

MIĘDZY NARODZINAMI, ŚMIERCią A ZBAWIENIEM – PRÓBA INTERPRETACJI SZTUKATERII W TARŁOWIE

Ikonografii wystroju kościoła w Tarłowie poświęcono już wiele wzmianek w literaturze naukowej i kilka osobnych opracowań, ale wydaje się, iż wnioski dotychczasowych badaczy można uzupełnić o próbę całościowego spojrzenia na dekorację tej budowli, uwzględniającą nie tylko treść poszczególnych przedstawień, ale także ich rozmieszczenie w liturgicznej przestrzeni świątyni. Możliwość homiletycznej interpretacji stiuków tarłowskich zasygnalizował wprawdzie już Tadeusz Chrzanowski, który zauważył, że przedstawienia w prezbiterium obrazują ideę zbawienia, w kaplicy Matki Boskiej – tematykę narodzin, natomiast w kaplicy Pana Jezusa – koniec życia człowieka¹, jednak te wnioski nie doczekały się rozwinięcia. Mariusz Karpowicz za ciekawszą uznał dekorację kaplicy południowej, stwierdzając, że umieszczone w niej przedstawienia poświęcono zabijaniu wszystkiego, co ludzkie, ponieważ została ona przeznaczona na mauzoleum fundatora. Sceny w przeciwległej kaplicy określił natomiast jako znacznie bardziej banalne². Najobszerniejsze z dotychczasowych prac – autorstwa Marty Leśniakowskiej i Lidii Kwiatkowskiej-Frejlich, zostały skoncentrowane odpowiednio na wystroju kaplicy południowej i północnej. Pierwsza z tych badaczek zwróciła wprawdzie uwagę na relacje między przedstawieniami w obydwu kaplicach, interpretując je jako zaakcentowanie udziału Marii w dziejach zbawienia i wyrażonych w dekoracji kościoła treści eschatologicznych, skupiła się jednak na przedstawieniach wanitatywnych w kaplicy południowej, dla których odnalazła wzory graficzne³. Z kolei Kwiatkowską interesował głównie cykl

¹ T. Chrzanowski, *Śmierć w dawnej sztuce polskiej (refleksje i odczucia)*, „Ateneum Kapłańskie” 94(1980), z. 3, s. 432.

² M. Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia nel Seicento*, Bellinzona 1983, s. 120-123.

³ M. Leśniakowska, *Sarmata ars moriendi*, „Biuletyn Historii Sztuki” 46(1984), nr 2-3, s. 155-185.

maryjny w przeciwległym wnętrzu, który interpretowała w kontekście polemiki katolicko-protestanckiej, akcentując wątki kontrreformacyjne o wydzwięku antyariańskim. Natomiast przedstawienia w kaplicy południowej (z wyjątkiem obrazu ołtarzowego) autorka pominęła, „ponieważ bracia polscy nie sformułowali odmiennych poglądów na temat samego aktu śmierci”⁴. Poszczególne sceny opisała ona w porządku chronologicznym, zgodnie z przebiegiem historii zbawienia, ignorując ich umiejscowienie we wnętrzu. Autorka doszła do wniosku, że dekoracja kościoła, zlokalizowana w jego czterech wyizolowanych częściach (czyli w kaplicach, w prezbiterium i na fasadzie), oscyluje wokół odrębnych problemów teologicznych – Wcielenia, Męki Pańskiej i Trójcy Świętej⁵.

Wydaje się, że obie te interpretacje, mimo iż są słuszne w swych podstawowych tezach, nie dotyczą zasadniczego tematu wystroju świątyni. W dotychczasowych badaniach dekorację sztukatorską traktowano bowiem jak cykl autonomicznych przedstawień, rozmieszczonych w przestrzeni kościoła bez związku z jego architekturą⁶. Tymczasem kluczowy dla wyjaśnienia treści zawartych w tak skomplikowanym wystroju jest układ jego elementów, które powinny być odczytywane w kontekście funkcji i znaczenia członów budowli, do których zostały przeznaczone. Aby właściwie zrozumieć taki program, należy więc przyjąć optykę odbiorcy, dla którego został on wykonany, czyli wiernego wchodzącego do świątyni aby uczestniczyć w liturgii.

Jako wzór takiej interpretacji można przywołać rozważania na temat wystroju kaplicy Cornaro przy rzymskim kościele Santa Maria della Vittoria, zaprezentowane przez Matthiasa Kroßa. Wykazał on, że pełne odczytanie teatralnej paraboli zastosowanej w tym wnętrzu możliwe jest jedynie z punktu widzenia obserwatora wchodzącego do kościoła i stopniowo zbliżającego się do usytuowanej w kaplicy grupy rzeźbiarskiej. Badacz ten doszedł do wniosku, że to sam widz jest ukrytym centrum kompozycji umieszczonej w ołtarzu i dopiero w jego percepcji wszystkie jej elementy ulegają właściwemu dopasowaniu. Najsilniejszy z dramatycznych efektów, zastosowanych przez Berni-

⁴ Autorka przyznała wprawdzie, iż arianie nie wierzyli w nieśmiertelność duszy, ale najwyraźniej uznała, że dekoracja kaplicy południowej odnosi się jedynie do śmierci cielesnej, negując jej wymowę eschatologiczną.

⁵ L. Kwiatkowska-Frejlich, *Sztuka w służbie kontrreformacji*, Lublin 1998, s. 43-127.

