

ALEKSANDER STANKIEWICZ
UNIwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

BUDOWLE „GRUPY TARŁOWSKIEJ” A RZYMSKA ARCHITEKTURA SAKRALNA POCZĄTKU XVII WIEKU*

Pamięci Profesora Adama Miłobędzkiego

W Rzeczypospolitej XVII w. niewiele było budowli, które można by uznać za realizacje będące przykładem ewidentnego wpływu włoskiej architektury wczesnobarokowej. Z pewnością należy do nich zaliczyć grupę architektoniczną, którą Adam Miłobędzki wyodrębnił z fundacji braci Krzysztofa i Jerzego Ossolińskich oraz Oleśnickich i Witowskich, złożoną według niego z kolegiaty w Klimontowie, kaplicy Loretańskiej w Gołębiu, kościołów Dominikanów w Wysokim Kole, parafialnych w Tarłowie i w Jedlińsku oraz kaplicy Różańcowej w Kazimierzu Dolnym¹. Mimo że budowlom tym poświęcono wiele miejsca w kontekście zdobiącej część z nich dekoracji stiukowej², to wciąż niejasna jest geneza ich architektury, nieznane są również nazwiska projektantów i budowniczych. Tych ostatnich dopatrywano się w znanym z kilku istotnych realizacji muratorze cechowym Janie Zaorze³ lub zupełnie enigmatycznym Piotrze Likkiewiu, hipotetycznie utożsamianym z muratorem Piotrem odpowiedzialnym za budowę kaplicy Loretańskiej w Gołębiu⁴. Ze względu na wyraźny rozdźwięk między potwierdzonymi źródłowo dziełami obu majstrów a formami wspomnianych budowli takie atrybucje nie zyskały jak dotąd większej popularności w środowisku badawczym⁵. Dopuszczając udział w budowie kościoła w Tarłowie Jana Zaora jeszcze jako

* Artykuł powstał w wyniku przeprowadzenia w 2018 r. kwerendy bibliotecznej oraz badań zabytkoznawczych w Rzymie, umożliwionych dzięki stypendium Fundacji Lanckorońskich.

¹ A. Miłobędzki, *Z prac nad syntezą architektury polskiej XVII wieku*, „Rocznik Historii Sztuki”, XI, 1976, s. 69–95; także: idem, *Architektura polska XVII wieku*, t. 1, Warszawa 1980, s. 207–216.

² M. Kurzej, *Siedemnastowieczne sztukaterie w Małopolsce*, Kraków 2013, s. 140–145, 600–601 (w przypisach starsza literatura dotycząca zagadnienia atrybucji, autorstwa oraz genezy sztukaterii).

³ O atrybucji Zaorowi, zob. M. Karpowicz, *Sztuka polska XVII wieku*, Warszawa 1975, s. 85; idem, *Artisti ticinesi in Polonia nel '600*, Bellinzona 1983, s. 116, 118, 120; idem, *Barok w Polsce*, Warszawa 1988, s. 49; idem, *Baroque in Poland*, trans. J.A. Bałdyga, Warsaw 1991, s. 50, 54; M. Pfister, *Baumeister aus Graubünden – Wegbereiter des Barock. Die auswärtige Tätigkeit der Bündner Baumeister und Stukkateure in Süddeutschland, Österreich und Polen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Chur 1993, s. 29–31; A. Koutny-Jones, *A Noble Death: The Oleśnicki funerary chapel in Tarłów*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 72, 2009, s. 170, przyp. 6; Kurzej, *Siedemnastowieczne sztukaterie...*, s. 143, 145.

⁴ K. Parfianowicz, *Domek Loretański w Gołębiu i grupa dzieł architektoniczno-rzeźbiarskich*, [w:] *Studia Puławskie. Materiały z sesji popularnonaukowej 27–28 maja 1977*, Puławy 1978, s. 113, 117, 124, 132.

⁵ T. Chrzanowski, *Blaski i cienie sztuki XVII wieku*, [w:] *Sztuka XVII wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1993*, Warszawa 1994, s. 58; M. Krasnowolska, I. Kmietowicz-Drathowa, *Krakowska Skalka: topografia i zabudowa*, „Studia Claromontana”, 17, 1997, s. 256–257; także: M. Krasnowolska, *Przyczynki do działalności budowlanej Jana Zaora*, „Rocznik Krakowski”, 49, 1978, s. 170–173; W. Boberski, *Późnobarokowa cerkiew katedralna w Witebsku i jej rzymski pierwowzór*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 62, 2000, nr 1/2, s. 134, przyp. 105; J. Kowalczyk, *Świątynie barokowe w Wilnie*, [w:] *Wileńska architektura sakralna doby baroku. Dewastacja i restauracja*, red. A. Langer, D. Popp, Marburg–Warszawa 2005, s. 21;

czeladnika, rozważano także możliwość, by to autor jego dekoracji, anonimowy Mistrz Tarłowski, był odpowiedzialny za projekt świątyni w Tarłowie oraz kaplicy w Kazimierzu Dolnym⁶. Dyskusję wzbudziła niewsparta dokładną analizą architektury świątyni tarłowskiej propozycja, by za jej projektanta uznać Agostina Locciego starszego⁷. Badacze jak dotąd nie mogli także dojść do porozumienia w sprawie liczby budowli, które należałyby zaliczyć do dorobku anonimowego architekta.

Ostatnie ustalenia dotyczące zabytków zaliczanych do omawianej grupy budowli pozwalają na rekapitulację części wniosków oraz na wskazanie nowych możliwości badawczych. Przede wszystkim należy zgodzić się ze spostrzeżeniem Michała Kurzeja, że nie można wiązać z anonimowym architektem kościoła w Tarłowie czy kaplicy w Kazimierzu Dolnym o wiele słabszych artystycznie realizacji, takich jak kaplica w Oleksowie, świątynie dominikanów w Wysokim Kole i Lublinie oraz św. Anny w Kazimierzu Dolnym, gdyż ich architektura nie wyróżnia się spośród przeciętnego budownictwa prowincji⁸.

Antycypując nieco dalsze wnioski, jak to zauważył Miłobędzki, spośród fundacji Ossolińskich bądź związanych z nimi realizacji można wyodrębnić zwartą grupę budowli sakralnych powstałych w latach 20.–40. XVII w., które charakteryzują konkretne, wyróżniające je spośród ówczesnie realizowanych inwestycji budowlanych właściwości. Cechy te to przede wszystkim częste użycie artykulacji kolumnowej oraz równoczesne rozplanowanie odwołujące się do rzymskiej architektury końca XVI i początku XVII w. Dodatkowo, w przypadku samych świątyń, istotnym zjawiskiem było komplikowanie konstrukcji ścian za pomocą wnęk oraz korytarzy. Wymienione warunki spełnia kościół parafialny w Gołębiu (1626–1634), gdyż poza niemal szkieletową strukturą, rozplanowanie jego wnętrza nawiązuje do nawy świątyni S. Salvatore in Lauro w Rzymie (1594–1598, proj. Ottaviano Mascarino)⁹. Trudno natomiast stwierdzić, czy do tej grupy można zaliczyć kaplicę Loretańską w Gołębiu, która swoimi wymiarami i kształtem naśladuje Domek z Loreto, co było dość powszechne w przypadku kaplic pod tym wezwaniem¹⁰. Drugą w kolejności realizacją spełniającą wymienione warunki jest kolegiata w Klimontowie (po 1643–1650). Większość badaczy jest zgodna, że rzut tej budowli wykazuje podobieństwo do kościoła S. Spirito dei Napoletani w Rzymie (1584)¹¹. Zastosowane w Gołębiu i Klimontowie rozwiązania powtórzono w świątyniach w Tarłowie i Jedlińsku oraz kaplicy Różańcowej w Kazimierzu Dolnym. Ich układy przestrzenne i artykulacje wnętrza także nawiązują wyraźnie do wczesnonowożytnej architektury rzymskiej. Na potrzeby niniejszego studium ostatnie trzy budowle zostały określone mianem „grupy tarłowskiej”, ze względu na fakt, że poza znaczącym podobieństwem ich architektury dwie z nich dekorował anonimowy Mistrz Tarłowski.

KOŚCIÓŁ PARAFIALNY POD WEZWANIEM ŚW. TRÓJCY W TARŁOWIE

Pierwszym badaczem historii kościoła parafialnego w Tarłowie był Jan Wiśniewski¹², który wprowadził zabytek do głównego nurtu badań nad polską architekturą nowożytną¹³. Karol Majewski oraz Józef Wzorek

A.S. Czyż, *Kościół świętych Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie*, Wrocław 2008, s. 43, 46, 60; J. Żmudziński, *Zaginiony kontrakt na budowę kościoła świętej Trójcy w Koniecpolu. O pracach Macieja Trapoli, Jana Laitnera i Jana Zaora dla hetmana wielkiego koronnego Stanisława Koniecpolskiego*, [w:] *Velis quod possis. Studia z historii sztuki ofiarowane profesorowi Janowi Ostrowskiemu*, red. A. Betlej [et al.], Kraków 2016, s. 57.

⁶ Miłobędzki, *Z prac...*, s. 81, 83, 84; idem, *Architektura...*, t. 1, s. 207–216.

⁷ H. Samsonowicz, *Augustyn Locci starszy, architekt polskiego baroku*, [w:] *Między Padwą a Zamościem. Studia z historii sztuki i kultury nowożytnej ofiarowane profesorowi Jerzemu Kowalczykowi*, red. H. Boberska, W. Boberski, Warszawa 1993, s. 164; H. Osiecka-Samsonowicz, *Agostino Locci (1601–po 1660). Scenograf i architekt na dworze królewskim w Polsce*, Warszawa 2003, s. 14, 137–143; por. M. Karpowicz, *Artyści włosko-szwajcarscy w Polsce I połowy XVII wieku*, Warszawa 2013, s. 256.

⁸ Kurzej, *Siedemnastowieczne sztukaterie...*, s. 141.

⁹ Jak się wydaje, próba powtórzenia tej konkretnej rzymskiej budowli w Gołębiu była podyktowana faktem, że obydwie świątynie były związane z kultem Matki Bożej Loretańskiej, zob. A. Stankiewicz, *Architektura kościoła parafialnego w Gołębiu. Przyczynek do badań wpływu projektów Ottaviana Mascarina na architekturę polską pierwszej połowy wieku XVII*, „Roczniki Humanistyczne KUL”, 66, 2018, z. 4, s. 5–31.

¹⁰ A. Kusztelski, Z. Kurzawa, *Kult loretański w sztuce Rzeczypospolitej (koniec XVI – początek XIX w.)*, Poznań 2012.

¹¹ A. Miłobędzki, *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Warszawa 1963, s. 180; idem, *Architektura...*, t. 1, s. 210; H. Samsonowicz, *Pierwsze konwenty pijarów w Polsce (1633–1648)*, Warszawa, Klimontów, Podoliniec, „Biuletyn Historii Sztuki”, 52, 1990, nr 1/2, s. 97–104; Osiecka-Samsonowicz, *Agostino Locci...*, s. 14, 137–143.

¹² J. Wiśniewski, *Dekanat ilżecki*, Radom 1909–1911, s. 309–342.

¹³ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3, *Województwo kieleckie*, z. 2, *Powiat ilżecki*, red. J.Z. Łoziński, B. Wolff, Warszawa 1957, s. 23–26; T. Jaroszewski, J. Kowalczyk, *Kilka uwag o grupie późnobarokowych kolumnowych fasad kościelnych w Polsce*, *Głos*

dopatrywali się podobieństwa świątyni do prac muratora Jana Cangerle¹⁴, a Jerzy Kowalczyk uważał, że zastosowany w jej wnętrzu motyw arkad wspartych na kolumnach nawiązywał do rzymskiego kościoła S. Ignazio¹⁵. Jerzy Łoziński jako pierwszy zaproponował, by kościoły w Tarłowie, Jedlińsku oraz kaplicę w Kazimierzu Dolnym zaliczyć do *œuvre* jednego twórcy¹⁶. Mariusz Karpowicz zgodził się z Łozińskim, uważając, że ich budowniczym i projektantem był autor stiuków¹⁷. Według Kazimierza Parfianowicza budowniczym świątyni był Piotr Likkiel¹⁸.

Najwięcej miejsca samej architekturze zabytku poświęcił Miłobędzki. Wyzначył czas jego powstania na lata 1645–1655 i zaliczył do grupy budowli, które łączyły wspólne motywy architektoniczne bądź dekoracyjne oraz osoby fundatorów¹⁹. Zajął się także sprawą jego autorstwa, otwierając dyskusję trwającą właściwie do dziś. Budowniczym kościoła miałyby być Jan Zaor, twórca świątyni śś. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie²⁰. Te wnioski powtórzył w swojej syntezie architektury polskiej XVII w.²¹ Jego propozycja została przyjęta przez Martę Leśniakowską²² i początkowo przez Karpowicza²³, który zdecydował się ostatecznie na zwiążanie z Zaorem kościoła w Tarłowie, kaplicy w Kazimierzu Dolnym, Loreto w Gołębiu i wileńskiego kościoła śś. Piotra i Pawła na Antokolu²⁴. Propozycję ostatecznie przyjęto w literaturze zagranicznej²⁵.

