

MARIA KAŁAMAJSKA-SAEED

MODELOWY WYSTRÓJ KOŚCIOŁA REFORMATÓW W BOĆKACH*

Zajmując się wystrojem kościoła zakonnego, zacząć wypada od przedstawienia odpowiednich przepisów, które normowały przedsięwzięcia artystyczne, podejmowane przez Reformatów. Ograniczam się celowo do prowincji wielkopolskiej, bo po pierwsze — należał do niej konwent w Boćkach (obecnie woj. białostockie), a nadto tylko w tej prowincji zakonu powstały specyficzne zespoły snycerskich wystrojów, wykonane według jednej, centralnej dyspozycji. Fakt ten został dostrzeżony już ponad 30 lat temu przez Anielę Sławską¹, która przedstawiając syntezę zjawiska, zwróciła uwagę na rolę statutów zakonnych, opublikowanych w 1757 r., w nich upatrując źródła znamiennej jednorodności wystrojów reformackich kościołów Wielkopolski. Konkretnie przepisy nie zostały jednak jak dotąd zacytowane. Tekst, który przytaczam w wolnym przekładzie, zawarty jest w rozdz. V Statutów, zatytułowanym: *De Ecclesiis, Sacristiis, eorum Paramentis et Processionibus*².

1. Całe wyposażenie kościoła — ołtarze, konfesjonały, ambona, balustrady, ławki, lichtarze, drzwi oraz umeblowanie zakrystii — mają być wykonane jednolicie z dębiny, robotą stolarską i snycerską, pomalowane przezroczystym jasnym pokostem (wer-

niksem bursztynowym). Rzeźby należy malować takim samym, lecz ciemniejszym pokostem. Drewno dębowe zostało dozwolone w polskich prowincjach zakonu w zastępstwie trudno u nas osiągalnego orzecha, stosowanego we włoskiej ojczyźnie Reformatów³.

2. W ołtarzu wielkim ma być umieszczony znacznych rozmiarów krucyfiks, bez tła z sukna czy jedwabiu; po jego bokach stojące rzeźby M. Boskiej i św. Jana Ewangelisty. Jeśli pozostaje jeszcze dość miejsca, dozwala się wzbogacenie rzeźbiarskiej Grupy Ukrzyżowania o figury innych świętych. Przepis nie określa szczegółowo, których świętych można umieścić w ołtarzu, nakazuje natomiast, by postacie ich były włączone w akcję sceny, zwrócone z wyrazem pobożności w stronę Krzyża⁴.
3. W ołtarzach bocznych poleca się umieszczanie jednego obrazu w głównej kondygnacji, z ewentualnym dodaniem drugiego w zwieńczeniu, z tym zastrzeżeniem, że mogą one przedstawiać tylko jedną postać świętego czy świętej⁵.
4. Na poczesnym miejscu ma być usytuowany ołtarz Niepokalanego Poczęcia N.M. Panny, patronki za-

et statuario elaborantur, ac dilucido vernice artefacto ex succino, vel alio simili colorentur; aliquibus tamen sculpturis, praesertim marginalibus, poterit applicari subobscurus vernix, prout à Patre Ministro in Domino iudicabitur conducens eisdem ab majus ornamentum.

⁴ Ibidem, pkt 3: *In Majori Altari emineat notabilis Effigies Crucifixi sine substrato panno, aut serico, cum collateralibus statuis Beatissimae et Sancti Joannis Evangelistae ac etiam juxta capacitatem loci aliorum sanctorum, Crucifixum affectuose respicientium.*

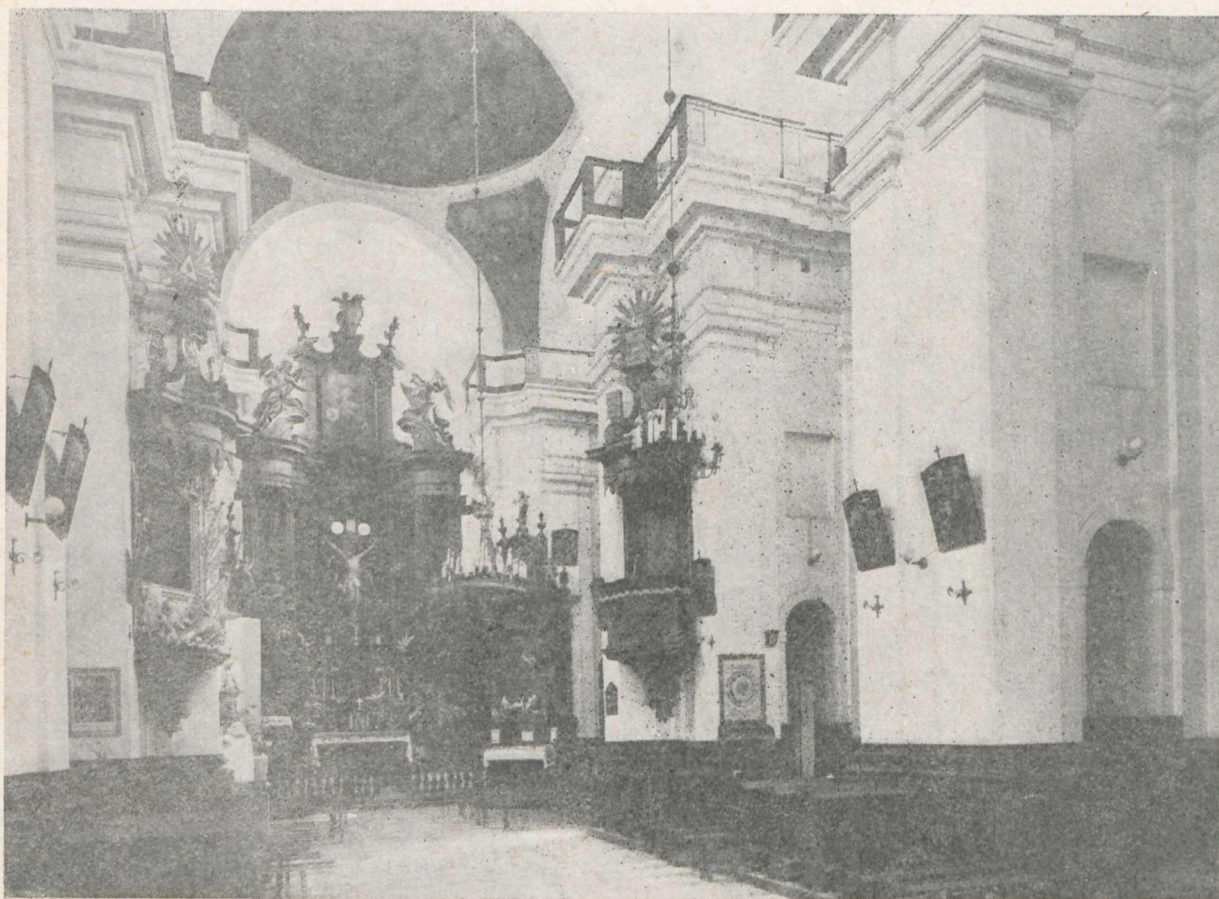
⁵ Ibidem, s. 64, pkt 5: *Quoniam unum Altare esse potest in unius, vel etiam in plurim Sanctorum memoriam constructum proinde Altaria minora ita aedificentur ut in una Tabula majori interiori, unus Sanctus vel Sancta et in alia Tabula exteriori obvolvante ac tegente priorem, alter Sanctus vel Sancta depingantur, quatenus sic plures Sancti praesertim Nostris Ordinis Fidelium venerationi proponantur.*

* Praca była przedstawiona na Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Rzeszowie pt. *Sztuka pierwszej połowy XVIII w.* w 1978 r.