⁶ Wynikiem takiego podejścia jest na przykład postawione przez Kwiatkowską pytanie o powód umieszczenia sceny Zwiastowania na arkadzie prowadzącej do kaplicy północnej, a nie w jej wnętrzu, na miejscu określonym przez porządek chronologiczny (por. Kwiatkowska-Frejlich, *Sztuka*, s. 121-122).

niego, polega więc nie tylko na przenośnym, ale i dosłownym wciągnięciu widza do wnętrza dzieła sztuki. Przechodząc do rozważań ogólnych, Kroß podkreślił retoryczną wymowę wystroju nowożytnego kościoła, który miał oddziaływać na widza wchodzącego do świątyni i zierzającego w kierunku ołtarza. Obserwator znajdował się wtedy w centrum zorganizowanego wnętrza kościoła, które otaczało go swym wystrojem jak rozciągnięta scena teatralna. Przestrzeń przeznaczona do modlitwy, odbywająca się w niej liturgia i zgromadzeni wierni łączyli się na tej scenie w jedno dramatyczne całościowe dzieło sztuki, które dopiero dzięki temu połączeniu uzyskiwało sens zamierzony przez jego autorów⁷.

Należy też podkreślić, że przedstawienia wanitatywne, uznane za najbardziej interesujący element dekoracji tarłowskiej, stanowiły integralną część szerszego programu wystroju świątyni, poza którym nie mogą być właściwie interpretowane. Na uwagę kontekstu alegorycznych przedstawień pozornie tryumfującej śmierci zwrócił uwagę Jonathan Brown, analizując obrazy Juana de Valdes Leala w kontekście programu ikonograficznego sewilskiego kościoła Hermandad de la Caridad. To bractwo, zajmujące się przede wszystkim grzebaniem zmarłych, których pozostawiono bez pochówku, po okresie upadku w początku XVII wieku zaczęło się stopniowo odradzać ok. połowy stulecia i doszło do szczególnego rozkwitu w jego trzeciej ćwierci pod przewodnictwem Miguela Mañary. Rozszerzył on działalność bractwa, organizując pomoc dla ubogich pozostających jeszcze przy życiu, poprzez stworzenie całego systemu opieki zdrowotnej z przytułkiem, szpitalem i ambulansem, ale przede wszystkim doprowadził do ukończenia budowy kościoła i wykonania jego wystroju. W 1670 r. w świątyni brackiej umieszczono sześć obrazów przedstawiających alegorie miłosiernych uczynków, które wykonał Bartolomé de Esteban Murillo, należący również do tej konfraterni. Siódmy czyn – najważniejsze w charyzmacie bractwa grzebanie zmarłych – reprezentować miał Pogrzeb Chrystusa w ołtarzu głównym. Kluczem do całego programu treściowego jest jednak właśnie interpretacja dwóch płócien Leala w kontekście miejsca, jakie zajmują one w wystroju kościoła. Obrazy te ukazują cztery rzeczy ostateczne – śmierć, sąd, piekło i niebo. Dwie pierwsze przedstawiono dosłownie, a następne jako wynik sądu symbolizowanego przez wagę. W myśl umieszczonych na niej napisów, niezbędne minimum, żeby zrówno-

⁷ M. K r o ß, *Gian Lorenzo Bernini: „Die Verzückung der Heiligen Theresia”*, [w:] *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, red. W. Kemp, Köln 1985, s. 137-153.

ważyć szalę grzechu, to modlitwa i pokuta, dzięki której dusza pozostaje w równowadze między potępieniem a zbawieniem. Jednak żeby przeważyć szalę na stronę dobra, potrzebne jest coś więcej, czyli właśnie miłosierne uczynki. Takie przesłanie zostało zaakcentowane przez rozmieszczenie płócien w kościele, gdzie kompozycje Leala zawieszono w cieniu pod chórem muzycznym, a obrazy Murilla na lepiej oświetlonych ścianach bocznych⁸. Przykład ten dobitnie pokazuje, iż właściwym celem makabrycznych przedstawień śmierci w sztuce nowożytnej nie było straszenie widza, ale nakłanianie go do poprawy życia. Nie stanowiły więc one odrębnego wątku semantycznego, ale służyły retorycznemu postulatowi poruszenia odbiorcy, aby przekonać go do tezy wyrażonej w głównym temacie dzieła lub programu ikonograficznego.

Również w Tarłowie podstawową funkcją przedstawień wanitatywnych było wzbogacenie wymowy religijnej całego programu wnętrza. Została ona zaakcentowana już na fasadzie (il. 1), którą za pomocą kolumnowej artykulacji upodobniono do bramy triumfalnej, prezentującej chwałę Trójcy Świętej i patronów kościoła⁹. Zaznaczono tu drugi z głównych wątków ideowych wystroju, związany z funkcją rodowego mauzoleum. Należy do niego herb unoszony przez anioły ze strefy ziemskiej do niebiańskiej i końcowa część napisu na tablicy fundacyjnej, wzywająca do modlitwy za duszę fundatora. Te elementy określają wyraźnie funkcję świątyni jako miejsca odbywania rytuałów pozwalających duszy osiągnąć chwałę niebios. Chodzi przede wszystkim o zbawienie duszy fundatora, ale jej los był przecież podobny do każdego ze zmarłych parafian tarłowskich, których ciała wnoszono do świątyni przed pogrzebem, oraz wszystkich wiernych wchodzących do kościoła, by zadbać o własne szczęście pośmiertne.

Rozwinięciem tego wątku, jak słusznie zauważyła Leśniakowska, jest dekoracja prezbiterium, gdzie znajduje się obraz ołtarzowy (il. 2), nawiązujący bezpośrednio do wezwania świątyni, podobnie jak przedstawienia na fasadzie¹⁰. Jednak wierny zbliżający się do niego, znajdzie się najpierw w nawie kościoła, pomiędzy dwiema kaplicami. Wejścia do nich ujęto w monu-

⁸ J. B r o w n, *Hieroglyphs of Death and Salvation: The Decoration of the Church of the Hermandad de la Caridad, Seville*, „The Art Bulletin” 25(1970), nr 3, s. 265-277.