Tadeusz Chrzanowski odrzucił atrybucję Karpowicza²⁶. Poparli go Maria Krasnowolska²⁷, Wojciech Boberski²⁸, Jerzy Kowalczyk²⁹ i Jerzy Żmudziński³⁰. Hanna Osiecka-Samsonowicz początkowo widziała projektanta w Loccim³¹, ale z czasem hipotezę wycofała³². W kwestii autorstwa Zaora wypowiedziała się również Anna Czyż, która uznała, że mógł on być odpowiedzialny jedynie za plany antokolskiej świątyni³³.

W ostatnim czasie Michał Kurzej zwrócił uwagę na tekst tablicy fundacyjnej, według której kościół miałyby być wzniesiony w 1647 r. z fundacji Zbigniewa Oleśnickiego. Tuż przed 1647 r. miałyby być dekorowany stiukiem, a konsekrowany w 1659 r.³⁴ Wskazał także, że wiążanie z kościołem budowniczego Domku Loretańskiego w Gołębiu Piotra Likkiela, wzmiankowanego w źródłach w latach 1645–1664 jako architekt królewski, ma zbyt słabe podstawy³⁵. Kurzej w przeciwieństwie do Czyż sugerował możliwość udziału Zaora w pracach w Tarłowie na stanowisku czeladnika murarskiego. Ze względu na zbliżone proporcje oraz rzuty świątyń tarłowskiej i wileńskiej, a pomimo znacznej różnicy w ich układach przestrzennych uznał je za dzieło jednego architekta. Dopuszczył możliwość, że Zaor mógł przejąć plany kościoła w Tarłowie i zastosować je w Wilnie. Zaznaczył także, że współpraca Mistrza Tarłowskiego, czynnego ok. 1640–1650 i będącego autorem stiuków, z jednym muratorem lub architektem, jakkolwiek prawdopodobna, jest trudna do udowodnienia, choć musiała być dość bliska³⁶.

w dyskusji, „Biuletyn Historii Sztuki”, 21, 1959, nr 3/4, s. 385; J. Łoziński, A. Miłobędzki, *Atlas zabytków architektury w Polsce*, Warszawa 1967, s. 22–23; A. Miłobędzki, *Zarys dziejów...*, s. 181–182 (tu datowanie na rok 1647).

¹⁴ K. Majewski, J. Wzorek, *Z badań nad rozwojem architektury w Lublinie w I. poł. XVII wieku*, „Rocznik Lubelski”, 13, 1971, s. 74.

¹⁵ J. Kowalczyk, *Sebastiano Serlio a sztuka polska. O roli włoskich traktatów architektonicznych w dobie nowożytnej*, Wrocław 1973, s. 116.

¹⁶ J.Z. Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520–1620*, Warszawa 1973, s. 280.

¹⁷ Karpowicz, *Sztuka polska...*, s. 85.

¹⁸ Parfianowicz, *op. cit.*, s. 113, 117, 124, 132.

¹⁹ Miłobędzki, *Z prac...*, s. 81.

²⁰ *Ibidem*, s. 83, 84.

²¹ Miłobędzki, *Architektura...*, t. 1, s. 207–216.

²² M. Leśniakowska, *Tarłów: Sarmata ars moriendi*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 46, 1984, s. 156.

²³ Miłobędzki, *Architektura...*, t. 1, s. 212, 215; Karpowicz, *Artisti ticinesi...*, s. 116, 118, 120.

²⁴ Karpowicz, *Barok...*, s. 49; idem, *Baroque...*, s. 50, 54.

²⁵ Pfister, *op. cit.*, s. 29–31; Koutny-Jones, *op. cit.*, s. 170, przyp. 6.

²⁶ Chrzanowski, *op. cit.*, s. 58.

²⁷ Krasnowolska, Kmietowicz-Drathowa, *op. cit.*, s. 265–257; Krasnowolska, *op. cit.*, s. 170–173.

²⁸ Boberski, *op. cit.*, s. 134, przyp. 105.

²⁹ Kowalczyk, *Świątynie barokowe...*, s. 21.

³⁰ Żmudziński, *op. cit.*, s. 57.

³¹ Samsonowicz, *Augustyn Locci...*, s. 164.

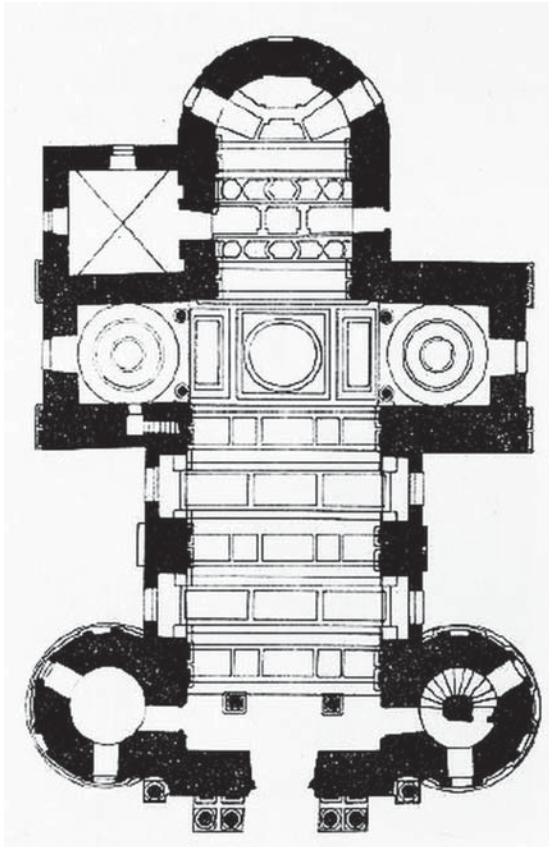
³² Osiecka-Samsonowicz, *Agostino Locci...*, s. 147, 149–151.

³³ Czyż, *op. cit.*, s. 43, 46, 60, 78.

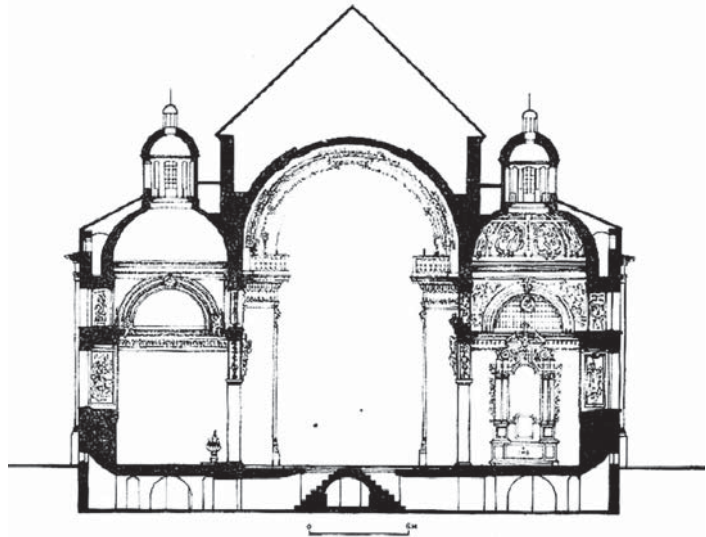
³⁴ Kurzej, *Siedemnastowieczne sztukaterie...*, s. 600.

³⁵ *Ibidem*, s. 140.

³⁶ *Ibidem*, s. 143, 145.



1. Plan kościoła parafialnego w Tarłowie.
 Wg A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*,
 Warszawa 1980, s. 213, il. 85



2. Przekrój poprzeczny przez nawę i kaplice kościoła parafialnego
 w Tarłowie. Wg A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*,
 Warszawa 1980, s. 215, il. 87

Miasto Tarłów zostało założone w 1550 r. przez Andrzeja Tarłę (zm. 1570)³⁷. Kolejny właściciel miejscowości, Mikołaj Oleśnicki (zm. 1629), wojewoda lubelski, w 1614 r. uzyskał pozwolenie na budowę nowego, murowanego kościoła parafialnego pod wezwaniem św. Trójcy³⁸. Zachowała się informacja z 1643 r. o erekcji kolegium mansjonarskiego przez jego syna Zbigniewa (zm. 1662), starostę opoczyńskiego³⁹. Zasadnicze prace budowlane musiały być już wówczas zaawansowane, skoro z tekstu inskrypcji umieszczonej ponad portalem wejściowym do świątyni wynika, że jej budowę ukończono w roku 1647⁴⁰. Warto zwrócić uwagę, że mowa w niej nie tyle o zakończeniu prac, ile raczej o odnowieniu świątyni (*reparatae*)⁴¹. W każdym razie fundacja Oleśnickiego była już ukończona i przypuszczalnie od początku budziła zachwyt współczesnych. W 1655 r. Szymon Starowolski wspominał świątynię tarłowską w swojej *Polonii*⁴², pisząc, że: „Tarlovia quoque templum inter novas fabricas magnificentissimum”⁴³.

³⁷ Wiśniewski, *op. cit.*, s. 309; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3, *Województwo kieleckie*, z. 2, *Powiat ilżecki...*, s. 23.

³⁸ Wiśniewski, *op. cit.*, s. 309–310; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3, *Województwo kieleckie*, z. 2, *Powiat ilżecki...*, s. 23–24.

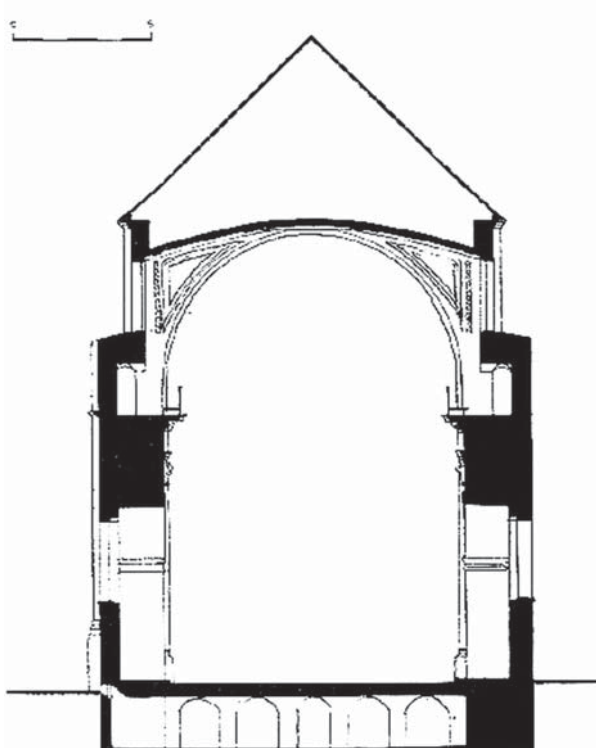
³⁹ Wiśniewski, *op. cit.*, s. 310.

⁴⁰ Tekst inskrypcji brzmi: „Zbigneus Olesnicki capitaneus Opocz(nensis) | Illustrissimo olin Nicolai de Oleśnica Oleśnicki palatyni Lublinensis | Natura amore genio | Filius Emintmoolim Cardinalis Zbignei Oleśnicki Episcopus Craco(viensis) nominis fa | mae virtutis et asse haeres | voto, animo cultu utriusque gratus | hanc aedem sacram ad Dei Opt(imo) Max(imo) in unitate Trini(tatis) Gloriam | Ss. Patronum Alberti et Stanislai honorem. | Fidelium commodiorem in sua ditone pietatem. | Anno reparatae salutis supra milium sex(a)gnt. Quadr(a)g(esi)mo VII Reg | nanto Vladislao IV Polonor(um) et Succor(um) Rege Victoriosissimo | Sumptibus propriis erectam | DDD | Huic tu in templaditu debitam interris superstiti vita functo | precare Beatitatem in coelis”.

⁴¹ Pragnę serdecznie podziękować doktorowi Bartoszowi Kołoczkowi z Instytutu Historii Uniwersytetu Jagiellońskiego za rozproszenie wszelkich moich wątpliwości co do znaczenia tekstu.

⁴² Koutny-Jones, *op. cit.*, s. 169, przyp. 5.

⁴³ „Tarłów – także kościół, spośród nowych budowli najwspanialszy”, tłum. za: S. Starowolski, *Polska albo opisanie położenia Królestwa Polskiego*, oprac. A. Piskadło, Gdańsk 2000, s. 68.



3. Przekrój poprzeczny nawy kościoła parafialnego w Tarłowie.

Wg A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980, s. 214, il. 86



4. Widok na nawę i prezbiterium kościoła parafialnego w Tarłowie. Fot. A. Stankiewicz

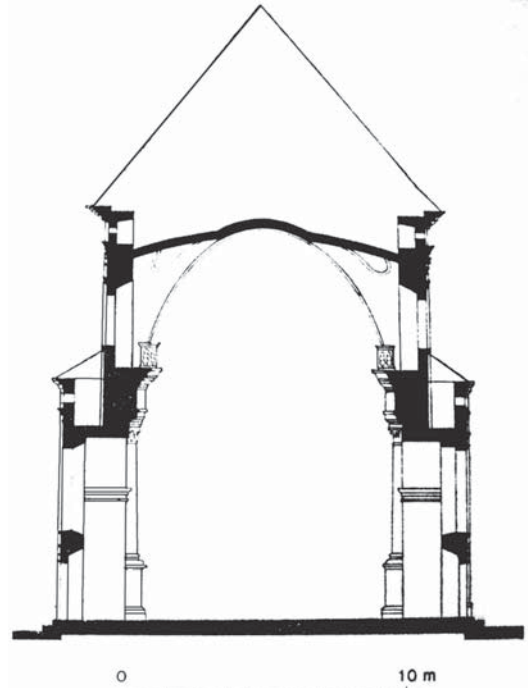
Po przejściu Tarłowa w posiadanie rodziny Denhoffów w 1689 r., stan świątyni zaczął się pogarszać. W 1721 r. odnotowano zniszczenie murowanej galerii, którą pierwotnie można było obejść całą budowlę, usunięcie obelisków i trzech terakotowych rzeźb z fasady, a w 1728 r. – pożar w kaplicy Matki Bożej. Późniejsze wizytacje kościelne wspominają wciąż o konieczności przeprowadzenia napraw. Około 1800 r. fasada została wzbogacona o dwie rzeźby, śś. Stanisława Biskupa i Wojciecha, które po niedługim czasie zastąpiono kopiami. Świątynia była parokrotnie remontowana w XIX w., w czasie drugiej wojny światowej została w niewielkim stopniu uszkodzona⁴⁴.