¹ A. SŁAWSKA, *Wystroje wielkopolskich kościołów OO. Reformatów i twórczość reformackiego snycerza Antoniego Schultza*. „Sprawozd. Pozn. Tow. Przyj. Nauk” XIV, 1947, s. 66—70; — E. KRĘGLEWSKA-FOKSOWICZ, J. POWIDZKI, E. LINETTE, A. SŁAWSKA, *Sztuka baroku w Wielkopolsce*, „Biul. Hist. Sztuki” XX, 1958, nr 1, s. 81—84.

² *Statuta alfabetice confecta Almae Reformatae Provinciae S. Antonii Paduani Poloniae Majoris Fratrum Minorum S.P.N. Francisci Reformatorem...*, Ravici 1757.

³ Ibidem, s. 63, pkt 2: *Altaria et candelabra in omnibus Ecclesiis Reformatorum debeant esse de nucē, quod in hisce Regionibus vix ad impleri posset, consonum huic constitutioni iudicatur, ut successu temporis altaris, confessionalia, ezedrae concionatorum, scamna, crates, januae, cistae et armaria Sacristiarum uniformiter ex quercu, opere arcario*



Il. 1. Boćki, widok ogólny wnętrza kościoła. (Fot. W. Wolny)

konu, zaś obok niego ołtarz św. Franciszka z Asyżu. Obraz w tym ołtarzu ma przedstawiać scenę stygmatyzacji świętego. Od postaci Chrystusa na krzyżu, unoszącym się na skrzydłach Serafinów, ma przebiegać pięć czerwonych promieni, łączących rany Chrystusowe ze stygmatami na ciele św. Franciszka⁶.

Jak wynika z treści przedstawionych przepisów, Statuty ingerują w dość znacznym stopniu w treść, natomiast milczą na temat formy wystroju, ograniczając się do określenia materiału i kolorystyki. Przepis ten nie jest jednak obojętny dla formy ołtarzy. Przy odrzuceniu złocień i polichromii, cała uwaga i talent projektanta musiały skoncentrować się na znalezie-

niu innych środków wyrazu plastycznego, zatem na wygraniu efektu wizualnego samą „czystą” formą przestrzenną, różnicowaniem i bogactwem kształtu, dynamicznością bryły, ekspresją rzeźb.

Z takim właśnie udanym rozwiązaniem artystycznym tego trudnego zadania spotykamy się w Boćkach, gdzie rozpatrując kolejno wymienione punkty przepisów zakonnych, odnajdujemy pełną zgodność z literą Statutów. Rzecz polega jednak na tym, że przy powstawaniu tego wystroju nie można się jeszcze było kierować wspomnianymi statutami z 1757 r., lecz ich poprzednią redakcją z 1724 r. zawierającą diametralnie różne sformułowania⁷. To samo dotyczy zresztą siedmiu innych kościołów, w których nowe oł-

⁶ Ibidem, pkt 6: *Sicut Ara Beatissimae Virginis Mariae Singularissimae sub titulo Immaculatae Conceptionis Ordinis Nostri Patronae, ita et Altare Sancti Patris Nostri Francisci mirabiliter Sacris Stigmatibus insigniti à Crucifixo Domino sub specie alati Seraphini ex opposito ejus expressi et quinariis filis rubris ad quinque Loca membrorum tendentis omnino sic et non aliter, ac in principali loco Ecclesiae extruantur.*

⁷ *Statuta Provinciae S. Antonii Majoris Poloniae Ord. S. Francisci Minorum Reformatorum, Vratislaviae reimpressa 1724, s. 37, pkt 6: Altaria non aedificentur opere statuaria, nec sculpantur ex lapidae vel ligno sed juxta morem Provinciae primaevum fiant de lignis levigatis sine auratura nitide tamen et ex picturis decora. [...] Contra facientes regide puniantur. Altaria tamen Statuario opere et deaurata una cum Ecclesiis a Benefactoribus obtata tolerantur.*

tarze powstały przed r. 1757: w Miedniewicach, Chocz, Poznaniu, Brzezinach, Koninie, Warszawie i Łabiszynie. Nie w przepisach prawnych należy więc szukać jedyne źródła podobieństw czy nawet identyczności niektórych rozwiązań plastycznych, bo też i nie na tym polegała rola Statutów.

Ujednolicenie wystrojów zdecydowane zostało uchwałą kapituły prowincji wielkopolskiej, zapadłą w 1737 lub 1741 r.⁸, nakazującą generalną wymianę ołtarzy we wszystkich kościołach prowincji, podług jednostajnego wszędzie kształtu, jak to określił historyk zakonny o. Onufry Myskowski. Musiał zatem istnieć wzorzec nowego wystroju, a był nim, jak sądzę, kościół boćkowski. Fundowany przez podskarbiego nadwornego litewskiego Józefa Franciszka Sapiechę i jego żonę Krystynę z Branickich, gotowy był wraz z wystrojem jesienią 1739 r. Wedle relacji o. Myskowskiego, fundator opatrzył konwent *wszelkim, który bydy może przynależyty dla potrzeb sprzętem i również i kościół wszelką ozdobą i apparatusem (...)* i do tego zupełnie ukończonego i we wszystko opatrzonemu konwentu uroczyste ojców i braci naszych roku 1739 wprowadził⁹. Wiadomość ta znajduje pełne potwierdzenie w materiałach archiwum boćkowskiego Sapiechów, przechowanego w AGAD w Warszawie. Wyjątkowo to szczęśliwa, jak na polskie warunki fundacja, ponieważ nie dość, że znakomity wystroj zachował się kompletnie i w stanie prawie zupełnie nieskażonym, to dochowały się również obfite archiwalia, między innymi kontrakty i rozliczenia wypłat, co pozwala na ustalenie autorstwa i kalendarza prac. Wiadomo stąd, że cały drewniany wystroj powstał w latach 1736—39, a wykonawcami byli dwaj mistrzowie sprowadzeni wraz ze swymi pomocnikami z Warszawy: rzeźbiarz Stanisław Cieślkiewicz i stolarz Piotr Pawłowski¹⁰.

W tym miejscu kończy się jednak szczęśliwa pasaż. W kontraktach z Cieślkiewiczem wyraźnie zaznaczono, że wykona on ołtarze *według abrysu wydane*go — nie jest więc autorem projektu, tylko jego



Il. 2. *Theatrum sacrum wg A. Pozzo. Perspectiva pictorum...*, 1711, tabl. 47. (Repr. A. Juszcak)

wykonawcą — inna rzecz, że wykonawcą znakomitym. Właściwy autor tak generalnej koncepcji przestrzennej wnętrza, jak i jej elementów składowych,