⁹ Posągi św. Wojciecha i Stanisława szpecące obecnie fasadę tarłowską powstały stosunkowo niedawno, zastępując figury z końca XVIII wieku (zob. K w i a t k o w s k a - F r e j l i c h, *Sztuka*, s. 45, przyp. 8). Jest jednak bardzo prawdopodobne, że powtarzają one pierwotną ikonografię.

¹⁰ L e ś n i a k o w s k a, *Sarmata ars moriendi*, s. 182.

mentalne arkady z bogatą dekoracją rzeźbiarską, ukazującą z lewej strony Zwiastowanie, a z prawej św. Piotra i Pawła. Pełny sens tych przedstawień staje się jasny dopiero po przekroczeniu arkad, w kontekście scen we wnętrzach kaplic. Po lewej tworzą one cykl związany z tematyką narodzin: pierwotny obraz ołtarzowy, znajdujący się obecnie w prezbiterium, ukazuje Matkę Boską Niepokalanie Poczętą¹¹, a malowidło na ścianie zachodniej – scenę jej przyjścia na świat (il. 3). Stiukowe płaskorzeźby na pozostałych ścianach i we wnękach okiennych przedstawiają kolejno Zaślubiny Marii i Józefa, Nawiedzenie, Płacenie podatku podczas spisu w Betlejem (il. 4) oraz Hołd Trzech Króli¹². Wyróżnienie Zwiastowania na arkadzie wejściowej można tłumaczyć nie tylko względami kompozycyjnymi (za którymi stała długa tradycja umieszczania takich scen na łuku tęczowym), ale także chęcią wykorzystania symboliki bramy. Wszak zobrazowano tu moment wcielenia, będący początkiem życia Chrystusa, które miało stanowić dla wiernych wzór ich własnej ziemskiej egzystencji.

Arkadzie tej odpowiada po przeciwnej stronie druga brama, z herbem Dębno pomiędzy figurami św. Pawła, trzymającego uniesiony miecz, i Piotra dzierżącego klucze (il. 5). Przedstawienia te odnoszą się do końca życia i przejścia do innego świata, o czym łatwo się przekonać po przekroczeniu arkady. Święty Piotr jest wszak klucznikiem Królestwa Niebieskiego, przyjmującym dusze do raju, a atrybut św. Pawła jest zarazem symbolem sprawiedliwości. Idea śmierci i sądu została rozwinięta we wnętrzu kaplicy i podkreślona przez inskrypcję (wg Listu do Hebrajczyków 9,27) na gzymsie kopuły, głoszącą STATUTUM EST OMNIBUS HOMINIBUS SEMEL MORI POST HOC AUTEM IUDICIUM¹³. Dekorację obu kaplic łączą wyraźne podobieństwa kompozycyjne, które nie ograniczają się jedynie do ukształtowania arkad wejściowych. Motywom w kaplicy północnej, kojarzącym się z życiem, do których należą bawiące się aniołki i uskrzydłone główki w kluczach arkad, w przeciwległym wnętrzu odpowiadają symbole wanitatywne – putta trzy-

¹¹ J. Wiśniewski, *Monumenta dioecesis sandomiriensis*, Radom 1911, s. 317. Na temat tego obrazu zob. także: L. Kwiatkowska-Frejlich, *Obraz Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej z kościoła parafialnego w Tarłowie*, „Roczniki Humanistyczne” 34(1986), z. 4, s. 89-108.

¹² W pendentywach znajdują się obecnie malowane wizerunki ewangelistów, bardzo często umieszczane w tych miejscach. Określają one źródło, z którego zaczerpnięto większość przedstawionych poniżej scen. Dopelnieniem programu było zapewne niezachowane malowidło w kopule (zob. Wiśniewski, *Moumenta*, s. 318).

¹³ Leśniakowska (*Sarmata ars moriendi*, s. 169) przypuszczała, że dopelnieniem wystroju kaplicy był fresk na jej zachodniej ścianie ukazujący Sąd Ostateczny.

mające czaszki albo puszczające bańki mydlane, szkielety lub same czaszki oplecione przez węże (il. 6).

Płaskorzeźby na ścianach i podłęczach arkad tworzą najbardziej znany cykl stiuków tarłowskich, odnoszących się do marności i krótkotrwałości ziemskiej egzystencji. Po bokach okna ukazano śmierć jako początek nowej, a zarazem koniec doczesnej wędrówki człowieka. Z lewej strony umieszczono scenę pożegnania z rodziną mężczyzny zabieranego przez śmierć, trzymającą na barku wyrwane z korzeniami drzewo¹⁴ (il. 7). Jest on ubrany w trudną do określenia szatę *all'antica*, nieklasyfikującą go do żadnego stanu, co sugeruje, iż nie jest to przedstawienie osoby o konkretnej pozycji społecznej, lecz alegoria o charakterze uniwersalnym. Mężczyzna odwraca się do tyłu, podając prawą dłoń stojącej za nim, ocierającej łzy kobiecie, a lewą wskazując na ziemię. Na pierwszym planie przedstawiono dziecko chwytające go za poły płaszcza. W tle widnieje arkada z herbem Dębno, co może symbolizować pozostające po zmarłym dobre uczynki, stające się powodem chwały jego rodu. Po przeciwnej stronie okna znajduje się scena wręczania przez śmierć jałmużny pielgrzymowi (il. 8). Możliwe, że przedstawienie to nawiązuje do fragmentu z Listu św. Pawła do Rzymian 6,23: „Zapłatą za grzech jest śmierć, lecz darem łaski Bożej jest żywot wieczny w Chrystusie”.