Kościół w Tarłowie składa się z trójprzęsłowej nawy (il. 1), do której po bokach wschodniego przęsła dostawiono czworoboczne kaplice nakryte okrągłymi kopułami na pendentywach, oraz jednoprzęsłowego, zamkniętego półkoliście prezbiterium, do którego od północy przylega czworoboczny aneks zakrystii. Fasadę budowli flankują dwie wieże. Artykulację wnętrza nawy oraz prezbiterium tworzą pary pilastrów kompozytowych, które podtrzymują belkowanie złożone z architrawu, gładkiego fryzu, mutulusów i fazowanego gzymsu, obiegające całe wnętrze świątyni z wyjątkiem odcinków ponad arkadami wiodącymi do kaplic. Całą przestrzeń nawy i prezbiterium nakrywa sklepienie kolebkowe z lunetami o czworobocznych wykrojach (il. 2, 3, 4). Ponad gzymsem, w dolnej partii sklepienia zachowała się wspomniana już galeria. Między parami pilastrów w ścianach w dwóch przęsłach nawy są arkadowe wnęki, w których ścianach umieszczono prostokątne okna. Arkady w przejściach do kaplic wspierają się na wolno stojących kolumnach tokańskich. Ponad arkadami są półkoliste przeźrocza. W pierwszym przęsle nawy znajduje się murowany chór muzyczny, wsparty na trzech arkadach podpartych dwoma boniowanymi kolumnami tokańskimi. Światło we wnętrzach obu kaplic zapewniają prostokątne okna i otwory półkoliste w miejscu ścian tarczowych. Podziały kaplic oraz sklepienia prezbiterium wykonano w dekoracji sztukatorskiej, którą

⁴⁴ Wiśniewski, *op. cit.*, s. 311, 312, 321; Leśniakowska, *op. cit.*, s. 156, przyp. 6.



5. Fasada kościoła parafialnego w Tarłowie. Fot. A. Stankiewicz



6. Przekrój poprzeczny nawy kościoła parafialnego w Gołębiu.

Wg A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980, s. 301, il. 120

prócz przedstawień figuralnych tworzą płyciny oraz ornamenty roślinne i kartusze zawijane. Z zewnątrz gładkie elewacje nawy zdobią pary pilastrów, które na ścianach obu kaplic wspierają belkowanie. Ponad nim widoczne są pozostałości dawnej galerii.

Dwukondygnacyjna fasada świątyni (il. 5) ukształtowana została w rzeźbiarski sposób. W pierwszej kondygnacji kamienny portal wejściowy flankują dwie pary wolno stojących kolumn jońskich dostawione do pilastrów. Po ich bokach narożniki są także ujęte identycznymi, pojedynczymi podporami. Wszystkie wspierają belkowanie zwieńczone balustradą, częściowo zrekonstruowaną w XVIII stuleciu. Kondygnacja druga jest nieco cofnięta względem pierwszej. Jej zryzalitowane pole centralne zajmuje głęboka wnęka mieszcząca przedstawienie Trójcy Świętej. Flankują ją pary kolumn korynckich, które wspierają belkowanie. Zwieńczenie ponad nim ma formę przenikających się dwóch przełamanych przyczółków, pośrodku których jest miejsce na szeroki postument pod krzyż. Wieże składają się z trzech różnych, zwężających się ku górze kondygnacji – okrągłej i dwóch ośmiobocznych. Elewacje pierwszej kondygnacji zdobią układy prostokątnych okien i płycin, środkowej – pary pilastrów oraz półkoliście zamknięte okna z owalnymi nadświetlami, a trzeciej – kolumny toskańskie wspierające wylamane belkowanie. Podpory ostatniej kondygnacji flankują ścięte narożniki i zryzalitowane ściany z wydrążonymi w nich naprzemiennie, szerokimi i wąskimi, półkoliście zamkniętymi otworami okiennymi.

Krzyżowy schemat budowli złożonej z nawy i pary kaplic bocznych, jak zauważyli to już Łoziński, Miłobędzki i Leśniakowska, wpisuje się w układ świątyni wznoszonych *in modum crucis*⁴⁵. Bardziej oryginalny jest za to jej korpus, zbudowany w systemie ścienno-filarowym z pogłębionymi wnękami ołtarzowymi oraz galerią w grubości muru⁴⁶. Podobny schemat konstrukcyjny ścian zastosowano w kościele parafialnym w Gołębiu (1626–1634; il. 3, 6), a galeria w grubości muru występuje też w kolegiacie w Klimontowie⁴⁷. Zbliżony system perforacji ścian nawy wystąpił wcześniej w kościele S. Fedele w Medio-

⁴⁵ Łoziński, *op. cit.*, s. 111; Miłobędzki, *Architektura...*, t. 1, s. 235; Leśniakowska, *op. cit.*, s. 156.

⁴⁶ Jego genezy doszukiwano się w krakowskim cechowym budownictwie, zob. Miłobędzki, *Architektura...*, t. 1, s. 235.

⁴⁷ Miłobędzki, *Z prac...*, s. 78, 81, 83; idem, *Architektura...*, t. 1, s. 214.



7. Fragment przekroju nawy kościoła S. Salvatore in Lauro w Rzymie. Wg G. Angelini, *Elaborazioni del modello gesuitico a Roma tra Cinque e Seicento. Ottaviano Mascherino architetto e la chiesa di San Salvatore in Lauro*, „Artes. Periodico annual di storia delle arti”, 15, 2010–2014, s. 136, il. 19



8. Widok wnętrza prezbiterium kolegiaty w Klimontowie.
Fot. A. Stankiewicz

lanie (nawa 1569–1579, proj. Pellegrino Tibaldi)⁴⁸, a także w nawie rzymskiego kościoła S. Salvatore in Lauro (1594–1598, proj. Ottaviano Mascherino; il. 7)⁴⁹. Jak już wspomniano, ostatnia realizacja mogła być bezpośrednim wzorem na nawę kościoła parafialnego w Gołębiu, w którym powtórzono układ wnek ołtarzowych oraz podziały przęsła nawy za pomocą kolumn⁵⁰.

W tarłowskim kościele zastosowano system sklepień, w których wprowadzono prostokątne wykroje lunet, identycznie jak w klimontowskiej kolegiacie (il. 8). Zbliżony do tego sposób konstrukcji sklepień, ale o niemal tunelowych lunetach Karpowicz dostrzegł w kościele Bernardynek w Łowiczu (1647–1650)⁵¹, potwierdzonym źródłowo dziele Tomasza Poncino (il. 9)⁵². Z kolei Michał Wardzyński zauważył, że

⁴⁸ S. Della Torre, R. Schofield, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano. Invenzione e costruzione di una Chiesa esemplare*, Milano 1994, s. 161–164.

⁴⁹ G. Angelini, *Elaborazioni del modello gesuitico a Roma tra Cinque e Seicento. Ottaviano Mascherino architetto e la Chiesa di San Salvatore in Lauro*, „Artes. Periodico annual di storia delle arti”, 15, 2010–2014, s. 137–138.

⁵⁰ Stankiewicz, *Architektura kościoła...*, s. 13, 15.

⁵¹ M. Karpowicz, *Tomasz Poncino (ok. 1590–1659) – architekt pałacu kieleckiego*, Kielce 2002, s. 31.

⁵² A. Stankiewicz, *Architektura pałacu biskupów krakowskich w Kielcach w wieku XVII*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, 31, 2016, s. 75–76 (w przypisach starsza literatura).



9. Widok na wnętrze nawy i sklepienie kościoła Bernardynek w Łowiczu. Fot. A. Stankiewicz



10. Wnętrze nawy kościoła św. Jakuba w Jičynie. Fot. A. Stankiewicz

podobne rozwiązania zastosowano nie tylko w Tarłowie i Klimontowie, ale też fundacjach Witowskich⁵³. Precyzując, chodziło mu zapewne o kościoły dominikanów w Wysokim Kole i parafialny w Jedlińsku. Nie jest to jednak możliwe, gdyż w pierwszym przypadku sklepienia mają obiegowy układ lunet, a w drugim – sufit z XVIII w.

Podobny układ sklepień do tych z Klimontowa i Tarłowa, a w szczególności Łowicza, wykazują kościoły Matki Bożej Zwycięskiej w Pradze (1611–1613)⁵⁴ i św. Jakuba w Jičynie (po 1628; il. 10)⁵⁵. W kościele Najświętszej Marii Panny w Stará Boleslav (lata 20.–30. XVII w.)⁵⁶ lunety zyskały wykrój kąta prostego. Warto wspomnieć, że zarówno w pierwszej, jak i ostatniej czeskiej świątyni zastosowano również układ wnek ołtarzowych. Nieco zbliżone lunety sklepienne, choć odmienne od tarłowskich, pojawiły się prawie równocześnie w kościele Kamedułów na podkrakowskich Bielanych (po 1609) oraz kościele parafialnym w Wiśniczu Nowym (1618–1620), przypuszczalnie zależnym od wspomnianej praskiej świątyni⁵⁷. Podobny do przykładów czeskich typ sklepień stosowano wcześniej na terenie północnych Włoch, czego dowodzą choćby wnętrza niektórych komnat mediolańskiego Palazzo Marino (1557–1563, proj. Galeazzo Alessi)⁵⁸ czy kolegiaty S. Maria in Arco w Trydencie (1613–1628, prace wykończeniowe do 1671 r., proj. Gio-

⁵³ M. Wardzyński, *Sztuka nowożytna na Mazowszu. Zarys problematyki*, [w:] *Dzieje Mazowsza*, t. 2, *Lata 1527–1795*, red. J. Tyszkiewicz, Pułtusk 2015, s. 662.

⁵⁴ J. Bachtík, P. Macek, *Giovanni Maria Filippi*, [w:] *Barokní architektura v Čechách*, edd. P. Macek, T. Biegel, J. Bachtík, Praha 2015, s. 65.

⁵⁵ P. Uličný, *Proboštský a dvorský chrám sv. Jakuba v Jičíně a římská architektura kolem roku 1600*, „Z Českého ráje a Podkrkonoší: vlastivědná ročenka”, 25, 2012, s. 44–46.

⁵⁶ Bachtík, Macek, *op. cit.*, s. 66.

⁵⁷ P. Szlezzynger, *Przyczynek do architektury Nowego Wiśnicza*, [w:] *Festina lente. Prace ofiarowane Andrzejowi Fischingerowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. M. Piwocka, D. Nowacki, Kraków 1998, s. 144–146; idem, *Nowy Wiśnicz, barokowa fara pw. Wniebowzięcia NMP i św. Jana Chrzciciela. Zarys problematyki*, „Ochrona Zabytków”, 2015, nr 2, s. 95, 97.

⁵⁸ N.A. Houghton Brown, *The Milanese Architecture of Galeazzo Alessi*, Columbia 1982, s. 209–259.

vanni Maria Filippi)⁵⁹. Trudno jednak przesądzać, czy z takim sposobem konstruowania sklepień i lunet budowniczo wie kolegiaty w Klimontowie i kościoła w Tarłowie zapoznali się w Czechach czy w Italii.

Inne elementy tarłowskiej świątyni mają także raczej zagraniczną genezę. Formy boniowanych kolumn chóru muzycznego są zapewne zaczerpnięte z traktatów i wzorników architektonicznych. Jako pierwsi podpory takie stosowali Antoni da Sangallo młodszy i Baldassare Peruzzi, a Sebastiano Serlio opisał je w czwartej księdze swojego traktatu architektonicznego, ilustrując przykładem z Palazzo del Te. W polskiej architekturze zyskały popularność w postaci pilastrów lub półkolumn⁶⁰. Tarłowskie wolno stojące kolumny tokańskie z arkad kaplic również wydają się zależne od włoskich wzorów⁶¹. Pewne podobieństwo do nich wykazują kolumny w nawie głównej kościoła parafialnego pod wezwaniem św. Jadwigi Śląskiej w Grodzisku Wielkopolskim (ok. 1626–1641, proj. Krzysztof Bonadura starszy)⁶².

Kolejnym motywem o włoskiej proveniencji jest balaskowa attyka w fasadzie. Tego typu rozwiązanie pojawiło się wcześniej w zwieńczeniu fasady kościoła Kamedułów na podkrakowskich Bielanych (przed 1630)⁶³, elewacji Domku Loretańskiego w Gołębiu oraz w nieistniejącym obecnie szczycie warszawskiej kolegiaty św. Jana (przed 1637, ok. 1670), co dokumentuje XVIII- i XIX-wieczna ikonografia⁶⁴. W przypadku Tarłowa oraz Domku Loretańskiego w Gołębiu balaski swoim kształtem przypominają te z traktatów Hansa Vredemana de Vries⁶⁵.