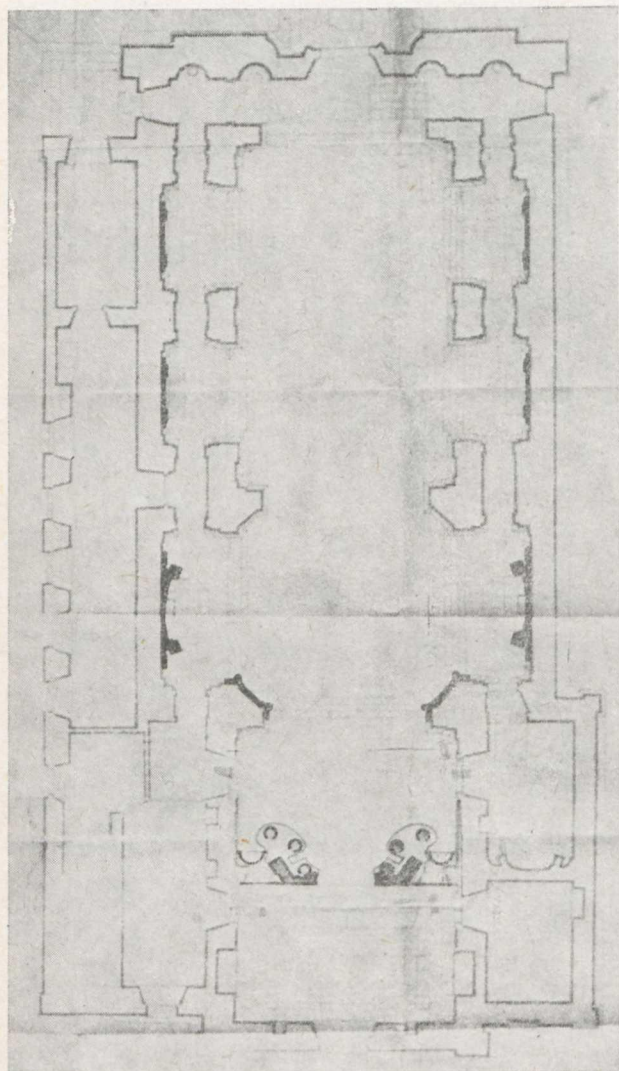
⁸ O. MYŚKOWSKI, *Dalszy ciąg przydatku do Kronik Braci Mniejszych S. Franciszka, czyli rys genealogii reformy dwóch prowincji Św. Antoniego Padewskiego i N. Maryi P. Anielskiej*, (Warszawa) 1806, s. 38 omawiając postanowienia kapituły prowincjonalnej w 1743 r. podaje, że uchwała o wymianie ołtarzy zapadła *na przeszłej mo że* (podkr. M.K.) kapitule, a poprzednie odbyły się w 1741, 1737 i 1734 r.

⁹ Ibidem, s. 41.

¹⁰ AGAD, Archiwum Roskie Potockich, sygn. 318 zawiera m.in. dwa kontrakty pomiędzy Józefem F. Sapiechą i magistrem kunsztu snycerskiego Stanisławem Cieślkiewiczem na wykonanie 4 ołtarzy bocznych: z 5.I.1736 i 4.XII.1737; w kwitach arendarza boćkowskich, sygn. CC/4, wymienia się ponadto wypłaty za pozostałe elementy wystroju: ołtarz wielki (1737), 2 ołtarze boczne podług kontraktu nowego postanowionego od ołtarzy dwóch małych (1738) oraz ambonę i tablicę fundacyjną (1739), te ostatnie wyko-

nywane wspólnie ze stolarzem Piotrem Pawłowskim, który robi też posadzkę i stalle w chórze zakonnym (1739), na co kwity w tymże zespole sygn. CC/4. Dla nazwiska rzeźbiarza przyjmują formę *Cieślkiewicz*, bo tak podpisuje się on sam na kontraktach, natomiast w kwitach arendowych określany jest jako *Cieślkowicz*; o jego pochodzeniu z Warszawy por.: K. KACZMARCZYK, *Artyści polscy na usługach Paulinów polskich*, rkps IS PAN, nr inw. 40, s. 63 wiadomość o zamówieniu w 1728 r. lawaterza dla Paulinów warszawskich według *delineacji Stanisława Cieślkowicza magistra warsz.*

Piotr Pawłowski określany jest jako stolarz warszawski w cytowanych kwitach z Arch. Roskiego, nadto notowany jako posiadacz domu w Warszawie w r. 1754; por.: pr. zbior., *Źródła do dziejów Warszawy, Rejestry podatkowe i taryfy nieruchomości 1510—1770*, Warszawa 1963, t. I, s. 451.



Il. 3. Boćki, rzut poziomy kościoła z ołtarzami, pomiar ZAP 1:50. (Fot. A. Stasiak)

pozostaje jak dotąd anonimowy. Nie dysponując konkretnymi, pozostawiam więc tę sprawę, by nie plątać się w niepewnych hipotezach. Jedno jest oczywiste — a przekonuje o tym samo dzieło — musiał to być równie dobry architekt, jak i scenograf. Widok ogólny w stronę wielkiego ołtarza (il. 1) przekonuje wyraźnie, jak silnie projektant był pod wrażeniem idei *theatrum sacrum* (il. 2), zilustrowanej w szeroko znanym traktacie Andrea Pozza¹¹. Jest to jednak tylko jeden z elementów kompozycji całości, stanowiący

zarazem zręczne nagięcie się do najstarszych tradycji polskich reformatów, ograniczających liczbę ołtarzy do trzech.

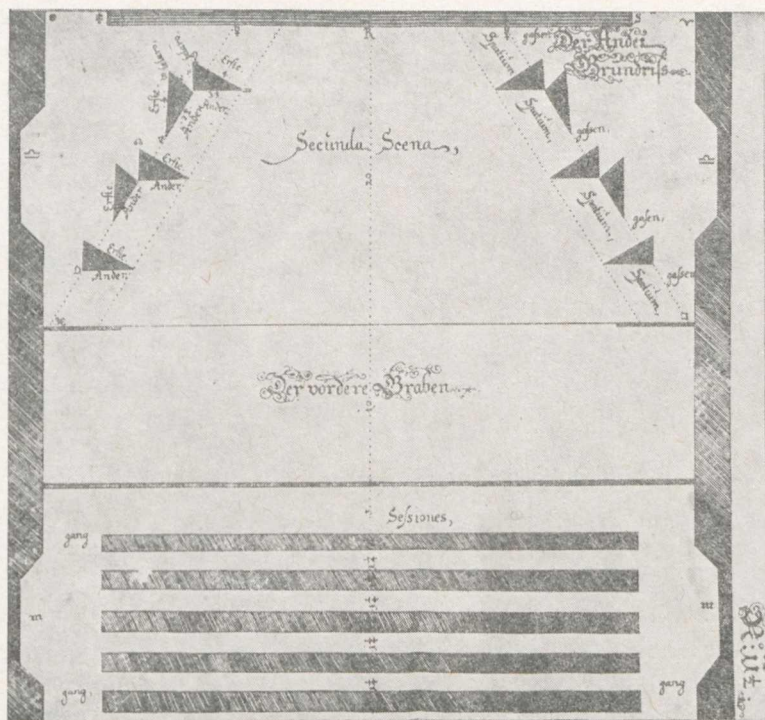
Na to pierwsze, efektowne wrażenie, nakładają się teraz następne. Idąc w stronę wielkiego ołtarza (il. 3) widz mija kolejno trzy pary ołtarzy bocznych, uprzednio niewidocznych, cofniętych w płytkie kaplice. Układ ten czytelnie kojarzy się z planem sali teatralnej (il. 4), wedle reguł opracowanych przez Józefa Furtenbacha w jego *Architectura recreationis*¹². Nawa potraktowana została jako widownia, miejsce dla publiczności wiernych, wobec czego — zgodnie z funkcją wnętrza — cztery boczne ołtarze (il. 5) są niezwykle skromne, prawie wtopione w ściany wnęk kaplicowych. Właściwa dekoracja zaczyna się rozbudowywać począwszy od ramion transeptu. Ołtarze stają się tu dwuplanowe (il. 9), o bogatych formach architektonicznych, uzupełnionych wprowadzeniem rzeźb figuralnych (il. 7), obecnie niestety usuniętych, co dość istotnie zniekształca stan pierwotny. Dalej, na granicy prezbiterium, ustawiono bardzo dekoracyjne, pełne rzeźb ołtarze skośne (il. 8), które kulisowo przeważają widok na prezbiterium. W zamknięciu perspektywy wznosi się ogromny, wypełniający całą przestrzeń ołtarz wielki (il. 10) — właściwa scena dla rozgrywającego się tu misterium podwójnej ofiary — wyobrażonego w grupie rzeźbiarskiej *Ukrzyżowania* i ofiary św. odprawianej przez kapłana.

