tradycję kultury, w jakiej te dzieła powstawały, tworząc tym samym nową ikonografię sztuki wieku XIX. Dla Hohenzollernów istotne było odwołanie się do etosu cesarza wczesnochrześcijańskiego, bizantyńskiego, który skupiał w swoim ręku władzę świecką i kościelną<sup>61</sup>, dla Radziwiłła zaś podkreślenie przynależności do rodziny panującej. Możliwy był także nacisk samego władcy niemieckiego na uświetnienie bizantyzującą przegrodą pochówku swojej dalszej rodziny. W Poznaniu odwoływanie się do sztuki włosko-bizantyńskiej było jednoznacznie odbierane jako przejaw sztuki niemieckiej, pruskiej, czego doświadczył Edward Raczyński, oddając ukończoną Złotą Kaplicę przy katedrze poznańskiej, nawiązującą do średniowiecznych dzieł Rawenny i okręgu Veneto<sup>62</sup>.

Antonińska przegroda jest obiektem dziewiętnastowiecznym, wykonanym najprawdopodobniej w warsztacie bądź warsztatach weneckich, specjalizujących się w realizacjach „konserwatorskich” – kopiach i *pasticiach* przeznaczonych do uzupełniania architektury zabytkowej, ale i do ozdabiania nowo powstałych budynków, które miały nie odbiegać charakterem od tkanki miasta. Czas wykonania dużego zamówienia zespołu kapiteli neobizantyńskich dla bazyliki San Marco w Wenecji – lata dziewięćdziesiąte XIX wieku, wydaje się wskazaniem dla wydatowania antonińskiej realizacji. Mistrzowskie wykonanie pod względem technicznym falistych kapiteli przegrody każe sądzić, że ich wykonawcy mieli dużą praktykę w tego typu realizacjach. Na ten okres przypada także zintensyfikowanie zamówień w weneckich warsztatach kamiennych, ornamentalnych płyt imitujących obiekty średniowieczne, bardzo często zdobione motywem drzewa życia. Jednocześnie jest to czas, kiedy powstaje naukowa historia sztuki,

---

<sup>61</sup> Fryderyk Wilhelm prowadził w tej sprawie szerokie badania i konsultacje. Myśli tej podporządkowana była idea reformy kościoła, która zrodziła się w gronie jego najbliższych doradców Bartholda Georga Niebuhra i Christiana Karla Josiasa von Busena, którzy prowadzili w latach dwudziestych studia nad wybranymi zagadnieniami z kultury bizantyńskiej (G. H. Zuchold, *Friedrich Wilhelm IV...*, s. 220 n.; O. Dibelius, *Friedrich Wilhelm IV. und die Idee des christlichen Staates*, [w:] *Die Frühe. Evangelische Zeimonatsschrift für das geistige Leben der Gegenwart*, t. 22, 1936, s. 40 n.), m.in. Niebuhr napisał pracę *Corpus scriptorum historiae byzantinae* – pierwszy tom o ceremoniach cesarskich Konstantyna VII Porphyrogenety ukazał się w 1829 r.

<sup>62</sup> Z. Ostrowska-Kęłbłowska, *Kaplica Królów Polskich...*, s. 81 n.; W. Molik, *Edward Raczyński*, Poznań 1999, s. 210 n.

gromadząca wiedzę pozwalającą wnikliwie interpretować dzieło artystyczne od strony formalnej, czego zabrakło realizatorom antonińskiego obiektu. Ustalenia natury historycznej odnośnie do fundacji i montażu przegrody Radziwiłłów wskazują, że obiekt mógł stanąć w kaplicy najwcześniej w ostatniej ćwierci XIX wieku, gdyż w 1875 roku nie ozdobił wnętrza prezbiterium, które jeszcze wtedy nie było podwyższone. Wydaje się więc wielce prawdopodobne, że Ferdynand Radziwiłł, ówczesny właściciel Antonina, zakupił przegrodę w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku.