Kolumnowa fasada świątyni tarłowskiej, uznawana słusznie przez badaczy za jedną z pierwszych tego typu na terenie Rzeczypospolitej, ale też całej Europy Środkowej, zasługuje na osobną analizę, pozwalającą wskazać jej genezę oraz miejsce w sztuce europejskiej.

Fasady kolumnowe, znane pierwszym nowożytnym architektom i teoretykom dzięki prowadzonym przez nich badaniom antycznych budowli, po raz pierwszy na większą skalę zostały wykorzystane w Wenecji, w Scuola Grande di S. Rocco (1516–1560)⁶⁶ oraz w Loggetcie (1537–1549)⁶⁷. Podwojone podpory spiętrzone w dwóch kondygnacjach zastosowano również w fasadach nieistniejących świątyń – weneckiego S. Gimignano (1557) oraz mediolańskiej S. Caterina alla Chiusa⁶⁸. Wolno stojące kolumny upowszechniły się również w małej architekturze, czego dowodzi monumentalny nagrobek Andrei i Giovanniego da Lezze na ścianie wejściowej w kościele S. Maria Assunta w Wenecji (1561–1570)⁶⁹.

Wspomniane weneckie realizacje stały się w niedługim czasie inspiracją dla Philiberta Delorme’a, który w zamku Anet (1548–1559) zrealizował trójkondygnacyjną fasadę złożoną z par kolumn tokańskich, jońskich i korynckich⁷⁰. Naśladowano to dzieło w pałacu Hatfield House (1607–1611), pięciokondygnacyjnej Wieży Pięciu Porządków uniwersytetu w Oxfordzie (1613–1619)⁷¹, a także w paryskim Pałacu Luksemburskim (1615–1624)⁷², gdzie spiętrzone pary kolumn były boniowane. Podobnie spiętrzone, ale ściśle przylegające do lica ściany kanelowane kolumny wykorzystano w fasadzie kościoła St. Pierre

⁵⁹ Uliční, *op. cit.*, s. 44–46; Bachtík, Macek, *op. cit.*, s. 65–66.

⁶⁰ Kowalczyk, *Sebastian Serlio...*, s. 74, 75–78.

⁶¹ M. Tafuri, H. Burns, P.N. Pagliara, R.J. Tuttle, *Religious architecture*, [w:] *Giulio Romano*, ed. M. Tafuri, Cambridge 1998, s. 266–267; R. Franz, *Vincenzo Scamozzi (1548–1616). Der Nachfolger und Vollender Palladios*, Petersberg 1999, s. 42–43, 46–47.

⁶² A. Stankiewicz, *Dekoracja architektoniczna w twórczości architekta Krzysztofa Bonadury Starszego*, [w:] *Ornament i dekoracja dzieła sztuki. Studia z historii sztuki*, red. A. Betlej, A. Dworzak, J. Daranowska-Lukaszewska, Warszawa 2015, s. 67.

⁶³ A. Małkiewicz, *Zespół architektoniczny na Bielanych pod Krakowem (1605–1630)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki”, 1962, nr 45, z. 1, s. 94.

⁶⁴ M.I. Kwiatkowska, *Katedra św. Jana*, Warszawa 1971, s. 51; Miłobędzki, *Architektura...*, t. 2, s. 286–287, il. 846, 849, 850; J. Putkowska, *Architektura Warszawy XVII wieku*, Warszawa 1991, s. 186, 187.

⁶⁵ P.S. Zimmerman, *Die Architektur von Hans Vredeman de Vries. Entwicklung der Renaissance-architektur in Mitteleuropa*, München–Berlin 2002, s. 124, 125, 197.

⁶⁶ W. Lotz, *Architecture in Italy 1500–1600*, New Haven–London 1995, s. 159.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 86.

⁶⁸ Houghton Brown, *op. cit.*, s. 11.

⁶⁹ M. Dario, *Il monumento funebre ai procuratori Priamo, Giovanni e Andrea da Lezze, nella chiesa dei Gesuiti a Venezia: nuove considerazioni per un’attribuzione a Jacopo Sansovino*, „Arte Veneta”, 46, 1994, s. 62–69.

⁷⁰ J.M. Prouse de Montclos, *Philibert de l’Orme: architecte du roi (1514–1570)*, Paris 2000, s. 186–187.

⁷¹ L. Stone, *The Building of Hatfield House*, „Archeological Journal”, 112, 1995, s. 100–128.

⁷² R. Coope, *Salomon de Brosse and the development of the Classical Style in French Architecture from 1565 to 1630*, London 1972, s. 258.

w Auxerre (1630–1658)⁷³. Spiętrzone pojedyncze kolumny zdobią natomiast elewacje gdańskiej Złotej Bramy (1612–1614, proj. Abraham van den Blocke)⁷⁴.

Dla dalszego rozwoju fasad kolumnowych duże znaczenie miało sanktuarium Beata Vergine dei Miracoli w Saronno. Do istniejącej już świątyni Pellegrino Tibaldi zaprojektował w 1578 r. dwukondygnacyjną fasadę, w której zastosował spiętrzone cztery pary kolumn (realizacja 1595–1613)⁷⁵. Z kolei Salomon de Brosse w paryskim St. Gervais (po 1616)⁷⁶ zdecydował się na wprowadzenie w dwóch najszerzych kondygnacjach czterech par kolumn toskańskich i jońskich, a w partii szczytowej dwóch par kolumn korynckich. Podobny, choć nieco zredukowany układ pojawił się w paryskim kościele Jezuitów Saint-Paul-Saint-Louis (proj. ok. 1640, François Derand)⁷⁷. Jej środkową, nieco wysuniętą część o trzech kondygnacjach zdobią pary kolumn, a dwukondygnacyjne pola boczne ujmują kolumny pojedyncze.

Znaczna liczba projektów fasad kolumnowych powstała w związku z przeciągającą się budową fasady katedry mediolańskiej. Warto wymienić te najważniejsze. Propozycja Tibaldiego z 1597 r. zakładała wzniesienie dwukondygnacyjnej, pięcioosiowej fasady, której artykulację miały tworzyć pary kolumn kompozytowych dostawionych do półkolumn⁷⁸. Francesco Maria Ricchini w konkursie w 1603 r. zaproponował wzniesienie fasady dekorowanej pojedynczymi podporami, flankowanej dwoma wieżami. W pracy z 1606 r. zdecydował się na zdynamizowanie rzutu pięciopółowej fasady przez stopniowe wysunięcie pól centralnych. Ich krawędzie ujmowały pojedyncze kolumny⁷⁹.

W konkursach na fasadę mediolańskiej katedry w latach 1599–1613 brał także udział Onorio Longhi⁸⁰. W 1607 r. zgłosił dwa projekty, które zostały odrzucone. Jeden z nich przewidywał budowę dwukondygnacyjnej, pięciopółowej fasady, której podziały wyznaczały pojedyncze, wolno stojące kolumny. Dodatkowe podpory miały flankować narożniki oraz wysunięte pole centralne⁸¹. Swoje mediolańskie doświadczenia wykorzystał on przy realizacji kościoła Ss. Ambrogio e Carlo przy rzymskim Corso (od 1612), pełniącego funkcję świątyni nacji lombardzkiej⁸². Po zgonie Onoria (1619) fabrykę przejął jego syn, Martino zw. Młodszym⁸³. Według pierwszego projektu autorstwa Onoria (ok. 1611; il. 11) pole centralne pięciopółowej fasady kościoła Ss. Ambrogio e Carlo było nieco wysunięte do przodu i ujęte dwoma parami kolumn. Pozostałe pola rozdzielały pojedyncze, wolno stojące podpory⁸⁴. Drugi projekt, autorstwa młodszego Longhiego, powstały ok. 1632 r. (il. 12), a kopiowany w postaci rysunków w latach 40. XVII w. i w 1663 r., zakładał wprowadzenie dwóch kwadratowych wież, które zajęły miejsce dawnych dwóch skrajnych pól fasady, i wysunięcie kolumn w jej polu środkowym⁸⁵. Zaprojektowana przez Martina artykulacja rozwijała

⁷³ C. Chédeau, *La façade d'église en France entre Renaissance et Réformes (XVI^e–XVIII^e siècles). Quelques remarques*, [w:] *L'architecture religieuse européenne au temps des Réformes: héritage de la Renaissance et nouvelles problématiques. Actes des deuxièmes Rencontres d'architecture européenne Château de Maison-sur-Seine 8–11 juin 2005*, ed. M. Chatenêt, C. Mignot, Paris 2009, s. 147.

⁷⁴ L. Krzyżanowski, *Van den Blocke Abraham*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1, red. J. Marin-Białostocka [et al.], Warszawa–Wrocław–Kraków–Gdańsk 1971, s. 178.

⁷⁵ R. Haslam, *Pellegrino de Pellegrini, Carlo Borromeo and the public architecture of counter-reformation*, „Arte Lombarda. Nuova serie”, 94/95, 1987, nr 3–4, s. 20; F. Repishti, *Vincenzo da Saregno architetto e ingegnere della Fabbrica (1556–1570)*, [w:] *Il Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno*, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano 1996, s. 273, 286–288; idem, *Pellegrino Tibaldi e il disegno per la facciata del Santuario di Saronno conservato al Victoria & Albert Museum*, „Archistor”, 3, 2015, s. 67–77.

⁷⁶ Coope, *op. cit.*, s. 135–146. Podobną dwukondygnacyjną kompozycję zastosował François Mansard w 1624 r. w nieistniejącym obecnie paryskim kościele cystersów, zob. A. Blunt, *Art and Architecture in France 1500–1700*, New Haven–London 1999, s. 132–133.

⁷⁷ A. Gady, P. Julien, *L'Architecture Jésuite en France: état de la question et perspectives de recherches*, [w:] *La arquitectura jesuítica. Actas del Simposio Internacional*, ed. I. Alvaro Zamora, J. Ibáñez Fernández, J. Criado Mainar, Zaragoza 2012, s. 194.

⁷⁸ F. Repishti, *La facciata del Duomo di Milano (1537–1657)*, [w:] F. Repishti, R. Schofield, *Architettura e Controriforma. I dibattiti per la facciata del Duomo di Milano 1582–1682*, Milano 2004, s. 59–61.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 62–63, 85.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 61, 63; A. Bartolozzi, *Onorio Longhi e gli anni dell'esilio (1606–1611): le esperienze di un architetto romano nella Lombardia federiciana*, „Arte Lombarda. Nuova serie”, 151, 2007, nr 3, s. 42; J. Stabenow, *Die Architektur der Barnabiten. Raumkonzept und Identität in den Kirchenbauten eines Ordens der Gegenreformation 1600–1630*, Berlin 2011, s. 82–83.

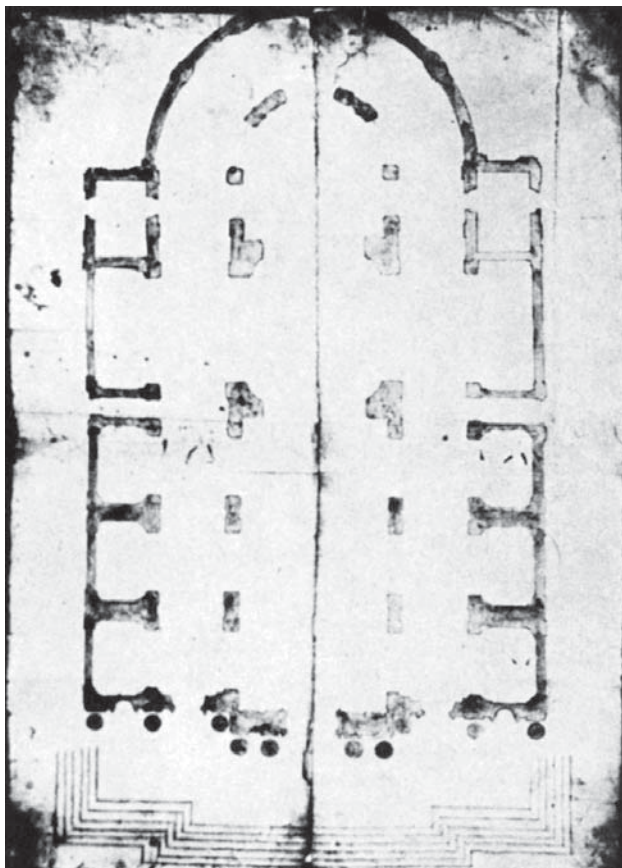
⁸¹ Bartolozzi, *Onorio Longhi...*, s. 45, 47–48.

⁸² A. Bartolozzi, *Santi Ambrogio e Carlo al Corso. Identità, magnificenza e culto delle reliquie nella Roma del primo Seicento*, Roma 2014, s. 69.