Cała ta dogłębnie przemyślana kompozycja przestrzenna, pozbawiona jest dziś nader istotnego elementu, jakim musiało być pierwotnie istnienie prześwitu w centralnej partii ołtarza. Tło arkady mieszczącej krucyfiks stanowią dwuskrzydłowe drzwi, otwierające się na chór zakonny, usytuowany na I piętrze, za ołtarzem. Przy otwarciu tych drzwi, poprzez wysoką arkadę przeciętą ramionami krzyża, do wnętrza kościoła wlewało się światło padające z okna na osi prezbiterium. Wprowadzenie efektów świetlnych do i tak bogatej architektury wielkiego ołtarza, musiało potęgować jeszcze wrażenie jego dynamicznej przestrzenności. W zespole ołtarzowym wysuwa się on zdecydowanie na pierwszy plan i to nie tylko z racji funkcji, z natury rzeczy naczelnej, ale jako zagadnienie artystyczne samo w sobie.

Wyróżnienie głównego ołtarza przeprowadzone zostało nie drogą multiplikacji form czy wprowadzenia większej liczby elementów dekoracyjnych, ale na zasadzie odmiennej koncepcji kompozycyjnej. Monumentalne tempietto stało się architekturą w architekturze, kompozycją przestrzenną śmiało i w sposób artystycznie doskonały operującą dynamiką mas. Ołtarz ten można porównać do znakomitych, potęż-

¹¹ A. POZZO, *Perspectiva pictorum atque architectorum*, Augsburg 1711, tabl. 47.

¹² J. FURTENBACH, *Architectura recreationis*, cz. III *Ein Neue Manier die Fürstliche Palast*, Augsburg 1640, pl. 22.



Il. 4. Rzut sali teatralnej wg J. Furtenbacha, *Architectura re-creationis...*, 1640, pl. 22. (Repr. Zakład Reprografii BN Warszawa)

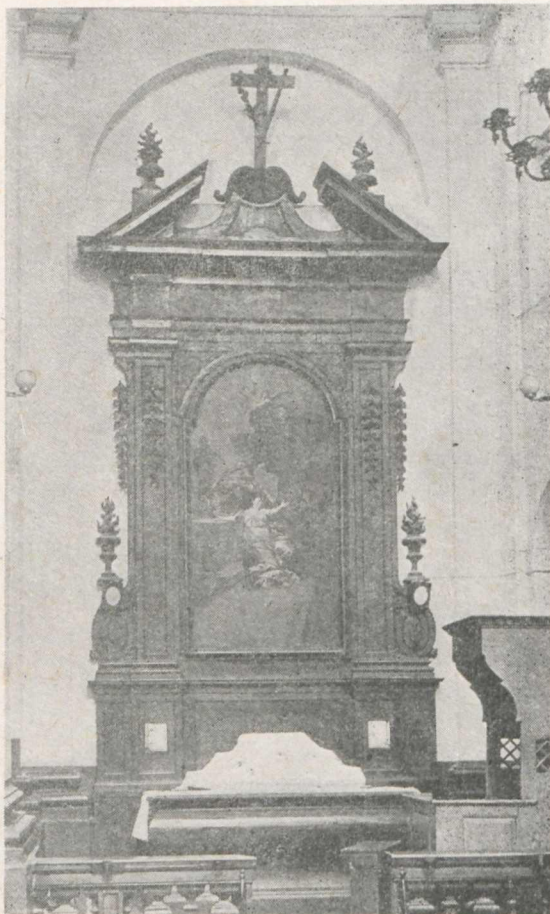
nie sfalowanych fasad kościelnych, jakie wznosił Kilian Ignacy Dientzenhofer, wyprowadzający swoje wizje architektoniczne z ducha spuścizny artystycznej Guariniego. Uderzająca jest architektoniczność tej kompozycji przestrzennej, założonej na bardzo ciekawym i oryginalnym rzucie, zbudowanym z przeciwstawionych sobie, przenikających się płynnie wycinków elips. Szlachetna czystość formy uwidoczniła została w całej swej urodzie dzięki ograniczeniu do minimum dekoracji ornamentalnej. Z całą potęgą oddziałuje więc dynamicznie sfalowana bryła, dla której nawet wśród awangardowych ołtarzy Śląska, trudno jest znaleźć odpowiednik równy siłą wyrazu. Podobnie negatywny wynik przynosi też przegląd realizacji powstałych pod koniec lat 1730-tych w innym centrum „małowniczego baroku”, jakim było niezbyt odległe od podlaskich Bockiek Wilno.

Najbliższym, choć nie aż tak ekspresywnym rozwiązaniem, wydaje się być fasada kościoła Pijarów w Łowiczu (il. 12), która jest niewątpliwie dziełem najbardziej monumentalnym w całej grupie zbliżonych fasad kolumnowych, jakie w latach ok. 1730 powstały w warszawskim środowisku architektonicznym dla kościołów Wizytek, Augustianów i Dominikanów Obserwantów w Warszawie czy Paulinów w Leśnej¹³. Porównując fasadę łowicką z bockowskim

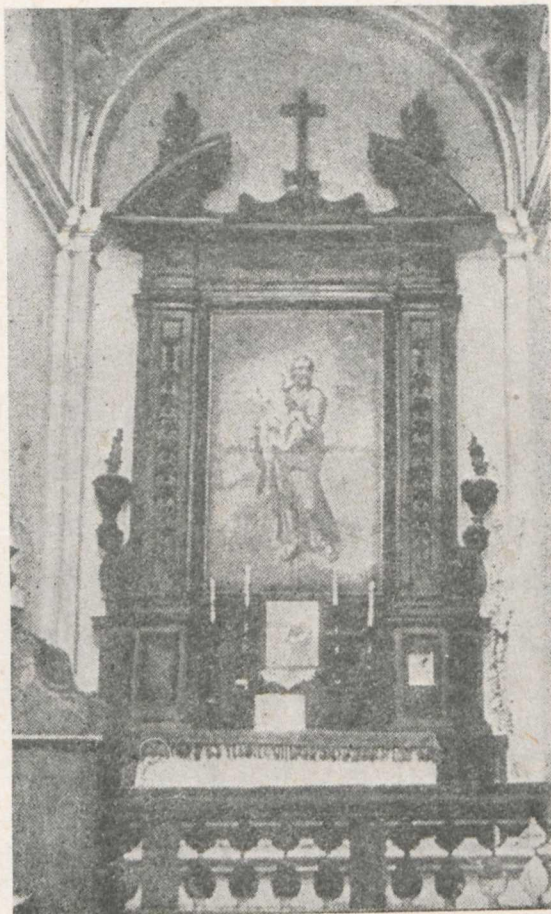
wielkim ołtarzem, można znaleźć wyraźne zbieżności zasadnicze, a więc rzut i sposób rozwiązania wszystkich kondygnacji:

- cofnięte w głąb przeszło środkowe, dominujące wysokością dzięki podwyższeniu o wolutowy szczyt, założone jest na płaskim łuku, natomiast występujące dynamicznie w przód przeszła boczne poprowadzono łukiem silnie wygiętym;
- ponad monumentalnym gładkim cokołem wznosi się kondygnacja kolumnowa, zwieńczona potężnym belkowaniem i miękko wygiętymi naczółkami przeszł bocznych;
- wydatny gzyms w bardzo plastyczny sposób pozwala odczytać w widoku frontalnym przebieg fali rzutu;
- wielkiemu oknu w centrum środkowego przeszła fasady odpowiada w ołtarzu analogicznie usytuowany i proporcjonalnie równy skalą prześwit arkady;
- w dwuwieżowej elewacji trzykondygnacyjny korpus powiązany jest z wieżami poprzez jednoosiowe łączniki, a w ołtarzu odpowiednikiem tego ele-

¹³ T. JAROSZEWSKI, J. KOWALCZYK, Kilka uwag o grupie późnobarokowych kolumnowych fasad kościelnych w Polsce, „Biul. Hist. Sztuki” XXI, 1959, nr 3/4.