Reliefy we wnęce okiennej odnoszą się do podobieństwa człowieka żywego i zmarłego¹⁵. Po lewej szlachcic unosi czapkę niczym w geście powitania, odsłaniając kępkę włosów pośrodku wygolonej głowy (il. 9). Identyczną fryzurę ma w tej scenie śmierć, która lewą rękę opiera na ramieniu mężczyzny, a prawą wskazuje ku górze, w stronę jego czapki, jakby coś tłumaczyła. W przeciwległej scenie szlachcic czyta trzymany w dłoniach dokument, w którym jakiś fragment wskazuje mu stojąca przed nim śmierć (il. 10). Napis na karcie jest częściowo zatarty i zniekształcony, można jednak przypuszczać, że brzmiał on: „Fueram / sicut Vos / FUERIS / tu ut nos”, lub podobnie. Scena ta nawiązuje być może do wersetu z Księgi Syracha 14,17: „Wszelkie ciało starzeje się jak odzienie, / i to jest odwieczne prawo: «Na pewno umrzesz»”. Prawo zostało tu ukazane dosłownie – jako dokument okazywany właśnie do wglądu człowiekowi, od którego ma być egzekwowany zapisany w nim wyrok. W podłęczu wnęki okiennej umiesz-

¹⁴ Porównanie śmierci głowy rodziny do wyrwanego drzewa było popularne u wielu ludów europejskich i długo przetrwało we włoskich kulturach ludowych (zob. A. M. d i N o l a, *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*, przeł. J. Kornecka, Kraków 2006, s. 187-188).

¹⁵ Na temat obrazowania tej idei w sztuce zob.: L e ś n i a k o w s k a, *Sarmata ars moriendi*, s. 160, przyp. 20.

czono scenę walki ze śmiercią (il. 11). Po lewej stronie ubrany w zbroję rycerz zamachuje się mieczem na śmierć, która celuje w niego ościeniem. Można się tu domyślać aluzji do fragmentu z I Listu św. Pawła do Koryntian (15,55-56): „Gdzież jest, o śmierci twoje zwycięstwo? Gdzież jest, o śmierci, twój oścień? Ościeniem zaś śmierci jest grzech, a siłą grzechu Prawo”. Scena ta byłaby więc przewrotnym komentarzem, odnoszącym się do przedstawionej poniżej metafory prawa i nieuchronności śmierci, zmieniającym nieco jej sens: Śmierć wprawdzie jest nieuchronna, ale została przezwyciężona dzięki męce Chrystusa, który otworzył ludziom drogę do zbawienia. Taki sens ma również obraz w ołtarzu tej kaplicy, ukazujący sceny pasyjne z wyeksponowanym wizerunkiem Chrystusa u słupa. Ponadto jego zestawienie z wyobrażeniem granicy życia ludzkiego, podobnie jak w przeciwległej kaplicy, obrazuje podobieństwo między wcielonym Zbawicielem i zwykłymi śmiertelnikami.

W podłęczach arkad, ponad belkowaniem przedstawiono śmierć towarzyszącą ludziom różnych profesji – muzykowi, rzeźbiarzowi i malarzowi, grabarzowi, księdzu i mnichowi oraz kupcowi na tonącym okręcie. Natomiast w pendentywach ukazano śmierć w czterech etapach życia ludzkiego. Pierwszy reprezentują bawiące się dzieci, z których jedno różni się od pozostałych jedynie brakiem oczu i nosa, oraz widocznymi pod skórą kośćmi (il. 12). W następnej scenie przed młodzieńcem, trzymającym kwiat tulipana staje śmierć w kwiecistym wieńcu na głowie (il. 13); w kolejnej mężczyzna w sile wieku niesie na kiju kosz z owocami, do którego ukradkiem sięga nagi trup, kładący palec na ustach w geście nakazującym milczenie (il. 14). Wreszcie śmierć pokazuje uskrzydloną klepsydę starcowi, patrzącemu na nią przez szkło powiększające (il. 15).

Czaszę kopuły ukształtowano jak wielkie koło śmierci¹⁶, z napisami na szprychach, odnoszącymi się do przemijania i marności życia ludzkiego i zachęcającymi do pobożnego życia (il. 16). Brzmia one: UNDE SUPERBI(MUS) / QUID HOMO NISI LI(MUS) / DE LIMO HOMINES SU(MUS) / MORTEM VITARE NEQ(E)(MUS) / CUM NOS TERRA FI (MUS) / TERRA EST QUASI FI (MUS) / ET IDEO STUDEA (MUS) / UT DEO PLACEA (MUS). Ostatnie litery MUS wypisano w centrum kopułki latarni, gdzie – jak zauważyła Leśniakowska – czytane wspak mogą się one odnosić do Boga jako siły poruszającej kołem fortuny¹⁷. Przedstawienia między szprychami są jednak inne niż w graficznym pierwowzorze, co zmienia wymowę całej

¹⁶ Jego graficzny pierwowzór wyczerpująco omówiła Leśniakowska – tamże, s. 170-172.