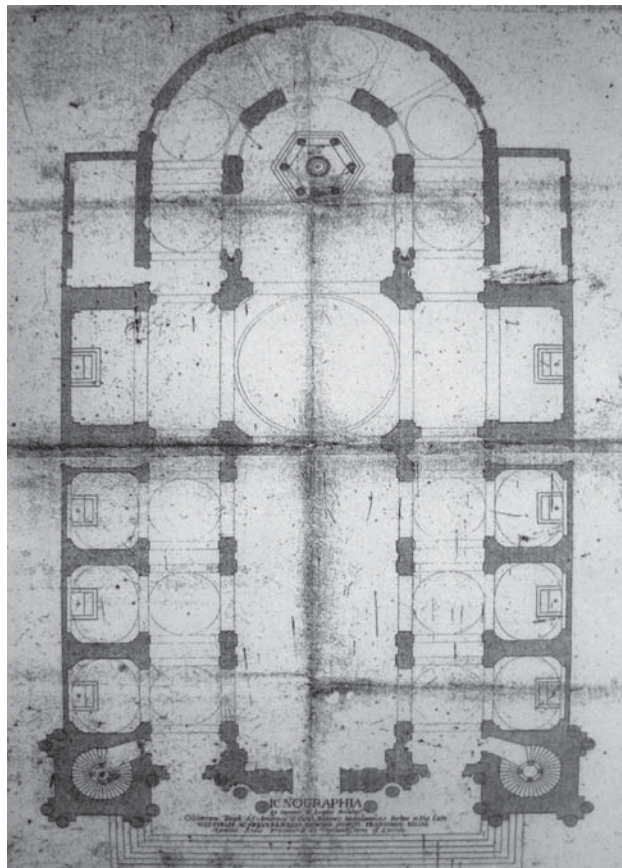
⁸³ *Ibidem*, s. 80–81.

⁸⁴ J.L. Varriano, *The Architecture of Martino Longhi the Younger (1602–1660)*, „Journal of the Society of Architectural Historians”, 30, 1971, nr 2, s. 105, il. 8; Bartolozzi, *Santi Ambrogio...*, s. 69–70.

⁸⁵ Varriano, *op. cit.*, s. 104–105; Bartolozzi, *Santi Ambrogio...*, s. 90–91. To właśnie według tego projektu wzniesiono cerkiew bazylianską w Witebsku, por. Boberski, *op. cit.*, s. 128, 132 (tu datowanie na lata przed 1640).



11. Onorio Longhi, projekt kościoła Ss. Ambrogio e Carlo w Rzymie, 1611. Wg A. Bartolozzi, *Santi Ambrogio e Carlo al Corso. Identità, magnificenza e culto delle reliquie nella Roma del primo Seicento*, Roma 2014, il. 14



12. Martino Longhi młodszy, projekt kościoła Ss. Ambrogio e Carlo w Rzymie, ok. 1632. Wg A. Bartolozzi, *Santi Ambrogio e Carlo al Corso. Identità, magnificenza e culto delle reliquie nella Roma del primo Seicento*, Roma 2014, il. 2

propozycje Carla Maderny, który wprowadził takie podpory pograżone we wnękach w fasadzie kościoła S. Susanna w Rzymie⁸⁶.

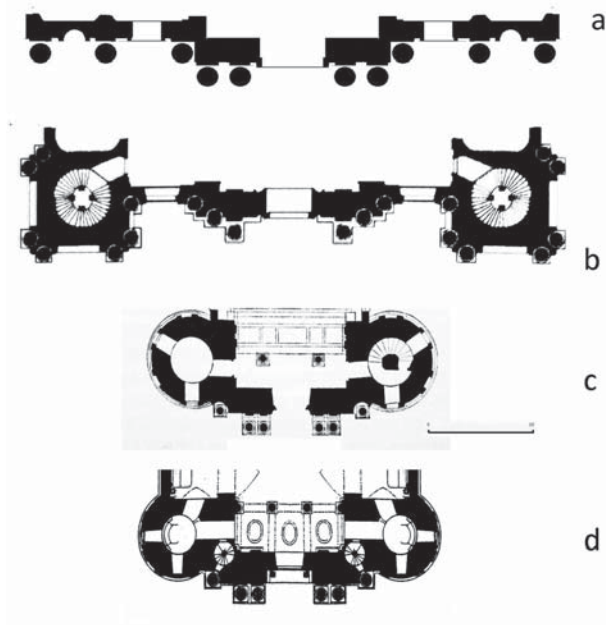
Konstrukcja kolumnowej fasady tarłowskiej jest najbliższa koncepcji Onoria z 1611 r., przy czym pojedyncze kolumny w polskiej budowlu nieco zsunięto na boki (il. 13a i c). Natomiast artykulacja ostatniej kondygnacji wież tarłowskich wykazuje podobieństwo do propozycji młodszego Longhiego z ok. 1632 r. (il. 5, 13b). Nie wiadomo, jak wyglądała druga kondygnacja fasady rzymskiej w planach obu włoskich architektów. W przypadku Tarłowa jej zryzalitowany środek mieszczący wnękę z płaskorzeźbą ujmującą dwie pary kolumn. Taki motyw chętnie wykorzystywali w swoich realizacjach Michał Anioł i Bartolomeo Ammannati, umieszczając podpory w niszach⁸⁷. Tarłowskie rozwiązanie, uzupełnione o zwieńczenie w formie nachodzących na siebie naczółków, koresponduje wyraźnie z jeszcze jednym dziełem młodszego z Longhich, a mianowicie rzymskim kościołem Ss. Vincenzo e Anastasio (1644–1655; il. 14)⁸⁸, choć w tamtym przypadku osiągnięto o wiele bardziej plastyczny i dynamiczny efekt (il. 15, 16). Schodkowo unoszący się architrav nachodzący na partię gzymsu z drugiej kondygnacji fasady – tak jak w świątyni tarłowskiej – był motywem dość popularnym we wczesnonowożytnej architekturze rzymskiej⁸⁹.

⁸⁶ H. Hibbard, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580–1630*, London 1971, s. 42.

⁸⁷ M. Hurx, *Bartolomeo Ammannati and the College of San Giovannino in Firenze. Adapting Architecture to Jesuit Needs*, „Journal of the Society of Architectural Historians”, 68, 2009, No. 3, s. 351,

⁸⁸ Varriano, *op. cit.*, s. 111–113.

⁸⁹ Pojawił się w tamburze kopuły Il Gesu, elewacji dziedzica kolegium filipinów (1638–1642) przy Chiesa Nuova w Rzymie i elewacji rzymskich pałaców Giacomo da Vignoli, zob. S. Mossakowski, *Pałac Krasińskich w Warszawie (1677–1699)*, „Foliae Historia Artium”, 2, 1965, s. 163.



13. Fasady: a) Ss. Ambrogio e Carlo według projektu z 1611 r.;
 b) Ss. Ambrogio e Carlo według projektu z ok. 1632 r.;
 c) kościół parafialny w Tarlowie; d) kościół śś. Piotra i Pawła
 na Antokolu w Wilnie. Oprac. A. Stankiewicz



14. Fasada kościoła Ss. Vincenzo e Anastasio w Rzymie,
 1644–1655. Fot. ze zbiorów autora



15. Fragment górnej kondygnacji fasady kościoła parafialnego
 w Tarlowie. Fot. A. Stankiewicz



16. Górna kondygnacja fasady kościoła Ss. Vincenzo
 e Anastasio w Rzymie. Fot. A. Stankiewicz

KAPLICA RÓŻAŃCOWA PRZY KOŚCIELE PARAFIALNYM W KAZIMIERZU DOLNYM

Kaplica pod wezwaniem Wniebowzięcia NMP przy kościele parafialnym w Kazimierzu Dolnym, nazywana też Różańcową lub Królewską, była wzmiankowana w literaturze w kontekście jej wystroju i wyposażenia. Największe kontrowersje budziło jak dotąd jej datowanie. Waław Husarski uznał, że około 1640 r. ufundowała ją para małżonków – sekretarz królewski Marek Radzik i Anna z Kawęckich⁹⁰. Według Majewskiego i Wzorka budowę kaplicy przez Jana Cangerle w latach 1629–1631 sfinansował Marek Zadzik⁹¹. Łoziński uważał, że wzniesiono ją przed 1653 r., a jej powstanie przypisał warsztatowi pracującemu w Tarłowie i Jedlińsku⁹², co zresztą poparł potem Karpowicz⁹³. Parfianowicz uznał, że na budowę i dekorację kaplicy w 1641 r.łożył głównie proboszcz kazimierski Jan Izydor Flores, a prace nad nią sfinalizowano przed 1650 r. Budowniczym miał być mularz Piotr, odpowiedzialny za Domek Loretański w Gołębiu⁹⁴. Miłobędzki, prócz wskazania na podobieństwo stiuków do tych z Tarłowa i Gołębia, datował budowę na rok 1653⁹⁵. Kurzej uznał za poprawne jedynie datowanie Parfianowicza. Zgodził się także z włączeniem jej wystroju i dekoracji do dorobku Mistrza Tarłowskiego⁹⁶.

Trudno skonkretyzować dane dotyczące okoliczności i czasu powstania budowli. Chyba najbliższe ich wskazania był Parfianowicz, skoro można poprzeć jego datowanie informacją o zakupie przez kazimierskiego proboszcza w 1642 r. wsi Wylągi pod Kazimierzem na uposażenie prebendy Bractwa Różańcowego, które rozpoczęło działalność w kaplicy⁹⁷. Tym donatorem konfraterni był Jan Izydor Flores (Florentius), doktor obojga praw, początkowo pleban w Bełżycach i oficjał lubelski, od 1635 r. prepozyt w Kazimierzu Dolnym, a od 1640 r. kanonik sandomierski⁹⁸.

Kaplicę Różańcową wzniesiono na planie prostokąta, dłuższym bokiem dostawionego do północnej ściany wschodniego przęsła nawy kościoła (il. 17, 18). Articulację jej wnętrza tworzą pary jońskich kolumn dostawione do pilastrów, usytuowane przy dłuższych końcach ścian, podtrzymujące wyłamane na ich osiach belkowanie. Ponad nim umieszczono pendentywy, a w północnej ścianie tarczowej jedyne półkoliste okno. Całość jest nakryta owalną kopułą z dodaną w okresie międzywojennym latarnią.

Konstrukcja kaplicy wyróżnia się spośród ówczesnego polskiego budownictwa sakralnego, choć eliptyczne i owalne kopuły zastosowano już wcześniej w kilku realizacjach⁹⁹. W kazimierskiej budowli urozmaicono jej wnętrze, wstawiając w narożniki pary wolno stojących kolumn, dostawionych do pilastrów. Takie rozwiązanie articulacji było bardziej nowatorskie niż zastosowanie par półkolumn w kaplicy Myszkowskich (ok. 1606–1614)¹⁰⁰, kolumn pojedynczych w kaplicach Zbaraskich (ok. 1628–po 1632)¹⁰¹ i Denhoffów (1644–1646)¹⁰², czy też kolumn w prezbiterium kościoła Karmelitów Bosych pw. św. Michała Archanioła we Lwowie (od 1634, ukończony po 1656 r.)¹⁰³. Kazimierska kaplica może konkurować z wymienionymi realizacjami, a źródeł jej genezy należy szukać pośród budowli zagranicznych.

⁹⁰ W. Husarski, *Kazimierz Dolny*, Warszawa 1957, s. 53, 76, 85.

⁹¹ K. Majewski, J. Wzorek, *Twórcy tzw. renesansu lubelskiego w świetle nowych badań*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 31, 1969, nr 1, s. 129; eidem, *Z badań nad rozwojem...*, s. 66.

⁹² Łoziński, *op. cit.*, s. 280.

⁹³ Karpowicz, *Sztuka polska...*, s. 85.

⁹⁴ Parfianowicz, *op. cit.*, s. 126.

⁹⁵ Miłobędzki, *Z prac...*, s. 83.

⁹⁶ Kurzej, *Siedemnastowieczne sztukaterie...*, s. 314, 315.

⁹⁷ J. Teodorowicz-Czerepińska, *Kazimierz Dolny. Monografia historyczna*, Kazimierz Dolny 1981, s. 164.

⁹⁸ M. Chachaj, *Duchowni jako opiekunowie staropolskich studentów w obcych krajach*, [w:] *Itinera clericorum. Kulturotwórcze i religijne aspekty podróży duchownych*, red. D. Quirini-Popławska, Ł. Burkiewicz, Kraków 2014, s. 208.

⁹⁹ A. Stankiewicz, *Architektura kaplicy książąt Zbaraskich przy kościele OO. Dominikanów w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, 84, 2018, s. 88–89.

¹⁰⁰ Łoziński, *op. cit.*, s. 147.

¹⁰¹ Stankiewicz, *Architektura kaplicy...*, s. 79–99 (w przypisach starsza literatura).

¹⁰² Miłobędzki, *Architektura...*, t. 1, s. 117, 188.

¹⁰³ A. Betlej, *Kościół pw. św. Michała Archanioła (Nawiedzenia Najśw. Panny Marii) i klasztor OO. Karmelitów Trzewickowych (pierwotnie OO. Karmelitów Bosych)*, [w:] *Kościół i klasztory Lwowa z okresu przedrozbiorowego*, seria *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. 1, *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, Kraków 2012, s. 133–134.