Il. 5. Boćki, ołtarz boczny w nawie. S. Cieślakowicz 1736. (Fot. W. Górski)



Il. 6. Węgrów, ołtarz boczny w kościele Reformatów. (Fot. J. Putkowska)

mentu są bramki łączące go ze ścianami prezbiterium oraz optycznie wiążące go zarazem ze skośnie ustawioną I parą ołtarzy bocznych; nieco wyższe niż sam cokół ołtarza, zachowują nawet podobne proporcje, jak wspomniane łączniki w elewacji kościoła. Również i otwory drzwiowe rozmieszczone są identycznie, jedynie miejsce owalnego okna ponad drzwiami zajmuje w ołtarzu arkadowa wnęka mieszcząca rzeźbę.

Wyrastając z tego samego, wspólnego pnia, ołtarz należy już jednak do następnej generacji stylowej. Wskazane cechy generalne uległy tu pogłębieniu i rozwinięciu w duchu nowego stylu — regencji. Wspinała fala gzymsu byłaby może niewykonalna w architekturze murowanej, ale tej tak zasadniczej różnicy w wyrazie plastycznym nie można przypisać tylko odmienności wypływającej z użycia podatniejszego materiału. Przyczyna leży głębiej i szukać jej

należy w niezbyt dużej, lecz jednak istotnej różnicy w czasie powstania obu kreacji. Świadczy o tym zarówno ornamentyka, jak i nastrzępiony szczyt zwieńczenia ołtarza, które nie mieszczą się już w ramach stylowych szeroko nawet pojmowanego późnego baroku, ale stanowią fazę przejściową, zapowiadającą rokoko.

Związek z warszawskim typem fasad pozostaje jednak wyraźny, zatem najprawdopodobniej z Warszawy pochodzi projekt, podobnie jak stąd właśnie ściągnięto bezpośrednich wykonawców wystroju.

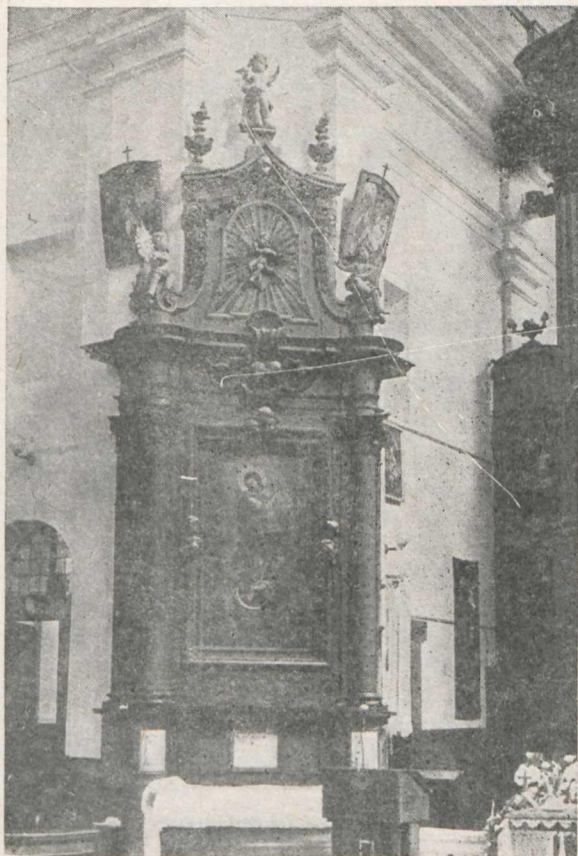
Ołtarz wielki został zmontowany w kościele w 1738 r.¹⁴. Nie zachował się co prawda kontrakt, ale istnieją pokwitowania wypłaty rat piątej i szóstej dla

¹⁴ AGAD, Arch. Roskie, sygn. CC/4, Porachowanie kwitów arendowych... z Szapso Leybowiczem: 1 Aprilis 1738 snyderzowi do postanowienia ołtarza wielkiego w kościele boćkowskim OO. Reformatów żelaza snopów 2.

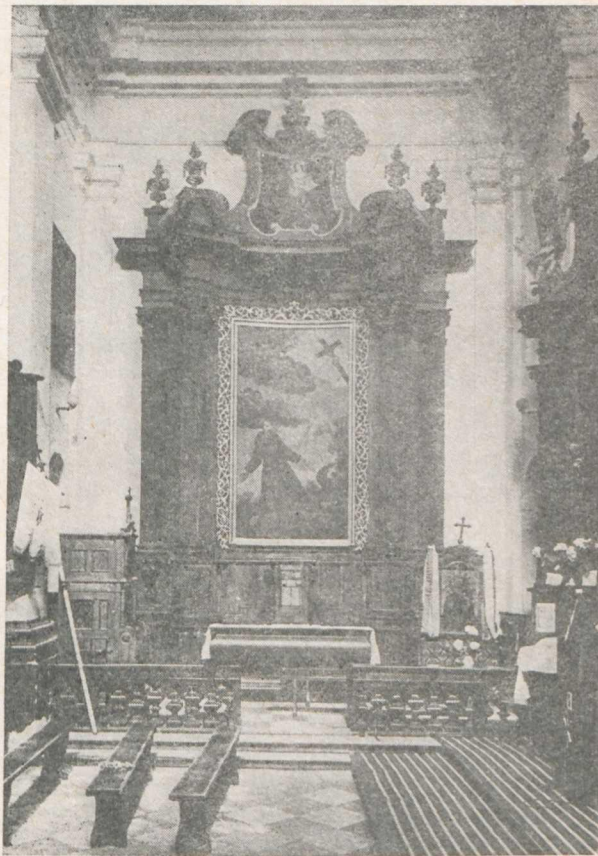
snycerza Stanisława Cieślikiewicza od ołtarza wielkiego w kościele OO. Reformatów z października i grudnia 1737 r.¹⁵. Ze stosowanego w bockowskiej fabryce kościelnej systemu rozliczeń wynika, że pierwszą ratę otrzymywał wykonawca w dwa miesiące po podpisaniu kontraktu. Z wyliczenia tego wypada, że kontrakt na ołtarz wielki musiał być podpisany w grudniu 1736 r., zatem najpóźniej z tego roku pochodzi projekt. Musiał on obejmować również 4 ołtarze boczne przeznaczone do rozmieszczenia w tran-

¹⁵ AGAD, Arch. Roskie, sygn. CC/4, Porachowanie kwitów arendowych... 1737 z Judko Moskowiczem: 12 October kwit p. Brzozowskiego Stanisławowi Cieślikowiczowi Snycerzowi in vim zapłaty za Ratę piątą... oraz tamże: 22 December Stanisławowi Cieślikowiczowi Snycerzowi według kontraktu na ratę Szóstą od ołtarza wielkiego...