Otwartym problemem pozostaje określenie konkretnego warsztatu bądź warsztatów w których antonińską przegrodę zrealizowano – wydaje się, że wykonanie dokładnej kwerendy w archiwach weneckich dałoby zadowalające rezultaty. Także do ustalenia pozostaje kwestia zależności od siebie poszczególnych elementów obiektu o takiej samej dekoracji – czy powstał początkowo tylko jeden komplet po każdym z typów trzonów kolumn oraz po dwa cokoły, a następnie dorobiono ich kopie znacznie słabsze warsztatowo, czy też całość została wykonana w jednym czasie, ale przez różnych rzeźbiarzy.

*Barbara Dygdała-Kłosińska*

*Byzantine inspirations in the burial chapel of the Radziwiłłs in Antonin near Ostrów Wielkopolski – summary*

The subject of the article concerns a stone, architectonic construction, richly ornamented with sculptures and being the equipment of the burial chapel of the Radziwiłłs in Antonin near Ostrów Wielkopolski. Four columns with wavy capitals and an arcade were placed into the architectonic space secondarily. That work was not reported in historical documents.

In the subject literature, the problem of Antonin partition existed only marginally, accompanying mainly the discussion on the origin of the chapel (founded by Luiza Radziwiłł, maiden name Hohenzollern, the wife of the deputy of the Grand Duchy of Posen) architecture.

The principal problem described is a question of the originality of the sculpture elements of Antonin construction. Indicating implementation of certain

formal solutions used for the first time much later than in the Middle Ages, we tried to demonstrate, that all marble elements, being the chapel equipment, are 19th c *pasticcio*, made by Venetian workshops, cooperating at that time with each other, developing and expanding St. Mark's Basilica.

Masterful manufacturing of Antonin capital and the period of building up the burial chapel enable us to suppose, that the discussed object was ordered and placed inside in the 90s of 19th c or the beginning of 20th c. Therefore, the foundation of that interesting project must have been attributed to Ferdynand Radziwiłł, the owner of Przygodzice demense, which Antonin belonged to at that time.



*Ilustracja 1*

Antonin, kaplica grobowa Radziwiłłów, kamienna architektoniczna przegroda. Fot. B. Dygdała-Kłosińska



*Ilustracja 2*

Antonin, kaplica grobowa Radziwiłłów, widok od strony wschodniej. Fot. B. Dygdała-Kłosińska





*Ilustracja 3*

Antonin, kaplica grobowa Radziwiłłów, fragment kamiennej przegrody, miejsce styku przegrody z łukiem tęczowym. Fot. B. Dygdała-Kłosińska



*Ilustracja 4*

Antonin, kaplica grobowa Radziwiłłów, trzon kolumny zewnętrznej południowej – fragment. Fot. B. Dygdała-Kłosińska



*Ilustracja 5*

Antonin, kaplica grobowa Radziwiłłów, trzon kolumny zewnętrznej północnej – fragment. Fot. B. Dygdała-Kłosińska





*Ilustracja 6*

Antonin, kaplica grobowa Radziwiłłów, trzon kolumny wewnętrznej południowej – fragment. Fot. B. Dygdała-Kłosińska



*Ilustracja 7*

Antonin, kaplica grobowa Radziwiłłów, trzon kolumny wewnętrznej północnej – fragment. Fot. B. Dygdała-Kłosińska



*Ilustracja 8*

Antonin, kaplica grobowa Radziwiłłów, płyty na cokołach kolumn.  
Fot. B. Dygdała-Kłosińska





*Ilustracja 9*

Antonin, kaplica grobowa Radziwiłłów, płyta na cokole kolumny. Fot. B. Dygdała-Kłosińska



*Ilustracja 10*

Antonin, kaplica grobowa Radziwiłłów, fragment dekoracji rzeźbiarskiej archiwolty i belek przegrody architektonicznej. Fot. B. Dygdała-Kłosińska



*Ilustracja 11*

Antonin, kaplica grobowa Radziwiłłów, kapitel z przegrody architektonicznej. Fot. B. Dygdała-Kłosińska



*Ilustracja 12*

Rawenna, kapitel z kościoła San Vitale. Wg: O. M. Dalton,  
*Byzantine Art and Archeology*, Oxford 1911



*Ilustracja 13*

Wenecja, konstantynopolitańskie spolia obecnie w bazylice św. Marka. Wg: O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archeology*, Oxford 1911