17. Kaplica Różańcowa przy kościele parafialnym w Kazimierzu Dolnym. Fot. A. Stankiewicz



18. Widok na wnętrze kopuły kaplicy Różańcowej przy kościele parafialnym w Kazimierzu Dolnym. Fot. A. Stankiewicz

Schemat artykulacji wnętrza oparty na parach wolno stojących kolumn był niezwykle nawet jak na nowożytną architekturę włoską. Nie ma sensu omawiać wszystkich przykładów ich zastosowania¹⁰⁴, ale warto skupić się na prześledzeniu rozwiązań najbliższych budowlom kazimierskiej. Do takich należy prezbiterium kościoła S. Pietro w Bolonii (1575), w którego narożnikach ustawiono kolumny pojedyncze i podwójne¹⁰⁵, oraz rzymski kościół S. Salvatore in Lauro (1594–1598), w którym pary kolumn tworzyły artykulację nawy¹⁰⁶. Najczęściej jednak pary kolumn ustawiano w narożnikach oraz pod kopułami budowli centralnych, jak w niezrealizowanych projektach Mascarina na wotywny kościół w Camerino (il. 19b)¹⁰⁷, kaplicę Sykstusa V przy rzymskiej bazylice S. Maria Maggiore oraz w atrybuowanym temu architektowi projekcie na kościół Ss. Luca e Martina¹⁰⁸. Konceptcje te stały się bezpośrednim wzorem dla niezrealizowanego planu Maderny na Capella Sistina przy bazylice S. Maria Maggiore (ok. 1584), czy późniejszych realizacji Carla Rainaldiego¹⁰⁹.

¹⁰⁴ Przegląd najważniejszych XVI- i XVII-wiecznych kaplic o artykulacji kolumnowej w kontekście rozważań o genezie architektury kaplicy Zbaraskich, zob. Stankiewicz, *Architektura kaplicy...*, s. 89–92.

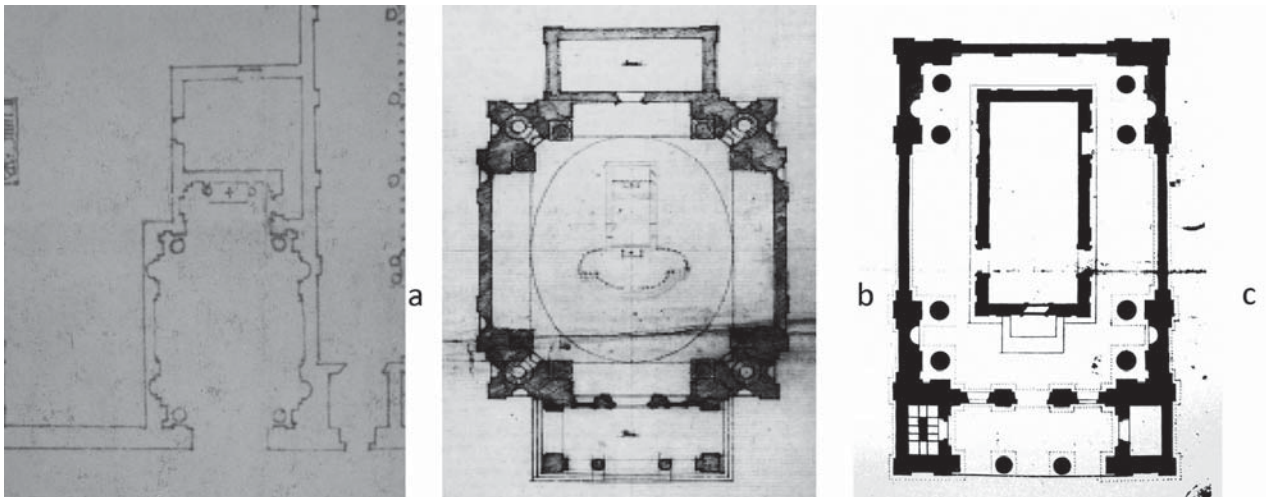
¹⁰⁵ T. Barton Thurber, *Architecture and civic identity in late sixteenth-century Bologna: Domenico and Pellegrino Tibaldi's projects for the rebuilding of the cathedral of San Pietro and Andrea Palladio's designs for the façade of the basilica of San Petronio*, „Renaissance Studies”, 13, 1999, no. 4, s. 463–464; Stabenow, *op. cit.*, s. 185–187.

¹⁰⁶ Stankiewicz, *Architektura kościoła...*, s. 13, 15.

¹⁰⁷ M. Ricci, Y. Strozzi, *La chiesa di Santa Maria delle Carceri a Camerino*, [w:] *Mascariniana. Studi e ricerche sulla vita e le opere di Ottaviano Mascarino*, a cura di M. Ricci, Roma 2016, s. 108.

¹⁰⁸ G. Angelini, *La chiesa di San Salvatore in Lauro (1591–1598) e la fortuna della colonna libera a Roma*, „Annali di architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza”, 26, 2014, s. 69.

¹⁰⁹ F. Bellini, *L'organismo cupolato della cappella Sistina in Santa Maria Maggiore*, [w:] *Studi su Domenico Fontana 1543–1607*, a cura di G. Curcio, N. Navone, S. Villari, Mendrisio 2011, s. 106–109.



19. Plany: a) kaplica Lancelottich przy kościele S. Giovanni in Laterano w Rzymie;
 b) kaplica przy kościele wotywnym w Camerino; c) kościół S. Maria di Loreto w Mediolanie

Podobne do dzieł Mascarina układy par kolumn wykorzystał wspomniany już Francesco Maria Ricchini w mediolańskich kościołach S. Alessandro in Zabedia (po 1601)¹¹⁰ oraz S. Giuseppe (1607–1630)¹¹¹. Nawiasem mówiąc, niewykluczone, że obydwie te budowle, poza planami Mascarina, miały wpływ na wspomniane wcześniej prezbiterium lwowskiej świątyni Karmelitów Bosych (od 1634)¹¹². Najbliższy kazimierskiej kaplicy jest niezrealizowany ostatecznie projekt Ricchiniego na mediolański kościół S. Maria di Loreto (kamień węgielny 1607, proj. 1609; il. 19c)¹¹³. Prostokątną nawę tej świątyni miał poprzedzać portyk flankowany przez dwie wieże. Całe jej wnętrze zajmował Domek Loretański, a artykulację narożników ścian tworzyły pary wolno stojących kolumn dostawionych do pilastrów wspierających wyłamane na ich osiach belkowanie; między pilastrami miały być umieszczone nisze¹¹⁴.

KOŚCIÓŁ PARAFIALNY W JEDLIŃSKU

Świątynia została zaliczona przez Łozińskiego do dzieł warsztatu pracującego w Tarłowie i Kazimierzu Dolnym¹¹⁵. Atrybucję tę początkowo poparł Karpowicz¹¹⁶, który ostatecznie opowiedział się za autorstwem Zaora¹¹⁷. Miłobędzki datował powstanie kościoła na lata 1645–1655. Jego zdaniem występujący w jednej z kaplic świątyni motyw kolumn we wnękach miałby być podobny do klimontowskiego, a artykulacja elewacji bocznych budowli jest identyczna z artykulacjami w realizacjach ośrodka lubelskiego¹¹⁸. Kurzej uznał podobieństwa kościołów w Jedlińsku i Tarłowie za bardzo ogólne, a jońskie kapitele kolumn jedlińskiej kaplicy za prymitywnie wykonane. Odrzucił też atrybucję Karpowicza¹¹⁹.

Miasto Jedlińsk lokowane zostało w 1530 r. przez Jedlińskich. W tym z początku prężnie rozwijającym się ośrodku w latach 1560–1630 funkcjonowała jedna z siedzib polskich arian, a także szkoła podległa Akademii Rakowickiej¹²⁰. Po przejściu w ręce Stanisława Witowskiego, kasztelana brzezińskiego,

¹¹⁰ *Ibidem*, s. 75–77, 100; Stabenow, *op. cit.*, s. 63–76.

¹¹¹ S. Kummer, *Mailänder Kirchenbauten des Francesco Maria Ricchini*, mps, Würzburg 1974, s. 62, praca doktorska w zbiorach Bibliotheka Hertiana w Rzymie.

¹¹² Betlej, *op. cit.*, s. 134.

¹¹³ Kummer, *op. cit.*, s. 85.

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 89.

¹¹⁵ Łoziński, *op. cit.*, s. 280.

¹¹⁶ Karpowicz, *Sztuka polska...*, s. 85.

¹¹⁷ Karpowicz, *Artisti ticinesi...*, s. 116, 118, 120.

¹¹⁸ Miłobędzki, *Z prac...*, s. 81; idem, *Architektura...*, t. 1, s. 214.

¹¹⁹ Kurzej, *Siedemnastowieczne sztukaterie...*, s. 141, 144.

¹²⁰ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3, *Województwo kieleckie*, z. 10, *Powiat radomski*, red. J. Z. Łoziński, B. Wolff, Warszawa 1957, s. 8.

w 1637 r. ponownie erygowano tu kościół parafialny pod wezwaniem Matki Bożej oraz św. Stanisława Biskupa¹²¹. Dopiero jego syn, również Stanisław, kasztelan sandomierski, zrealizował tę fundację przed rokiem 1645¹²². Szymon Starowolski w 1652 r. wspominał świątynię jako budowlę „affabre extractum”¹²³. Po wojnie polsko-szwedzkiej (1655–1660) została odnowiona przez Aleksandra Załuskiego, wojewodę rawskiego¹²⁴. W 1670 r. jedliński kościół opisał Ulryk von Werdum, uczestnik poselstwa księdza Jeana de Courthonne¹²⁵. Ostatecznie, w latach 1752–ok. 1760 staraniem biskupa Stanisława Andrzeja Załuskiego dokonano jego częściowej przebudowy¹²⁶. Podczas drugiej wojny światowej świątynia nie uległa większym zniszczeniom, choć pojawiły się w jej murach pęknięcia. W 1978 r. odbudowano ścianę kaplicy południowej, przemurowano łuki arkad łączących obie kaplice z nawą i zrekonstruowano sklepienia zakrystii. Wzmocniono także kotwami wieże, odbudowano ścianę kaplicy południowej wraz z murowanym ołtarzem oraz ścianę południową prezbiterium¹²⁷.

Rekonstrukcja wyglądu kościoła sprzed 1655 r. jest możliwa przede wszystkim dzięki analizie zachowanej architektury oraz informacji zawartych w sprawozdaniach z prac remontowych w 1978 r. Pomocny jest też wspomniany opis Werduma z 1670 r., który odnotował: „[...] wielki włoskim sposobem bardzo pięknie zbudowany kościół z podwójnym zakończeniem wieży na zachodnim końcu i z dwoma grubemi i niskimi okrągłymi wieżami po bokach”¹²⁸. Opis ten ostatecznie potwierdza zakres prac XVIII-wiecznych, w wyniku których nakryto sufitem nawę i prezbiterium, nadbudowano fasadę przez dodanie szczytu, dodano przypory, wykonano nowy wystrój oraz wyposażenie¹²⁹.

Budowla składa się z trójprzęsłowej nawy poprzedzonej blokową, dwuwieżową fasadą, mieszczącą przedsionek, oraz dwuprzęsłowego prezbiterium z zewnątrz zamkniętego trójbocznie, a wewnątrz półkoliście (il. 20). Przylegające do niego aneksy zakrystii oraz dwóch czworobocznych kaplic zachowały swój zasadniczy wygląd, choć utraciły wieńczące je latarnie, których relikty są zakryte obecnie dachem (il. 21). W trakcie rozbudowy XVIII-wiecznej zachowano pierwotną artykulację nawy i prezbiterium, którą tworzą ustawione na postumentach pary pilastrów korynckich wspierające belkowanie. Między tymi podporami umieszczone są zamknięte półkoliście wnęki. Ponad belkowaniem zachował się pierwotny fragment sklepienia wraz z pozostałością galerii obiegającej całe wnętrze, wydrążonej częściowo w dawnych gurtach sklepiennych, które zaadaptowano do widocznych obecnie lizen wspierających sufit. Obydwie kaplice nakrywają owalne kopuły, ale różnią się artykulacją wnętrza. W narożnikach północnej ustawiono wolno stojące kolumny toskańskie, a w południowej zamiast nich umieszczono w głębokich wnękach pary kolumn jońskich (il. 23b). W obydwóch wnętrzach architektoniczne ołtarze zostały zniekształcone w trakcie prac remontowych w 1978 r.¹³⁰ Z zewnątrz jedynymi pozostałościami pierwotnych elewacji są płycinowe podziały korpusu i kaplic. Trzy pierwsze czworoboczne kondygnacje wież zdobią pilastry korynckie, a najwyższe, ośmioboczne (il. 22) zdobią półkolumny we wnękach, analogiczne do tych z kaplicy (il. 23c).

Specyficzny układ wnęk w ścianach i galerii ponad belkowaniem wyraźnie nawiązuje do kościołów w Tarłowie i Gołębiu (il. 21, 3, 6). Pograżone we wnękach kolumny kaplicy Matki Bożej oraz półkolumny ostatniej kondygnacji wież (il. 23b i c) wydają się korespondować z artykulacją nawy i prezbiterium klimontowskiej kolegiaty (il. 8, 23a). Motyw ten wcale nie jest tak obiegowy, jak mogłoby się wydawać¹³¹. Dość powiedzieć, że poza kolegiatą w Klimontowie i kościołem w Jedlińsku pojawił się tylko w elewacji jednego z przęseł loggii pałacu w Dąbrowicy (1610–1630), o czym informuje zachowany

¹²¹ *Ibidem*, s. 9.