Il. 7. Boćki, rzeźba anioła z ołtarza w transepcie, S. Cieślikiewicz 1737—38. (Fot. K. Kowalska)



Il. 8. Boćki, ołtarz boczny przy prezbiterium, S. Cieślikiewicz 1738. (Fot. W. Górski)



Il. 9. Boćki, ołtarz boczny w transepcie, S. Cieślikiewicz 1737—38. (Fot. J. Szandomirski)



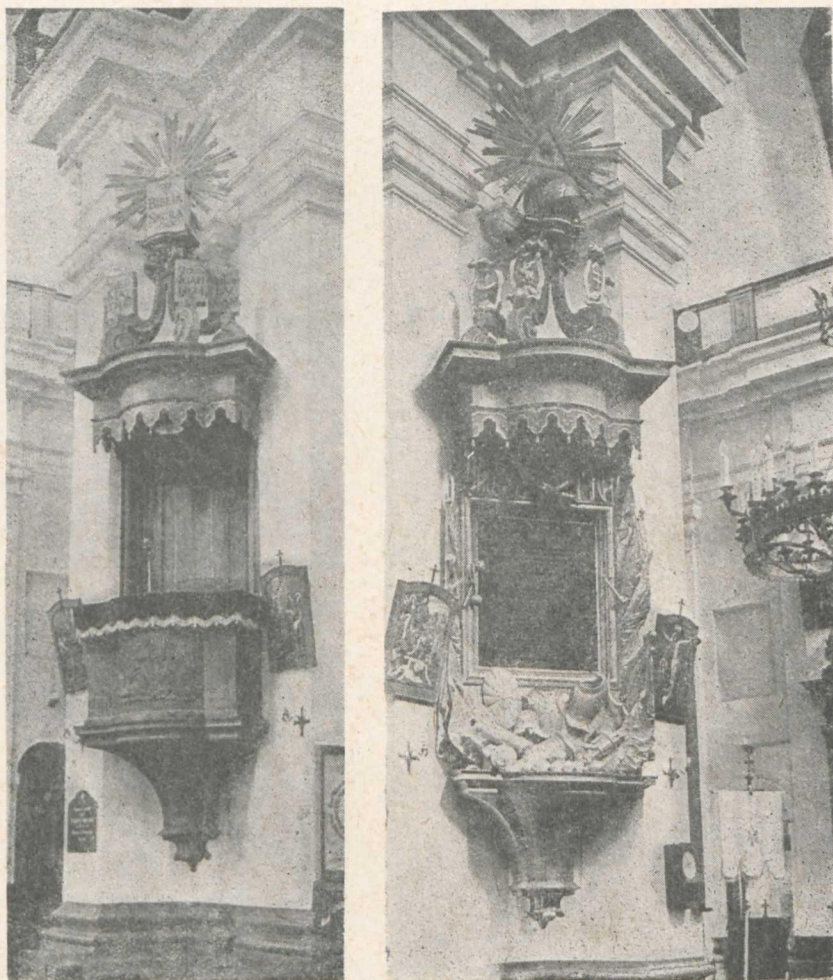
Il. 10. Boćki, ołtarz wielki, S. Cieślukiewicz 1736—38. (Fot. J. Szandomirski)

sepcie oraz ambonę wraz z tablicą fundacyjną (il. 11), bowiem wszystkie te elementy wystroju noszą znamiona jednorodności. Odbiegają od nich pozostałe 4 ołtarze z kaplic nawy (il. 5), ale te, wykonywane już od stycznia 1736 r.¹⁶, stanowią prawie niezmienione powtórzenie analogicznych ołtarzy z pobliskiego kościoła Reformatów w Węgrowie (il. 6). Zbliżona z węgrowską jest też zachowawcza jak na czas powstania architektura samego kościoła boćkowskiego,

¹⁶ Kontrakt zawarty został 5.I.1736; ponadto AGAD, Arch. Roskie, sygn. LVII/49, list J. Wesseringa do J. F. Sapięhy datowany w Boćkach 14.I.1736: *cztery poboczne frontowe oł-*

utrzymana w stylu klasycyzującego baroku. Nic to jednakże nie ujmuje wyrazowi całości wnętrza, a nawet przeciwnie — tym ciekawszy efekt uzyskano dzięki połączeniu wyrafinowania z prostotą. Na tle białych ścian ostro odcinają się brązowe dębowe ołtarze, których piękno i bogactwo uzyskane zostało samą formą, bez wspomagających efektów barwnych, jakie daje polichromia czy złocenia, stosowane tu niesłychanie oszczędnie. Jedyny, lecz wysmakowa-

tarze po zapustach ma snycerz zacząć swoją czeladzią robić.



Il. 11. Boćki, Ambona i tablica fundacyjna, 1739, S. Cieślukiewicz i P. Pawłowski. (Fot. W. Górski, J. Szandomirski)

ny akcent kolorystyczny tego wnętrza stanowi iluzjonistyczne malowidło w kopule, wykonane prawdopodobnie przez Jerzego Wilhelma Neunherta¹⁷. Poprzez wewnętrzną spójność snycerskiego wystroju i jego doskonałe wkomponowanie w powstającą równoległą architekturę, wnętrze kościoła stanowi bar-

¹⁷ Obszerniej na ten temat: M. KAŁAMAJSKA-SAEED, Boćki, woj. białostockie. Wystrój kościoła poreformackiego, rkps PKZ Warszawa 1977, s. 20 i 89–93; do wysunięcia tej hipotezy, którą zawdzięcam życzliwej pomocy właściwego jej autora prof. dr M. Karpowicza — upoważniająca uzupełniające się pozytywne wyniki analizy porównawczej oraz wiadomość o sprowadzeniu J. W. Neunherta latem 1738 r. do Białegostoku (AGAD, Arch. Roskie, sygn. XXXIV, 158; list. J. K. Branickiego z Wrocławia, 1.VI.1738). W tym samym czasie szwagier Branickiego — J. F. Sapieha poszukiwał bezskutecznie malarza fresków dla Bociek, korzystając z pomocy wrocławskiego kupca Andrea Contesse (AGAD,

dzo jednorodną całość. Wystrój ten musiał być zaprojektowany równoległe z samym kościołem i co równie ciekawe, wykonany w jednym ciągu realizacyjnym. Budowę kościoła rozpoczęto w 1730 r., by w 1738 dokończyć przesklepienia¹⁸, podczas gdy już od początku 1736 r. rozpoczyna się udokumentowane

Arch. Roskie, sygn. LII, 22, list A. Contesse do J. F. Sapiehy, pisany z Lublina 29.VI.1738). Mgr Teresie Szyburskiej pragnę podziękować za informację o wspomnianym liście J. K. Branickiego.

¹⁸ AGAD, Arch. Roskie, sygn. LVII, 49, list J. Wesseringa do J. F. Sapiehy z 14.I.1738 *koniecznie trzeba Maystra Mularza na przyszłą wiosnę dla sklepienia kościoła*; na temat budowy por.: J. PUTKOWSKA, *Architektura zespołu klasztorowego w Boćkach*, „Kwart. Arch. i Urb.” 1971, z. 1, s. 39–53 oraz T. FRANCUZ, *Mecenat Sapiehów w Boćkach*, praca magisterska, Warszawa 1972, rkps UW.