¹⁷ Tamże, s. 167.

kompozycji. W drzeworycie ukazano czaszki w nakryciach głowy oznaczających stopnie w hierarchii świeckiej i kościelnej, natomiast w tarłowskiej kaplicy atrybuty różnych godności unoszone są ku górze przez aniołki (il. 17). Należy je więc interpretować nie jako alegorię marności i przemijania ziemskiego splendoru, ale przeciwnie – jako coś trwałego, *pars pro toto* ziemskich zasług, które nie giną wraz ze śmiercią człowieka, ale przyczyniają się do jego zbawienia. Taka wymowa była bardziej właściwa dla mauzoleum Oleśnickich, którzy wielokrotnie podkreślali swoje pokrewieństwo z wybitnymi dostojnikami kościelnymi – kard. Zbigniewem oraz jego bratankiem i imiennikiem piastującym godność prymasa, zapewne uznając je za powód szczególnej i nieprzemijającej chwały swego rodu¹⁸.

Wątek apoteozy rodu został rozwinięty na sklepieniu prezbiterium, gdzie scenę Wniebowzięcia i Koronacji Matki Boskiej zestawiono z przedstawieniem anioła unoszącego figury heraldyczne herbu Dębno – krzyż i łękawicę (il. 18). Po bokach towarzyszy mu anioł grający na fanfarze oraz unoszący koronę i liściaste gałązki. Godła Oleśnickich umieszczono też na gurtach – w otoczeniu liści palmowych i laurowych, a także na profilowaniu gzymsu wieńczącego ściany nawy i prezbiterium. Nadaje to charakter rodowego mauzoleum nie tylko wyodrębnionej kaplicy, ale całemu kościołowi, z czym wiązało się też umieszczenie epitafium fundatora nad wejściem do zakrystii¹⁹. Motywy herbowe, stanowiące zamknięcie osi rozpoczynającej się na fasadzie, należy więc interpretować nie tylko jako przypomnienie chwały średniowiecznego rodu. Są one również symbolicznym przedstawieniem ziemskich zasług przodków fundatora, które stały się powodem do nadania im herbu. Jego gloryfikacja współgra z funkcją prezbiterium jako miejsca sprawowania liturgii, która miała się przyczynić do zbawienia duszy fundatora, ale także uczestniczących w niej wiernych. Również oni powinni bowiem spełniać w tym życiu uczynki, które pomogą im osiągnąć przyszłą nagrodę w niebie. Scena Wniebowzięcia Marii podkreśla ten sens. Matka Boska jest wszak pierwszym człowiekiem przyjętym do nieba, a wierny uczestniczący w Eucharystii, ma szansę podążyć tą drogą.

Wszyscy ludzie zgromadzeni w nawie kościoła znajdują się w którymś z momentów swojego życia pomiędzy narodzinami a śmiercią. Umieszczenie w kaplicach scen obrazujących te graniczne momenty życia ludzkiego miało

¹⁸ Fundator kościoła już na tablicy fundacyjnej prezentuje się jako dziedzic imienia, sławy i cnót kardynała.

¹⁹ W i ś n i e w s k i, *Monumenta*, s. 314.

im zapewne uświadamiać sens liturgii sprawowanej przy głównym ołtarzu, którą powinni postrzegać jako środek do przewyciężenia śmierci poprzez zbawienie nieśmiertelnej duszy. Przedstawienie scen obrazujących wcielenie w kaplicy przeciwległej do ukazującej śmierć, ma więc na celu nie tylko ich przeciwstawienie kompozycyjne, ale też ideowe: wcielenie Chrystusa stanowi przeciwwagę dla śmierci, będąc jej zrównoważeniem i przewyciężeniem. Właśnie taka, czysto religijna interpretacja wystroju kościoła w Tarłowie wydaje się najbardziej oczywista.

Between Birth, Death, and Salvation
– an Attempt at an Interpretation of the Stucco Decoration in Tarłów

S u m m a r y

Up to now in the studies on the decoration of the church in Tarłów its have been parts treated like the series of autonomic representations situated in the space of the church without any relation with the architecture. Meanwhile the key for the explanation of the decorations meaning elements is the layout of its. They should be interpreted in the context of functions and meaning of the components of the building for which they were destined. In order to understand this programme properly, one should assume the recipient's point of view. It was made for him, that is for the faithful who enters the church to participate in the Liturgy. The space designed for prayer, the Liturgy and the faithful were combined in this scene in one dramatic integral work of art. It was only in this combination that it gained the sense intended by its authors.

The religious expression of the whole programme of the interior is important in the church in Tarłów. It was stressed already on the facade. By means of the column articulation it was made similar to the triumph gate that presents the Holy Trinity and patrons of the church. Also the second of the main trends of the decoration has been mentioned here, and it is related to the function of the family mausoleum. It contains the coat-of-arms lifted by the angels from the earthly sphere to the heavenly sphere, and the final part of the inscription on the foundational tablet that calls to pray for the founder's soul. These elements define clearly the function of the church as a place for rituals that allow the soul to reach the glory of heaven. The salvation of the founder's soul is meant here in the first place, but its fortune was similar to each of the dead parishioners of Tarłów, whose bodies were carried to the church before the funeral, and all the faithful entering the church to take care about their post-mortem happiness.

This trend is developed in the decoration of the presbytery where we find an altar painting that directly corresponds to the dedication of the church. Bur the faithful

that approaches it, stands first in the church's aisle between two chapels, with entrances surrounded by monumental arcades with a rich sculpture decoration; on the left hand side there is Annunciation and on the right saints Peter and Paul. A full sense of these presentations becomes clear only after we have passed the arcades, in the context of the interior scenes of the chapels. On the left hand side they make up a cycle connected with the theme of birth: the original altar painting, which is at the moment in the presbytery, depicts the Mother of God of Immaculate Conception, and the painting on the western wall depicts Her birth. The stucco bas-reliefs on the other walls presents the Betrothal of Mary and Joseph, Visitation, the Paying of taxes during the census in Bethlehem, and the Homage of the Three Magi. The fact that the Annunciation is presented on the entrance arcade may be accounted for by compositional reasons, but also by the desire to use the symbolism of the gate. The moment of incarnation has been shaped here, that is, the origin of Christ's life that was supposed to be for the faithful a pattern of their own earthly existence.