¹²² *Loc. cit.*; Miłobędzki, *Z prac...*, s. 81; idem, *Architektura...*, t. 1, s. 214.

¹²³ „[Kościół] stosownie do prawideł sztuki zbudowany”, tłum. za: Starowolski, *op. cit.*, s. 68.

¹²⁴ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3, *Województwo kieleckie*, z. 10, *Powiat radomski...*, s. 8.

¹²⁵ K. Liske, *Cudzoziemcy w Polsce*, Lwów 1876, s. 75.

¹²⁶ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3, *Województwo kieleckie*, z. 10, *Powiat radomski...*, s. 9; M. Banacka, *Fundacje sakralne biskupa Andrzeja Stanisława Kostki Załuskiego*, [w:] *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. IV, red. J. Lileyko, Lublin 2000, s. 225–226. Przebudowę tę wiązano z Jakubem Fontaną, zob. Z. Rewski, *Fontana Jakub*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 7, Kraków 1948–1958, s. 54–55.

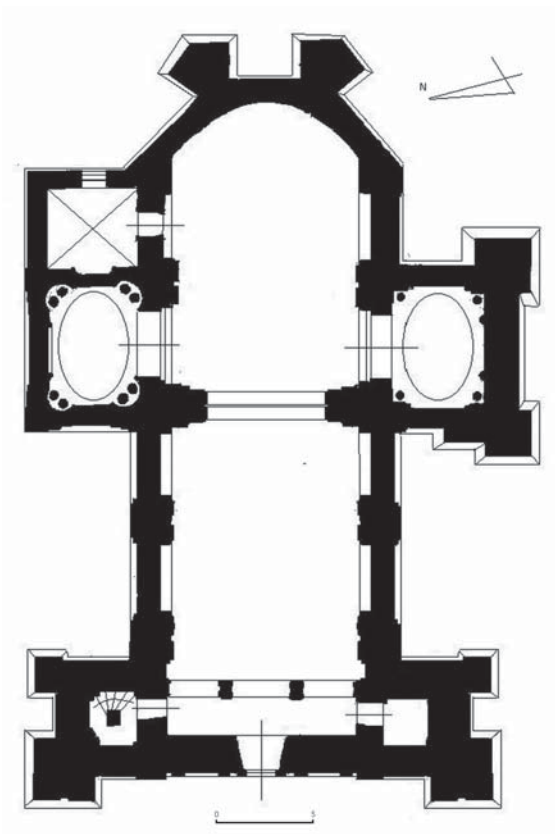
¹²⁷ L. Obtołowicz, *Dokumentacja powykonawcza dotycząca usunięcia zniszczeń i uszkodzeń konstrukcyjnych jakie powstały w awaryjnej budowlu zabytkowego kościoła w Jedlińsku (woj. Radomskie)*, mps, Kraków 1980, Miejska Biblioteka Publiczna w Radomiu. Dziękuję pracownikom Biblioteki za udostępnienie tych materiałów.

¹²⁸ Liske, *op. cit.*, s. 75.

¹²⁹ Banacka, *op. cit.*, s. 225–226.

¹³⁰ Obtołowicz, *op. cit.*, s. 24, 25.

¹³¹ Kurzej, *Siedemnastowieczne sztukaterie...*, s. 141, 144



20. Plan kościoła parafialnego w Jedlińsku.
Oprac. A. Stankiewicz



21. Przekrój poprzeczny przez nawę
i kaplice kościoła parafialnego w Jedlińsku.
Oprac. A. Stankiewicz



22. Fasada kościoła parafialnego w Jedlińsku.
Fot. A. Stankiewicz



23. Ustawienia kolumn: a) kolumna z nawy kolegiaty w Klimontowie; b) kolumny z kaplicy południowej kościoła parafialnego w Jedlińsku; c) półkolumna z wieży kościoła parafialnego w Jedlińsku

rysunek autorstwa Zygmunta Vogla¹³², oraz przypuszczalnie w najwyższej kondygnacji szczytu zdobiącego fasadę warszawskiej kolegiaty św. Jana¹³³. Układ jedlińskich kaplic częściowo powtórzono w kaplicy Matki Bożej przy kościele parafialnym w Oleksowie ufundowanej przez księdza Jana Sadkowskiego przed 1652 r. W budowlu tej, wzniesionej przy nawie świątyni na rzucie prostokąta i pierwotnie przykrytej kopułą z latarnią, w narożnikach również umieszczono wnęki, ale z pojedynczymi kolumnami jońskimi. Niestety, rozbudowa z 1902 r. zatarła pierwotną bryłę świątyni¹³⁴ i trudno dziś dociec, czy mielibyśmy tu do czynienia z tym samym projektem i warsztatem, czy raczej tylko z próbą naśladownictwa.

Pogrążone we wnęce kolumny (*colonna alveolata*) bądź pilastry stosowano już w antyku, czego dowodzą zachowane grobowce przy wiodącej do Wiecznego Miasta Via Appia, i z powodzeniem były stosowane we włoskiej architekturze XIV, XV i XVI stulecia¹³⁵. Z reguły podpory nie były zatopione we wnęce całkowicie, lecz pozostawały nieco wysunięte przed lico muru. Niezwykłą popularność *colonna alveolata* zawdzięczała Michałowi Aniołowi, który zastosował pary takich podpór w przedsiönku biblioteki Laurenziana we Florencji (1525–1571)¹³⁶. Motyw ten naśladował Bartolomeo Ammannati w fasadzie

¹³² I. Rolska-Boruch, *Siedziby szlacheckie i magnackie na ziemiach zwanych Lubelszczyzną 1500–1700*, Lublin 1999, s. 69; eadem, *Firlejowie Leopardzi. Studia nad patronatem i fundacjami artystycznymi w XVI–XVII wieku*, Lublin 2009, s. 166–167; il. 21–27, s. 266–300; M. Kurzej, *Jan Wolff. Monografia architekta w świetle analizy prefabrykowanych elementów sztukatorskich*, Kraków 2009, s. 72, 76.

¹³³ Kwiatkowska, *op. cit.*, s. 51; Putkowska, *op. cit.*, s. 186, 187. Właściwie nie wiadomo, kto był jej projektantem, choć kolejne przebudowy fasady tej świątyni wiązano dotąd z Gislenim oraz Tylmanem van Gameren. Miłobędzki domyślał się udziału „pośledniejszych twórców”, zob. Miłobędzki, *Architektura...*, t. 1, s. 258.

¹³⁴ J. Wiśniewski, *Monografia dekanatu kozienickiego*, Radom 1913, s. 97–98.

¹³⁵ F. Banelli, „Variò tanto della commune usanza degli altri”: the function of the encased column and what Michelangelo made of it in the Palazzo dei Conservatori at the Campidoglio in Rome, „Annali di architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio”, 21, 2009, s. 66–69.

¹³⁶ *Ibidem*, s. 72, 73.

florenckiego kościoła S. Giovanni degli Scolpi (1579–1592, fasadę ukończono w 1657)¹³⁷ oraz Maderno w fasadzie rzymskiej świątyni S. Susanna¹³⁸.

Wolno stojące kolumny z narożników północnej kaplicy w Jedlińsku korespondują ze wspomnianymi wcześniej kaplicami Zbaraskich (ok. 1628–po 1632) oraz Denhoffów (1644–1646), a także kaplicą Różańcową w Kazimierzu Dolnym (przed 1650). Swoją owalną kopułą oraz narożnymi kolumnami kaplica wyraźnie nawiązuje do rzymskich kaplic Lancelottich przy bazylice S. Giovanni in Laterano (przed 1598, Maderno; il. 19a)¹³⁹ oraz Salviatic (1595–1600, Francesco da Volterra, Maderno) przy S. Gregorio Magno in Celio¹⁴⁰. Pewna surowość, a nawet uproszczenie detalu jedlińskiego wnętrza może być efektem niskiego poziomu warsztatu budowniczych bądź remontu podjętego w 1978 r.¹⁴¹

Tak złożony układ świątyni, który na sposób eklektyczny i nieco akademicki prezentował najnowsze, italianizujące rozwiązania, mógł być dziełem artysty dobrze zorientowanego w rzymskiej architekturze pierwszej połowy XVII w. Nie ma raczej wątpliwości, że świątynia jedlińska wbrew opinii części badaczy jest dziełem projektanta odpowiedzialnego również za kościół w Tarłowie i kaplicę w Kazimierzu Dolnym. Nie była jednak realizowana przez pracujących przy tamtych budowlach warsztat. W świetle zachowanej dekoracji możliwe jest wskazanie muratorów odpowiedzialnych za jej budowę. Charakterystyczne wycinane chusty przeciągnięte przez kółka, zawieszane u głowic kolumn jońskich, występujące zarówno w najwyższych kondygnacjach wież jedlińskiej świątyni, jak i w jednej z jej kaplic, są podobne do tych zastosowanych w zachowanej wieży flankującej loggię pałacu Firlejów w Dąbrowicy¹⁴². Mało prawdopodobne więc, byśmy mieli do czynienia z warsztatem Zaora, czy jakimkolwiek innym pochodzącym z Krakowa lub dawnego województwa krakowskiego. Można raczej domyślać się budowniczych związanych z ośrodkiem cechowym w Lublinie, na co wskazuje także charakterystyczne opracowanie ścian świątyni jedlińskiej.

KONKLUZJA

Omawiane budowle „grupy tarłowskiej” łączy wyraźnie zależność od realizacji architektów działających w Rzymie przełomu XVI i XVII w. oraz pierwszej ćwierci XVII w. Te wyraźne podobieństwa w przypadku fasady tarłowskiej mogą być wynikiem skorzystania z graficznego wizerunku przedstawiającego plan Ss. Ambrogio e Carlo w Rzymie. Biorąc pod uwagę, że zarówno kaplice jedlińskie, jak i kazimierska naśladują mediolańskie i rzymskie budowle wzniesione w pierwszych dekadach XVII stulecia, należy przyjąć, że ich projektant znał architekturę tych ośrodków artystycznych z autopsji lub mógł mieć dostęp do ich planów i rysunków. Kolejną wskazówką, pozwalającą na próbę identyfikacji twórcy odpowiedzialnego za projekty omawianych budowli, jest fakt, że charakteryzują się one scenograficznością, a zarazem eklektycznością, co szczególnie widać w przypadku świątyń w Tarłowie i Jedlińsku. W pierwszej z nich monumentalna, dwuwieżowa fasada przy stosunkowo niewielkiej świątyni na prowincji dowodzi nie tylko rozmachu inwestycyjnego fundatora, ale też umiejętności budowniczych i architekta. W przypadku Jedlińska zastanawia niesymetryczne zestawienie dwóch kaplic o różnych artykulacjach, co w przypadku inwestycji realizowanych od podstaw właściwie nigdy nie powinno mieć miejsca. Takie „modułowe” złożenie świątyni sugeruje, że mamy do czynienia z projektantem, który skompilował plany różnych budowli. Niewykluczone też, że na co dzień nie zajmował się *stricte* architekturą. Profil artystyczny twórców określa także sposób konstrukcji sklepień kościołów w Tarłowie i Klimontowie, wyraźnie zależny od budowli z terenów Czech oraz północnych Włoch powstałych w 2. połowie XVI i pierwszych dekadach XVII w.

¹³⁷ Hurx, *op. cit.*, s. 351.

¹³⁸ Hibbard, *op. cit.*, s. 42.

¹³⁹ *Ibidem*, s. 121.

¹⁴⁰ L. Marucci, *Francesco da Volterra. Un protagonista dell'architettura post-tridentina*, Roma 1991, s. 188–189.

¹⁴¹ Obtołowicz, *op. cit.*, s. 24.

¹⁴² Rolska-Boruch, *Siedziby szlacheckie...*, s. 69; eadem, *Firlejowie...*, s. 166–167; il. 21–27, s. 266–300; Kurzej, *Jan Wolff...*, s. 72, 76. Według Ireny Rolskiej-Boruch identyczny motyw chusty można odnaleźć w kościele parafialnym w Gołębiu i kaplicy Górskich w Kazimierzu Dolnym, ale tamtejsze dekoracje nie są podobne do tych z Dąbrowicy i Jedlińska, por. Rolska-Boruch, *Firlejowie...*, s. 170.

Wskazanie architekta utrudnia brak dokumentów oraz przekonujących powiązań między fundatorami. O ile w przypadku realizacji związanych z kanclerzem Ossolińskim można mówić o możliwości przywiezienia przez niego projektów z Rzymu¹⁴³, o tyle trudno uznać, by było tak w przypadku kazimierskiego prepozyta Floresa, starosty opoczyńskiego Oleśnickiego czy Witowskiego, ówczesnego kasztelana sandomierskiego. Pewną wskazówką jest to, że wszyscy ci fundatorzy działali na terenie dawnego województwa sandomierskiego, a kontakt między sobą mogli utrzymywać w ramach pełnionych urzędów. Wybór przez nich form kojarzących się z rzymską architekturą można traktować nie tylko jako przejaw mody, ale też, jak przekonują niektórzy polscy i czescy badacze, chęć demonstracji związku z wyznaniem katolickim i oddania ideałom kontrreformacji¹⁴⁴.