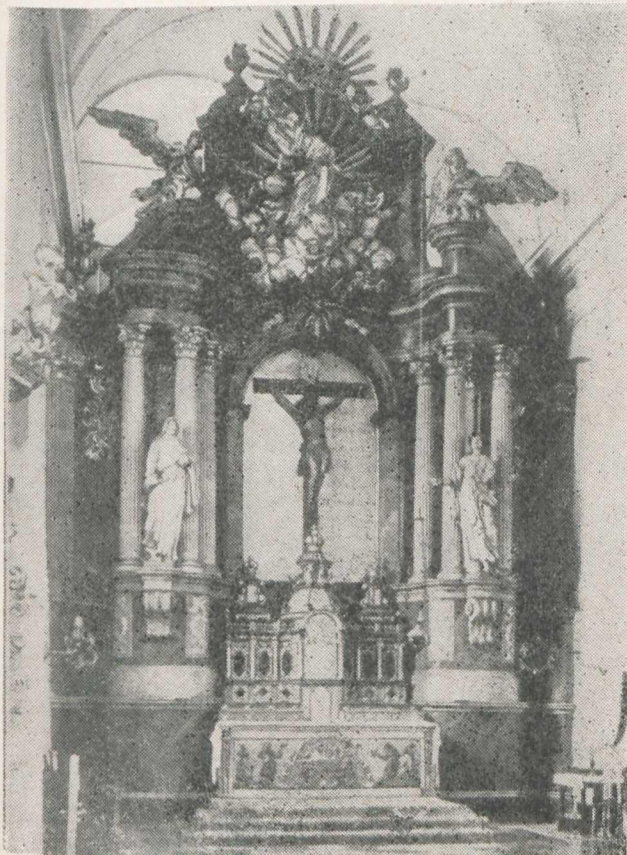


Il. 12. Fasada kościoła Pijarów w Łowiczu

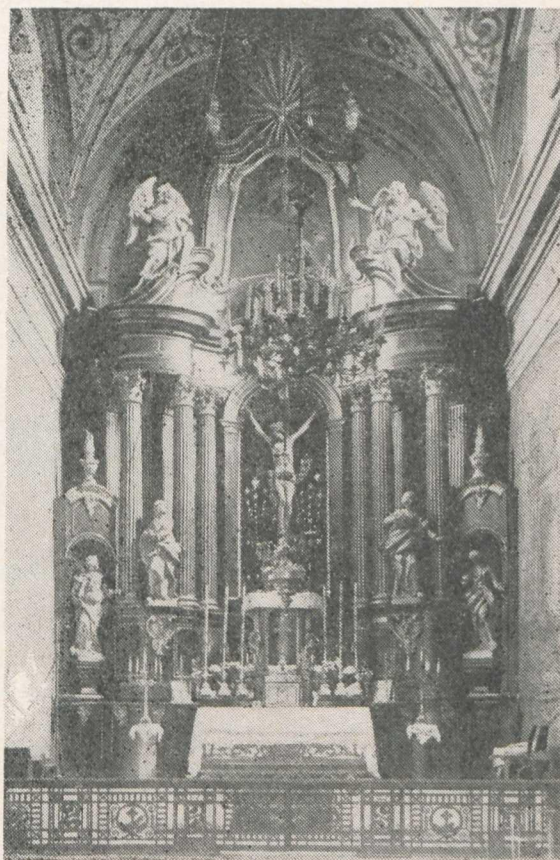
wypłatami wykonywanie wszystkich zachowanych elementów wystroju. W ten sposób można wytłumaczyć rzadki u nas przypadek organicznego zespolenia małej architektury z monumentalną, której to harmonii nie przeszkadza wcale kontrastowe zestawienie awangardy z tradycją. Zestawienie to jest raczej dowodem na rzecz tezy, że fundacja boćkowska powstawała od podstaw jako szczegółowo przemyślany, modelowy przykład nowego rozwiązania wystroju

wnętrza, przy zachowaniu tradycyjnych form architektury kościoła i klasztoru Reformatów.

Dla zobrazowania rozmiarów zjawiska i wytyczenia jego linii rozwojowej, niezbędnym jest przedstawienie chronologii faktów. We wrześniu 1739 r. odbywa się uroczysta introdukcja zakonników do całkowicie wyposażonego konwentu boćkowskiego. Najpóźniej w 1741 r. zapada uchwała kapituły o wymianie ołtarzy. Realizacja jej przebiega sprawnie: w



Il. 13. Poznań, ołtarz wielki w kościele Reformatów, J. Eglauer, 1752—55. (Fot. W. Wolny)



Il. 14. Warszawa, kościół Reformatów — ołtarz wielki. J. Plersch 1756—58. (Fot. M. Moraczewska)

1743 r. nowy wystrój otrzymuje kościół w Miedniewicach, 1750—51 w Choczcu, 1752—55 w Poznaniu, 1753—58 w Brzezinach, 1755—57 w Koninie, 1756—58 w Warszawie, 1757 w Łabiszynie, 1758 w Kaliszu, 1759 w Szamotułach, 1766 w Lutomiersku, 1770—71 w Pakości, ok. 1772 w Rawiczu, 1775 w Woźnikach, 1784 w Osiecznej¹⁹. Największa grupa, bo aż dla 8 kościołów, powstała więc w dzieścioleciu 1750—60. Poza Warszawą, gdzie zatrudniony został Jerzy Plersch — wszystkie pozostałe wyszły z warsztatu Józefa Eglauera. O ile więc w wypadku prac Eglauera podobieństwa można tłumaczyć stałym i tym samym zespołem wykonawców, to argument ten zawodzi w odniesieniu do dzieła Plerscha. Porównanie prac tych dwóch rzeźbiarzy — ołtarza

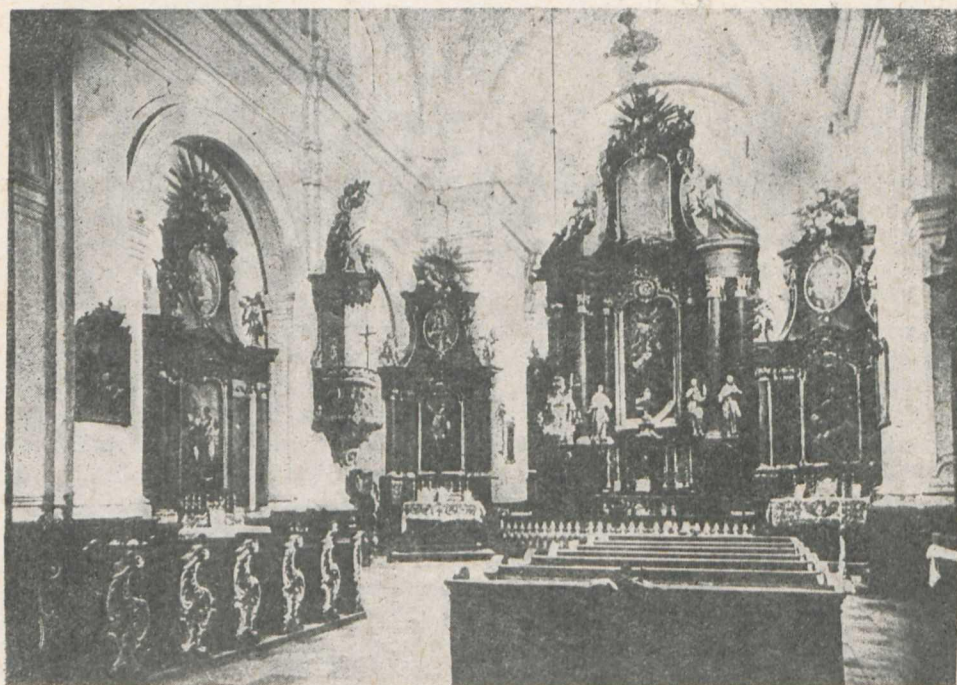
wielkiego w Poznaniu (il. 13), wykonanego przez Eglauera (1752—55) i warszawskiego dzieła Plerscha (il. 14), powstałego w latach 1756—58, nabiera znaczenia przy skonfrontowaniu z formą wzorcową, powstałą wcześniej (1736—38) w Boćkach. Ślady inwencji własnej wykonawców dadzą się odszukać w warstwie czysto rzeźbiarskiej, natomiast sama architektura wzięta została w sposób dosłowny z ołtarza boćkowskiego. Widoczne różnice mają jedynie drugorzędne znaczenie, natomiast rzecz najistotniejsza — oryginalny rzut ołtarza i niezmiernie charakterystyczna, miękka a zarazem dynamiczna fala wydatnego gzymsu — zostały zachowane bez zmian. Trwanie raz przyjętego schematu jest konsekwentne, o czym

¹⁹ Daty wykonania wystroju warszawskiego i nazwisko J. Plerscha ustalił o. A. SZTEINKE w niepublikowanej pracy: *Klasztor i kościół św. Antoniego OO. Reformatów w Warszawie*, rkps KUL 1970, wykorzystanej w nocie historycznej dot. kościoła warszawskiego, którą zamieszcza:

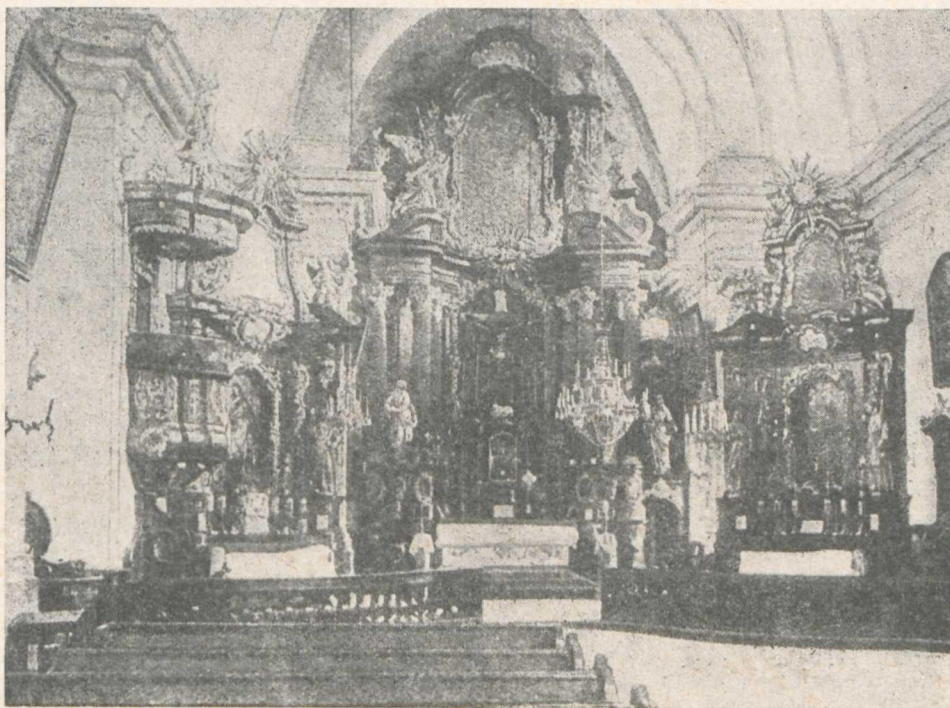
Schematyzm prowincji franciszkanów reformatów w Polsce, Kraków 1971, s. 111; dane do pozostałych wymienionych kościołów wg: MYSŁKOWSKIEGO, o.c., SŁAWSKA, o.c., oraz o. A. BŁACHUTA, *Józef Eglauer*, [hasło w:] *Słownik Artystów Polskich*, t. II, Wrocław 1975, s. 157.



Il. 15. Szamotuły, kościół Reformatów — ołtarz wielki, J. Eglauer 1759. (Fot. W. Wolny)



Il. 16. Woźniki, kościół Reformatów — ołtarz wielki, T. Mielnarski 1775



Il. 17. Płock, kościół Reformatów — widok ogólny wnętrza ok. 1777

świadczą późne przykłady, takie jak ołtarz w Szamotułach (il. 15) z 1759 r. czy Woźnikach (il. 16), wykonany w 1775 r. przez snycerza zakonnego Tomasza Mielnarskiego²⁰.

W przedstawionych rozważaniach koncentruję uwagę na wybranym elemencie wystroju, lecz za to jego składniku najważniejszym. Równie ciekawe jest też zagadnienie ogólnej aranżacji wnętrza kościołów reformackich z ich uderzającą teatralnością. Już w Boćkach dyspozycji ołtarzy towarzyszy wyraźny zamysł scenograficzny, w którym odnaleźć można za-

równno koncepcję barokowego teatru Józefa Furtenbacha, jak i Pozzowskie *theatrum sacrum*. W kolejnych realizacjach idea ta będzie rozwijana w coraz ciekawszy i bogatszy sposób, co prezentuje wystroj kościoła Reformatów w Płocku (1777)²¹, który podobnie jak w Boćkach, powstał równocześnie z architekturą. Sprawy tej zaledwie dotykam, ponieważ wykracza poza ściśle określone ramy referowanego zagadnienia, co nie pozwala na szersze rozwinięcie tematu, który jak najbardziej zasługuje na uwagę.

²⁰ E. LINETTE, Kościół i klasztor reformatów w Woźnikach pow. Nowotomyski, rkps PKZ Poznań, 1959.

²¹ Wg niepublikowanej pracy T. MIRKOWSKIEGO, Wystroj kościoła Reformatów w Pultusku, Warszawa 1965.

AMÉNAGEMENT MODÈLE DE L'ÉGLISE DES RÉFORMÉS DE BOĆKI

L'auteur de l'article suppose que l'aménagement de l'église des Réformés à Boćki, réalisé dans les années 1736—39 et conservé intacte jusqu'à nos jours, constitue la première réalisation d'un modèle nouveau de temples de cet ordre, suivant le projet lequel, voté par le Chapitre de l'ordre en 1741, devint depuis de rigueur dans la province de Grande Pologne, recouvrant à l'époque presque toute la moitié Nord du pays. Les contrats et livres des comptes conservés ont permis d'établir la date d'exécution des éléments de l'aménagement en question et de connaître les noms des réalisateurs qu'on avait fait venir de Varsovie. C'étaient: le sculpteur Stanisław Cieślíkiewicz et le menuisier Piotr Pawłowski. L'au-

teur de l'ensemble du projet qui, surtout dans la solution spatiale du grand autel, s'est révélé être un artiste de haute volée, reste inconnu, encore que certains indices fassent croire qu'il venait lui aussi de Varsovie où, dans les années trente du siècle, le milieu architectural était très animé et où on avait conçu entre autres le projet de la façade de l'église des Piarristes de Łowicz, présentant des affinités formelles avec le grand autel de Boćki. Dans ce dernier, la conception scénographique de *theatrum sacrum*, inspirée par les traités d'architecture de Joseph Furtenbach et d'Andrea Pozzo, a été méditée en détail et rigoureusement appliquée.