This arcade corresponds to the second gate on the other side with Dębno coats-of-arms between the figures of St. Paul, holding a sword, and St. Peter holding keys. These presentations refer to the end of life and passing to the other world, which is clear after the passage of the arcade. St. Peter is the key-keeper of the Heavenly Kingdom. He welcomes the souls coming to paradise, and St. Paul's attribute is also an attribute of justice. The idea of death and judgement has been developed inside the chapel and stressed by an inscription on the cornice of the copula. The motifs in the northern chapel are associated with life, and in the opposite interior they correspond to symbols of vanity.

The bas-reliefs on the walls and sub-arches of the arcades compose the best known series of Tarłów stuccoes; they refer to vanity and shortness of earthly existence. On both sides of the window we can see death as end of earthly human wandering. The dome is made as a great circle of death with inscriptions on its spokes; they refer to the passing and vanity of human life, and encourage to pious life. Here we find also some elements of the apotheosis of the Oleśnicki family. The plot of the apotheosis of the family has been developed on the vaulting of the presbytery where the scene of the Assumption and Coronation of the Mother of God is put together with the representation of an angel holding elements the Dębno heraldic coat-of-arms. The Oleśnicki coat-of-arms are also placed on the corbels surrounded by palm and laurel leaves, and also on the profiled cornice that crowns the walls of the aisle and the presbytery. It confers a family character on the mausoleum not only in one of chapels, but the whole church, a fact that is connected with the founder's epitaph above the entrance to the sacristy. The glorification coexists with the function of the presbytery as a place for the Liturgy that was supposed to contribute to the salvation of the founder and of the faithful. They also should perform deeds in this life that would help them to reach the future award in heaven. The scene of the Assumption of Mary highlights this sense.

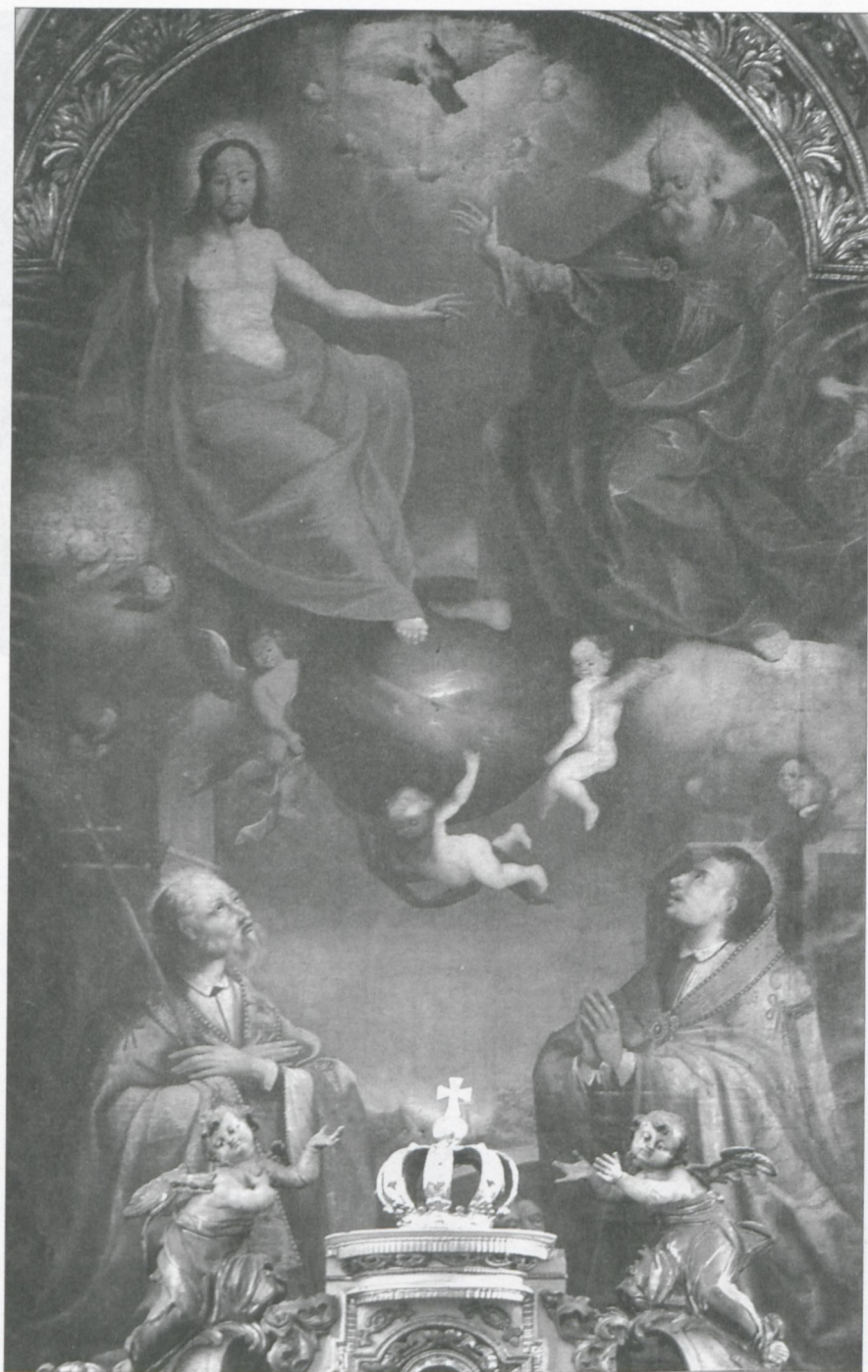
The placing of the scenes presenting these boundary moments of human life in the chapels was supposed to make people aware of the sense of the Liturgy said at the main altar. It should be perceived as a means to overcome death through the salvation of the immortal soul. The presentation of the scenes of incarnation in the

chapel opposite to the one that shows death is therefore designed not only to highlight their compositional opposition, but also ideological. Christ's incarnation is a counterbalance to death and at the same time it overcomes death. It is just this, a purely religious interpretation of the decoration of the church in Tarłów, that seems most obvious.

Translated by Jan Kłos



1. Fasada kościoła w Tarłowie. Fot. autor



2. Trójca Święta adorowana przez śś. Wojciecha i Stanisława, obraz w oltarzu głównym.
Fot. autor



3. Narodziny Marii, malowidło ściennie w kaplicy północnej. Fot. autor



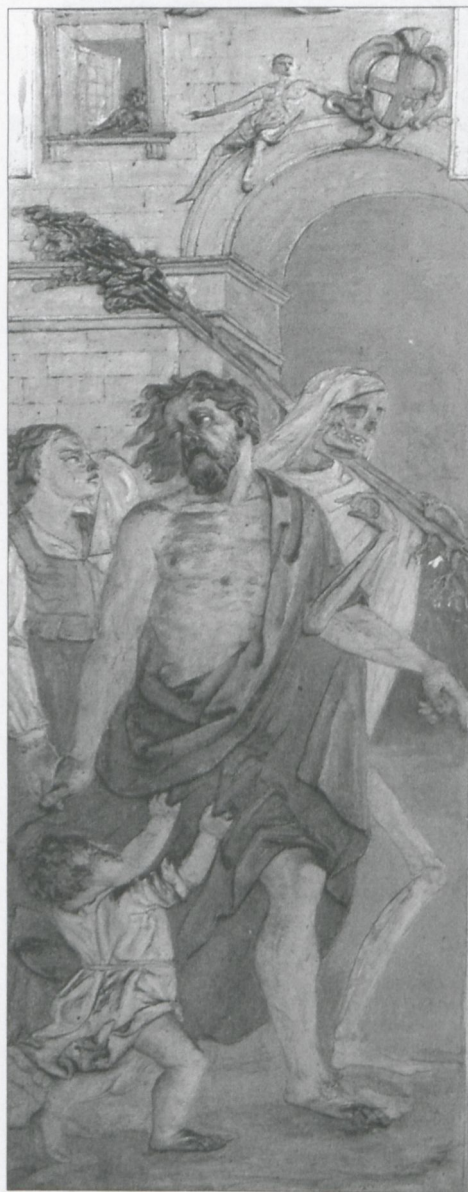
4. Płacenie podatku w Betlejem, płaskorzeźba w kaplicy północnej. Fot. autor



5. Św. Piotr, figura nad arkadą kaplicy południowej. Fot. autor



6. Dekoracje kluczy arkad kaplicy północnej (u góry) i południowej (u dołu). Fot. autor



7. Pożegnanie z rodziną, płaskorzeźba w kaplicy południowej. Fot. autor



8. Śmierć wręczająca jałmużnę pielgrzymowi, płaskorzeźba w kaplicy południowej. Fot. autor



9. *Spotkanie żywego i umarłego*, płaskorzeźba w kaplicy południowej. Fot. autor



10. *Śmierć pokazująca człowiekowi dokument*, płaskorzeźba w kaplicy południowej. Fot. autor



11. *Walka ze śmiercią*, płaskorzeźba w kaplicy południowej. Fot. autor



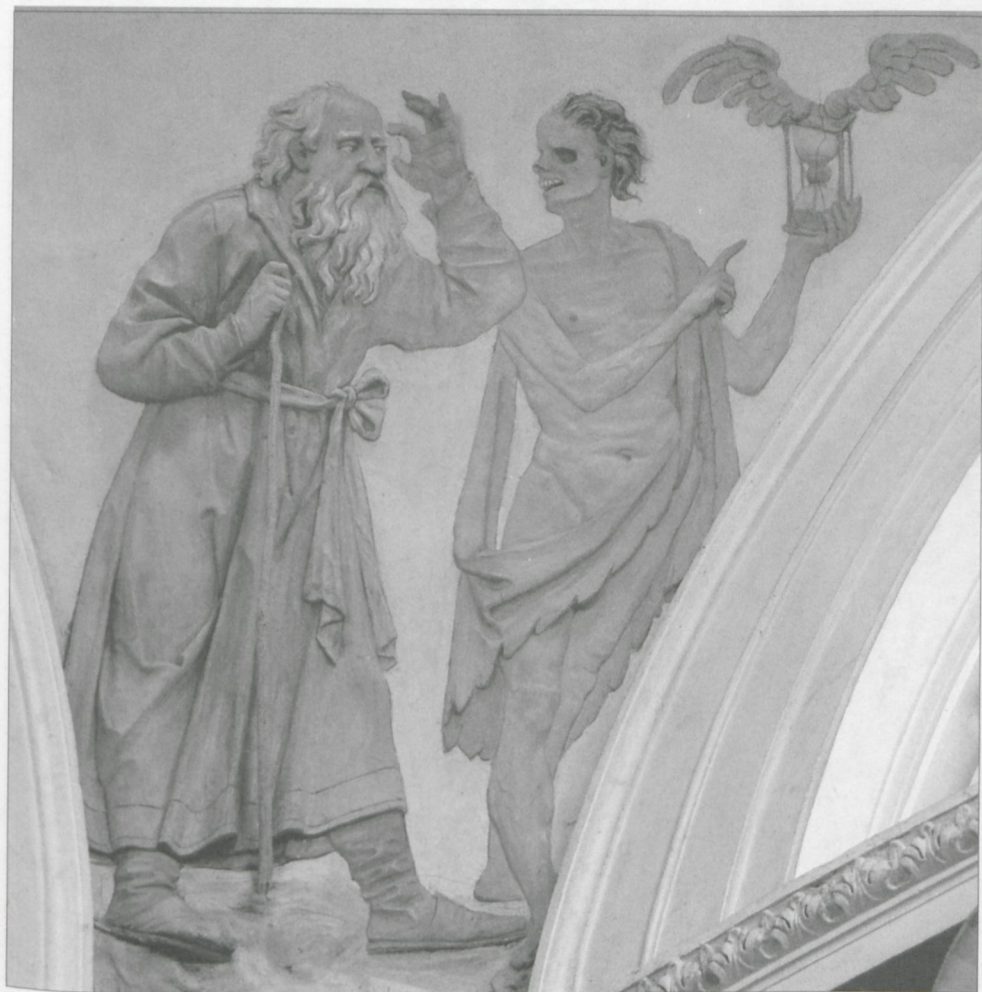
12. *Śmierć z dziećmi*, płaskorzeźba w pendentywie kopuły kaplicy południowej. Fot. autor



13. *Śmierć z młodzieńcem*, płaskorzeźba w pendentywie kopuły kaplicy południowej. Fot. autor



14. Śmierć z człowiekiem dojrzałym, płaskorzeźba w pendentywie kopuły kaplicy południowej.
Fot. autor



15. *Śmierć ze starcem*, płaskorzeźba w pendentywie kopuły kaplicy południowej. Fot. autor

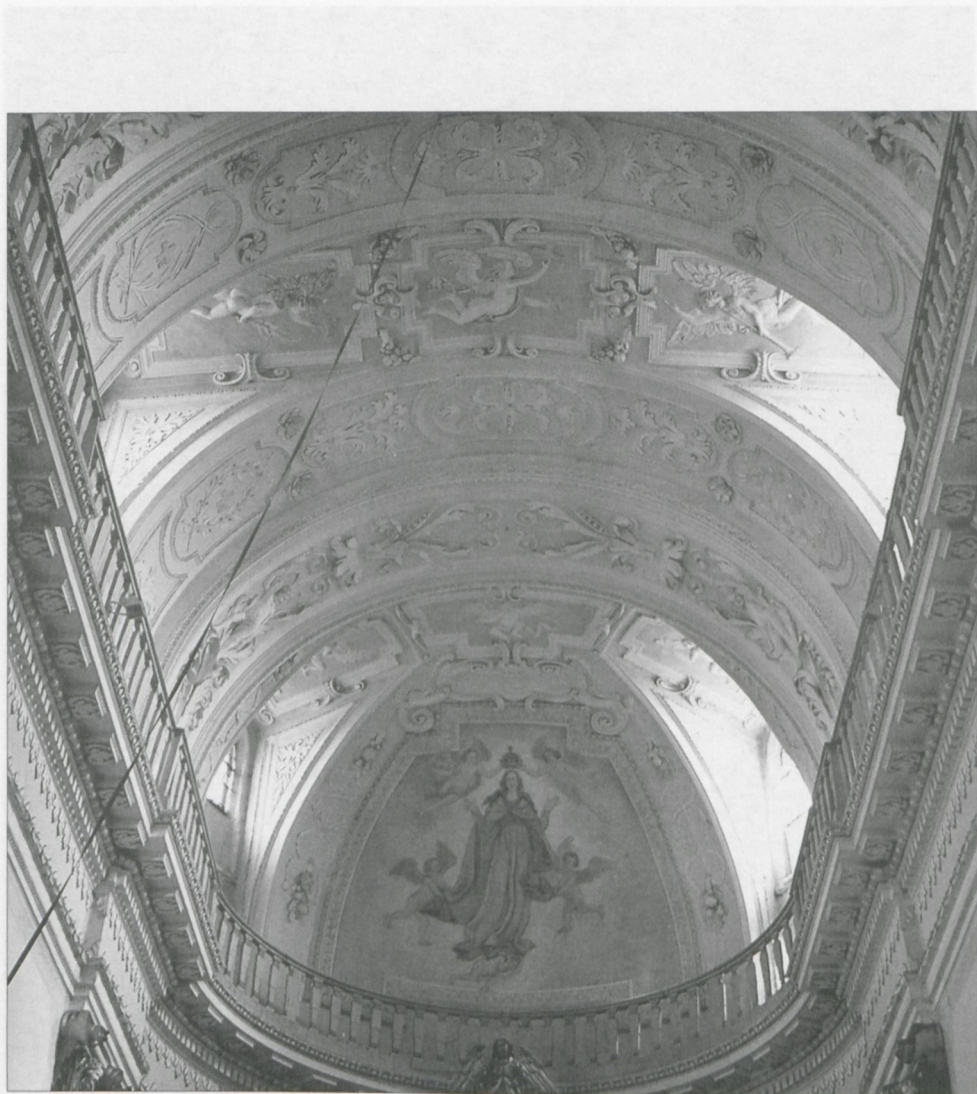


16. *Kolo Śmierci*, czasza kopuły kaplicy północnej. Fot. autor

DULCIS IMAGO ZOFII LUBOMIERSKIEJ
NA NAGROBKU W KOŚCIELE TAJNYM
W KONSKOWOLI



17. Aniołek z kapeluszem, płaskorzeźba w czaszy kopuły kaplicy południowej. Fot. autor



18. Sklepienie prezbiterium. Fot. autor