Nie jest możliwe, by budowniczym bądź architektem kościoła w Tarłowie, kaplicy w Kazimierzu czy też kościoła w Jedlińsku był Jan Zaor. Z zebranych przez Czyż jego potwierdzonych źródłowo realizacji wynika jasno, że należy go uznać za cechowego muratora, wyzwolonego na mistrza w 1644 r., a odpowiedzialnego za niedokończoną budowę klasztoru Paulinów na krakowskiej Skałce (1664–1668), kościoła św. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie (1668–1672, bez sklepienia nawy głównej oraz kopuły), być może także kościoła Kanoników Regularnych w Słonimie (po 1658)¹⁴⁵. Murator był zresztą synem innego budowniczego. W ostatnim czasie Żmudziński omówił umowę zawartą między Stanisławem Koniecpolskim a Janem Zaurem, majstrem kalwaryjskim, i Janem Laitnerem na budowę kościoła parafialnego w Koniecpolu (1634, proj. Matteo Trapola)¹⁴⁶. Z pewnością w tym przypadku chodziło o ojca „antokolskiego” Zaura. Imię Jan było w tej rodzinie muratorów widocznie zarezerwowane dla pierworodnych, skoro w 1676 r. w krakowskich aktach cechowych wzmiankowany jest kolejny Jan Zaor, zapisany przez swoją matkę na okres czterech lat nauki do Stanisława Kopernaka¹⁴⁷. Mało prawdopodobne też, by Zaor odpowiedzialny za budowę kościoła wileńskiego kupił jego drewniany model w Krakowie¹⁴⁸, lub że mógł posiadać projekt świątyni tarłowskiej z czasu swojej praktyki czeladniczej¹⁴⁹. Mógł natomiast, czyniąc zadość życzeniom fundatora antokolskiej świątyni, Michała Kazimierza Paca, posłużyć się przy jej budowie wizerunkiem fasady rzymskiego kościoła Ss. Ambrogio e Carlo¹⁵⁰, który wydaje się kolejnym źródłem inspiracji dla tej wyśmienitej wileńskiej fundacji (il. 13d)¹⁵¹.

Ze względu na podobieństwo w konstrukcji sklepień i lunet kościoła w Tarłowie i kolegiaty w Klimontowie należałoby przyjąć, że wznosił je ten sam budowniczy. Według zachowanych źródeł realizatorem klimontowskiej świątyni był Lorenzo Senes¹⁵², który budował także zamek Krzyżtopór w Ujeździe (1621–1644), a wzmiankowany był w aktach sądowych Krakowa w latach 1632–1649¹⁵³. Badacze są zgodni, że nie pełnił nigdy roli projektanta.

Inaczej jak dotąd proponowano, rysuje się udział Mistrza Tarłowskiego w realizacji analizowanych dotąd budowli. Jako sztukator, a być może też twórca terakotowego detalu architektonicznego, jak większość podobnych sobie artystów miał doświadczenie w koordynacji prac warsztatu¹⁵⁴ i mógł kierować także realizacją fabryk w Gołębiu, Tarłowie i Kazimierzu Dolnym. Na pewno nie był obecny w Jedlińsku,

¹⁴³ Stankiewicz, *Architektura kościoła...*, s. 21–22.

¹⁴⁴ O. Jakubiec, *Modalita a profesionalita sakralnich stavbe v českých zemích 16. a počátku 17. století*, [w:] *In puncto religionis. Konfesní dimenze předbělohorské kultury Čech a Moravy*, red. K. Horníčková, M. Šroněk, Praha 2013, s. 49–72; P. Krasny, „Jestem katolikiem a nie papistą”. Świadomość konfesyjna fundatorów a problem prowincjonalizmu architektury sakralnej w Europie Środkowej około roku 1600, [w:] *Centrum, prowincje, peryferia. Wzajemne relacje w dziejach sztuki*, red. P. Gryglewski, K. Stefański, R. Wróbel, Łódź 2013, s. 73–76.

¹⁴⁵ Czyż, *op. cit.*, s. 76–77; Żmudziński, *op. cit.*, s. 57. W przypisach starsza literatura dotycząca tego muratora.

¹⁴⁶ Żmudziński, *op. cit.*, s. 56, 58.

¹⁴⁷ J. Tarnawska, *Krakowski cech murarzy i kamieniarzy w świetle dokumentów cechowych (1572–1795)*. *Aneks 5*, s. 14, praca magisterska pisana pod kierunkiem prof. A. Małkiewicza, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego 2000.

¹⁴⁸ Boberski, *op. cit.*, s. 134, przyp. 105.

¹⁴⁹ Kurzej, *Siedemnastowieczne sztukaterie...*, s. 143, 145.

¹⁵⁰ Dopuszczano już możliwość wpływu rycin na wygląd fasady antokolskiej, zob. Czyż, *op. cit.*, s. 78.

¹⁵¹ Genezę fasady św. Piotra i Pawła na Antokolu wyczerpująco zaprezentowano w: *ibidem*, s. 42–53.

¹⁵² Samsonowicz, *Pierwsze konwenty...*, s. 102.

¹⁵³ S. Tomkowicz, *Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII wieku*, Lwów 1912, s. 120–121; S. Mosakowski, *Orbis Polonus. Krzyżtopór a Caprarola*, [w:] idem, *Orbis Polonus. Studia z historii sztuki XVII–XVIII wieku*, Warszawa 2002, s. 25; Karpowicz, *Artyści...*, s. 249–250.

¹⁵⁴ Dość często realizację fabryk kościelnych powierzano rzeźbiarzom, zob. A. Payne, *The Sculptor-Architect's Drawing and Exchanges Between the Arts*, [w:] *Donatello, Michelangelo, Cellini. Sculptor's Drawings from Renaissance Italy*, ed. M. Cole, Boston 2014, s. 60–61.

co może sugerować, że nie był też raczej odpowiedzialny za plany tej i pozostałych budowli. We wczesnej epoce nowożytnej z reguły zawodowy architekt dążył bowiem do realizacji także prac budowlanych. Wynikało to z faktu, że za wykonanie planów pobierano zwykle niewielkie kwoty, a lepiej wynagradzano samą budowę¹⁵⁵.

Architektem budowli, których formy wywodzą się ze świątyń w Gołębiu i Klimontowie, mógł być tylko artysta dobrze znający rzymską i północnowłoską architekturę początku wieku XVII, na co dzień związany z jednym zleceniodawcą, zapewniającym mu stałe wynagrodzenie. Nie wykluczałoby to możliwości wykonywania zamówień dla innych fundatorów. Niewielu artystów mogło spełnić wspomniane warunki w latach ok. 1626–1650. Constante Tencalla (wzmiankowany 1623–1647) reprezentował inny profil artystyczny niż architekt budowli „grupy tarłowskiej” i zapewne byłby zainteresowany także możliwością zarobienia na wykonanych pracach kamieniarskich¹⁵⁶. Mało prawdopodobne, by mógł być nim też Giovanni Battista Gisleni, który pojawił się w Rzeczypospolitej najwcześniej w latach 30. XVII w., trudno też znaleźć wśród jego rysunków architektonicznych przedstawienia zbliżone do realizacji w Tarłowie czy Kazimierzu Dolnym¹⁵⁷. Kuszącą propozycję przedstawiła, a następnie odwołała Osiecka-Samsonowicz – a mianowicie, że ewentualnym architektem budowli w Klimontowie, Tarłowie i Kazimierzu Dolnym, ale z wyłączeniem Gołębia i Jedlińska mógł być Agostino Locci starszy (zm. 1660). Jej koncepcję skopiowania przez niego planów rzymskich architektów, między innymi Mascarina, w trakcie jego pobytu w rzymskiej Accademia di S. Luca potwierdza zależność planu na kościół Pijarów w Warszawie od rysunku rzymskiego kościoła Ss. Luca e Martina z 1593 r.¹⁵⁸ W przypadku projektów Longhich na fasadę rzymskiego kościoła nacji lombardzkiej Locci mógł się z nimi zapoznać przed wyjazdem do Warszawy bądź w latach 30. i 40. XVII w. dzięki wspomnianym wizerunkom ukazującym realizowaną w tym czasie budowę¹⁵⁹. Pobyt artysty na dworze królewskim przynajmniej od 1636 r.¹⁶⁰ pozwalały na wykonanie zamówień do większości wspomnianych miejscowości, ale bez możliwości projektowania świątyni w Gołębiu (1626–1634)¹⁶¹. Nie dowiemy się pewnie nigdy, czy trzymanie do chrztu trzeciego syna Locciego w 1648 r. przez królową Marię Ludwikę Gonzagę i kanclerza Ossolińskiego było tylko kurtuazją, próbą okazania łaski kolejnemu dworzaninowi, czy może dowodem zażyłości między zleceniodawcą a artystą¹⁶².

Podsumowując, mimo jak na razie braku przekonującej atrybucji omówionej grupy zabytków należy zaliczyć je do środkowoeuropejskiej czołówki architektury sakralnej pierwszej połowy XVII w. Kontynuują one nurt budownictwa Rzeczypospolitej odwołujący się do sztuki Rzymu i dorównują niektórym najświetniejszym nowożytnym realizacjom Wiecznego Miasta. Charakterystykę analizowanych budowli można podsumować opinią Łukasza Opalińskiego, wyrażoną w dziele *Polonia defensa*, wydanym w Gdańsku w 1648 r., a napisanym w odpowiedzi Johnowi Barclayowi na jego opis Rzeczypospolitej zawarty w pracy *Icon sive descriptio animorum*: „Pewien biegły i sławny architekt, Włoch rodem, gdy zobaczył niektóre z niedawnych budowli w Polsce, orzekł, że jeśli kraj ten dalej będzie tak budował, to w przeciągu jednego wieku nie tylko że Włochom dorówna, ale je nawet w tym względzie przewyższy”¹⁶³.

¹⁵⁵ Z. Bania, *Od fundatora do wykonawcy. Twórcy architektury XVII–XVIII wieku w Polsce*, [w:] *Architekt – budowniczy – mistrz murarski. Materiały z sesji naukowej IS PAN, Warszawa, 24–25 listopada 2004 roku*, red. H. Faryna-Paszkiwicz, M. Omilanowska, J. Sito, Warszawa 2007, s. 149.

¹⁵⁶ H. Osiecka-Samsonowicz, *Tencalla Constante*, [w:] *Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV–XVIII wieku*, red. P. Migasiewicz, H. Osiecka-Samsonowicz, J. Sito, Warszawa 2016, s. 463–470.

¹⁵⁷ Literaturę do jego twórczości przedstawiono w: Mossakowski, *Orbis Polonus. Studia z historii sztuki...*

¹⁵⁸ Samsonowicz, *Pierwsze konwenty...*, s. 91; Osiecka-Samsonowicz, *Agostino Locci...*, s. 14, 137–143.

¹⁵⁹ Varriano, *op. cit.*, s. 105; Bartolozzi, *Santi Ambrogio...*, s. 90–91.

¹⁶⁰ Osiecka-Samsonowicz, *Agostino Locci...*, s. 14.

¹⁶¹ Stankiewicz, *Architektura kościoła...*, s. 21–22.

¹⁶² Osiecka-Samsonowicz, *Agostino Locci...*, s. 18.

¹⁶³ *Łukasza Opalińskiego „Obrona Polski”*, tłum. K. Tyszkowski, Lwów 1921, s. 31–32.

BUILDINGS FROM THE “TARŁÓW GROUP” AND ROMAN SACRED ARCHITECTURE
FROM THE BEGINNING OF THE SEVENTEENTH CENTURY

Summary

The subject of this article is the architecture of sacral buildings so far classified by scholars as one group of buildings (“the Tarłów group”) with similar stylistic features, designed by an anonymous architect. A critical analysis of the current research material allows us to limit their numbers to the parish church in Gołąb (1626–1634), the collegiate church in Klimontów (1643–1650), the parish churches in Tarłów (before 1647) and Jedlińsk (before 1645), and the Rosary Chapel (c. 1642–1650) at the parish church in Kazimierz Dolny.

The church in Tarłów with its arrangement of vaults and lunettes seems to be reliant on the leading sacral architectural designs created in the first half of the 17th century in Northern Italy and the Kingdom of Bohemia. Its colonnaded façade, which was the first of its kind in Central Europe, repeated at least on the first floor the unrealized designs of the façade of the church of SS. Ambrogio e Carlo al Corso in Rome, designed by Onorio Longhi and Martino Longhi the Elder. On the other hand, in the case of the side chapels of the church in Jedlińsk and the Rosary Chapel, their columnar articulation refers to the completed or unrealized projects by leading late 16th- and early 17th-century Italian architects such as Ottaviano Mascarino, Giovanni Maria Ricchini, Francesco da Volterra and Carlo Maderno. The system of vaults in the Klimontów collegiate church and the Tarłów church recalls the churches of Our Lady of Victory in Prague (1611–1613), St. James in Jičín (after 1628), and the Church of the Assumption of the Virgin Mary in Stará Boleslav (1620s–1630s).

The eclecticism of the spatial arrangement of the buildings and the staging of the façades and interiors prove a good knowledge of early modern Italian architecture. In the absence of archival sources, it is at present difficult to identify their architect. However, the builders of these structures were guild craftsmen operating in the former Sandomierz and Lublin provinces. An analysis of their working methods links the Tarłów church to the mason Lorenzo Senes, the builder of the collegiate church in Klimontów and the Krzyżtopór castle in Ujazd (1621–1644). In Tarłów and Kazimierz Dolny, Senes cooperated with the still anonymous Master of Tarłów, the author of stucco and terracotta decorations.

transl. Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek