

Piotr Krasny

KRZYŻOWO-KOPUŁOWE KOŚCIOŁY-MAUZOLEA W POLSCE W PIERWSZEJ POŁOWIE WIEKU XVII*

„Nowożytna idea doskonałej świątyni o centralnym układzie, propagowana we Włoszech przez teoretyków architektury renesansowej [...] nie przyjęła się w polskiej architekturze kościelnej, która aż po schyłek XVI stulecia, odznaczała się szczególnym konserwatyżmem” — zauważa Jerzy Zygmunt Łoziński. „Zaszczepiona natomiast jako schemat niewielkiej kaplicy-mauzoleum o pomnikowo-memoratywnym charakterze, stanowiącej zarazem przybytek prywatnej dewocji, znalazła u nas koncepcja budowli centralnej wyjątkowe uznanie i zadomowiła się na długie lata tak mocno jak nigdzie w Europie poza Włochami”¹. W w. XVI, XVII i XVIII na terenie Rzeczypospolitej powstało kilkaset centralnych grobowych kaplic kopułowych, upamiętniających zarówno władców czy magnatów, jak i średniozamożną szlachtę oraz mieszczan². Olbrzymie rozpowszechnienie określonego wyżej typu kaplicy nie świadczy jednak, iż tylko takie architektoniczne monumenty zaspokajały potrzeby ówczesnych Polaków w zakresie budownictwa o przeznaczeniu sepulkralnym. Łoziński pisze bowiem, iż „rolę tę pełnił w kilku przypadkach, szczególnie zresztą okazałych, cały kościół-mauzoleum, założony na rzucie krzyża z kopułą”, wymieniając jako przykłady: kolegiatę w Żółkwi, w której pogrzebano Stanisława Żółkiewskiego i jego krewnych, kościół Bernardynów w Rzeszowie, stanowiący mauzoleum Ligęzów, a także należącą do tego zakonu świątynię

* Artykuł jest zmienioną wersją części pracy magisterskiej pod tytułem *Krzyżowo-kopułowe kościoły-mauzolea w Polsce w XVII wieku*, Kraków 1990 (maszynopis w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego), napisanej pod kierunkiem prof. dra hab. Jana Ostrowskiego. Serdecznie dziękuję panom profesorom Janowi Ostrowskiemu i Adamowi Małkiewiczowi za pomoc udzieloną mi przy pisaniu tej pracy i przy przygotowywaniu do druku niniejszego artykułu.

¹ J. Z. Łoziński, *Polskie mauzolea renesansowe [w:] Renesans. Sztuka i ideologia*, Warszawa 1976, s. 401.

² Tenże, *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520—1620*, Warszawa 1973.

w Sierakowie, kryjącą szczątki Opalińskich³. Adam Miłobędzki wskazuje polski prototyp takiego rozwiązania w kolegiacie w Żółkwi i dołącza do omawianej grupy kościoł Bernardynów w Czerniakowie, mieszczący grobowiec Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, stwierdzając, że krzyżowy plan budowli wraz z jej kopułowym zwieńczeniem był „najwłaściwszym według ówczesnych pojęć dla kościoła-mauzoleum”⁴. Trzeba nadto zauważyć, iż omawiane kościoły są jednymi z najwcześniejszych przykładów wolno stojących sakralnych budowli o wyraźnie centralizujących planach, wzniesionych na ziemiach Rzeczypospolitej. Sądzę więc, iż należy poświęcić im odrębne opracowanie, tym bardziej że listę zestawioną przez Łozińskiego i Miłobędzkiego można rozszerzyć o kościół Św. Anny w Kodniu, służący za grobowiec Sapiehom⁵, a także o kilka budowli powstałych po połowie w. XVII⁶. Należy również poszukać odpowiedzi na pytanie, jakie czynniki zadecydowały o powiązaniu formy omawianych świątyń (określanych dalej — na wzór niemieckiego terminu *Kreuzkuppelkirche* — jako kościoły krzyżowo-kopułowe) z ich specyficzną funkcją, oraz wskazać wcześniejsze świątynie, które mogły posłużyć za prototyp podobnego zestawienia.

Przed podjęciem szczegółowych rozważań warto sprecyzować pojęcia kościoła krzyżowo-kopułowego oraz mauzoleum. W świetle ustaleń Hansa Sedlmayra za specyficzne cechy *Kreuzkuppelkirche* trzeba uznać wyraźne wyeksponowanie krzyżowego kształtu budynku, zarówno w układzie wnętrza, jak i w ukształtowaniu bryły, oraz rygorystyczne podporządkowanie wewnętrznej przestrzeni i zewnętrznej sylwetki kościoła dominancie kopuły, nakrywającej środkowe przęsło budowli. Układ przestrzenny takiej świątyni musiał być zatem ściśle dośrodkowy, co wykluczało wzbogacanie jej planu o nawy boczne czy ciągi kaplic, odrywające wzrok widza od przęsła podkopułowego. Realizacja takich założeń była możliwa zarówno w kościołach na planie krzyża greckiego, jak i łacińskiego, przy czym, niezależnie od odmiany krzyża zastosowanego przez twórców omawianych budowli, znajdując się we wnętrzach tych świątyń odbieramy wrażenie ich centralności⁷.

Zwyczaj określania okazałych budowli grobowych terminem mauzoleum sięga czasów hellenistycznych, kiedy taką nazwę nadano wspaniałemu pomnikowi karyjskiego władcy Mauzolososa, wybudowanemu około połowy w. IV przed Chrystusem (rozp. po r. 367) i uznanemu jeszcze w starożytności za jeden z siedmiu cudów świata⁸. Późniejsze rozszerzenie tej nazwy na inne

³ Tamże, s. 107.

⁴ A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980 (= *Dzieje sztuki polskiej*, t. 4/1), s. 63 i 269; tenże, *Architektura XVII wieku [w:] Sztuka Warszawy*, red. M. Karpowicz, Warszawa 1986, s. 96—97.

⁵ Na sepulkralną funkcję kodeńskiej świątyni zwraca uwagę Łoziński (prz. 2, s. 223—224).

⁶ Są to kościoły: Bonifratów i Sakramentek w Warszawie, Bernardynów w Czerniakowie oraz filialny w Starocheńcinach. Będą one przedmiotem osobnej rozprawy.

⁷ H. Sedlmayr, *Die Kollegienkirche und die Kirche der Sorbonne*, „Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde”, 120—121, 1980—1981, s. 371—373.

⁸ *Mausoleum Halikarnassos* [w:] *Lexikon der Kunst*, t. 3, Leipzig 1975, s. 225—226.

budowie grobowe czy nagrobki miało zatem podkreślać ich sepulkralną funkcję i wspaniałość form.

Pierwszym polskim pisarzem używającym określenia *mauzoleum* w nowym znaczeniu był Klemens Janicki⁹. Jan Mączyński w leksykonie polsko-łacińskim zamieścił hasło *Mausolus*, w którym znajdujemy słowo *mausoleum* w znaczeniu „kosztownego grobu” i wyjaśnienie genezy tego terminu¹⁰. Słowo to było używane w polskiej poezji od drugiej połowy w. XVI; znajdujemy je w utworach Jana Kochanowskiego, Jana Achacego Kmity i Mikołaja Sępa Sarzyńskiego¹¹. Użył go również Jakub Sobieski w *Pamiętniku wojny chocimskiej*¹² i — co należy szczególnie podkreślić — w mowie wygłoszonej podczas pogrzebu Stanisława Żółkiewskiego¹³. Stosowanie tego określenia w odniesieniu do świątyń grobowych wzniesionych w w. XVII jest więc z pewnością uzasadnione.

Nie należy jednak określać tak każdego kościoła, w którym grzebano zmarłych. Aż do przełomu w. XVIII i XIX kościoły były wprawdzie powszechnie wykorzystywane jako miejsca pochówków, ale umieszczone w nich nagrobki i epitafia stanowiły tylko podrzędne elementy wyposażenia, ustawione dość przypadkowo i nieskoordynowane z wnętrzem świątyni i jej wystrojem. Zjawisko to było oczywiście wynikiem przekształcenia kościołów w olbrzymie nekropole kryjące w swoich podziemiach setki, a nawet tysiące zmarłych, których monumenty umieszczano po prostu w wolnych, a więc najczęściej przypadkowych miejscach.

Za kościoły-mauzolea można zatem uznać tylko świątynie wybudowane z zamiarem przeznaczenia ich na grobowce i swoiste pomniki dla nielicznej grupy zmarłych, określonej ściśle w dokumentach fundacyjnych tych budowli. Na terenach Rzeczypospolitej taką funkcję mogły pełnić przede wszystkim świątynie otoczone zgodnie z przepisami prawa kanonicznego indywidualnym patronatem możnych rodów. Patronowie tych kościołów posiadali w nich bowiem tzw. *ius cryptae* (wyłączne prawo do pochówków w świątyni)¹⁴, z którego korzystali najchętniej w gniazdach rodowych, dla legitymizacji i podkreślenia starożytności swego szlachectwa¹⁵. W ekskluzywnych „rodo-

⁹ *Mausoleum*, [w:] *Słownik łaciny średniowiecznej*, t. 6, z. 2 (46), Wrocław 1987, szp. 117.

¹⁰ J. Mączyński, *Lexicon latino-polonus ex optimis latinae linguae scriptoribus concinnatum*, Królewiec 1564, s. 423.

¹¹ M. Popielarska, *Mauseol*, [w:] *Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. 12, Wrocław 1981, s. 71.

¹² J. Sobieski, *Pamiętnik wojny chocimskiej*, przeł. W. Syrokomla, Petersburg 1854, s. 57.

¹³ „Już nam nie trzeba [szukać] po greckich ani rzymskich dziejach jako oni swoich bohaterów mauzolea za ołtarze i kościoły mieli [...]” (Biblioteka Czartoryskich w Krakowie, Rkpis nr 2009: *Kopie aktów historycznych z XVII wieku*, s. 17).

¹⁴ W. Abraham, *Początki prawa patronatu w Polsce*, Lwów 1889, *passim*; J. Gautier, *Patron. Patronat. Patronat w Polsce*, [w:] *Podręczna encyklopedia katolicka* t. 29—30, Warszawa 1913, s. 383—384; W. Szczaniecki, „Ritus pacis” w liturgii mszalnej na terenie Polski, „Studia z Dziejów Liturgii w Polsce”, 1, 1978, s. 265.

¹⁵ M. Kutzner, *Wielkopolski kościół szlachecki u schyłku średniowiecza*, [w:] *Podług nieba i zwyczaj polskiego. Studia z historii sztuki i architektury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, Warszawa 1988, s. 114—115.

wych sepulturach” eksponowano elementy kommemoratywne, które „bywały nie tylko biernym dopełnieniem architektury, ale — jak zauważa Miłobędzki — uczestniczyły niekiedy bezpośrednio w przestrzennej kompozycji wnętrza”¹⁶. W czasach nowożytnych, kiedy drukowane w dużych nakładach traktaty teoretyków architektury i teologów rozpowszechniły znajomość symboliki form architektonicznych, mogło pojawić się pragnienie, aby zarówno w ukształtowaniu całych świątyń grobowych, jak i w ich elementach zakodować przekaz o kommemoratywnej funkcji tych budynków. Kościoły-mauzolea opisywane w tej rozprawie są — jak sędzę — udaną realizacją takiego zamierzenia.

*

Już na pierwszy rzut oka dostrzegamy dość ściśle podobieństwo rozplanowania i skomponowania bryły wymienionych wyżej świątyń grobowych. Podobieństwo to jest szczególnie wyraźne w przypadku kolegiaty w Żółkwi (1606—1618), wybudowanej z fundacji hetmana Stanisława Żółkiewskiego przez Pawła Szczęśliwego i Ambrożego Przychylnego na podstawie *modelusza* wskazanego przez inwestora¹⁷, oraz kościoła Bernardynów w Rzeszowie (1624—1627), wzniesionego ze środków kasztelana sandomierskiego Mikołaja Spytka Ligęzy przez warsztat pochodzący zapewne z Niemiec¹⁸.

Układ przestrzenny tych budowli (ryc. 1, 9) powstał w wyniku addycyjnego zestawiania ich poszczególnych członów. Człony te zachowały pewną odrębność i są wyraźnie czytelne we wnętrzach kościołów, choć ich mniej więcej równa wysokość wpływa na unifikację poszczególnych partii przestrzeni.

Trzon układu przestrzennego w obu świątyniach stanowi przeszło skrzyżowania, wydzielone przez arkady, rozpięte między filarami, dźwigającymi kopułę. Od zachodu z krzyżem kościoła łączy się krótka nawa, podzielona na przęsła i przykryta sklepieniem kolebkowym z lunetami, a od wschodu równe niemal długością nawie i nieco od niej węższe, podobnie rozczłonkowane i zasklepione prezbiterium, zakończone absydą (w Żółkwi — wieloboczną, w Rzeszowie — półkolistą). Dwie równe wysokością nawie bliźniacze kaplice otwierają się ku przestrzeni podkopułowej, nadając rzutowi budowli kształt krzyża. Od pozostałych członów świątyni separuje je podwyższenie ich posadzki, dodatkowo zacierając ciągłość tak utworzonego pseudotranseptu (ryc. 5, 13).

¹⁶ Miłobędzki 1980 (prz. 4), s. 63.

¹⁷ A. Bielowski, *Pisma Stanisława Żółkiewskiego kanclerza koronnego i hetmana*, Lwów 1861, s. 177; M. Osieński, *Zamek w Żółkwi*, Lwów 1903, s. 95—100; M. Gębarowicz, *Studia nad dziejami kultury późnego renesansu w Polsce*, Toruń 1962, s. 208—216; J. Kowalczyk, *Kolegiata w Zamościu*, Warszawa 1968, s. 182—183.

¹⁸ E. Świeykowski, M. Sokołowski, *Sprawozdanie z wycieczki do Rzeszowa*, „Sprawozdania Komisji Historii Sztuki”, t. 8, szp. CIV; A. Fischinger, P. Krakowski, *Kościół bernardynów w Rzeszowie — mauzoleum Ligezów*, „Studia Renesansowe”, 3, 1963, s. 151—200; Miłobędzki 1980 (prz. 4), s. 133.

Addycyjny układ wewnątrz kościołów-mauzoleów w Żółkwi i Rzeszowie nie znajduje odzwierciedlenia w zewnętrznych bryłach budowli, skomponowanych z optycznie jednolitych bloków nawy i prezbiterium oraz pseudotransseptu, krzyżujących się mniej więcej w połowie swej długości. W miejscu ich przecięcia wyrastają kopuły, wyraźnie eksponowane w bryłach budowli (ryc. 2, 3, 10 i 11).

Wypada również zauważyć różnice zachodzące pomiędzy obydwooma kościołami, jakkolwiek wydają się one mało istotne wobec wskazanych podobieństw. Ukształtowanie kościoła w Rzeszowie jest nieco bogatsze, niż formy kolegiaty żółkiewskiej: do zachodniej elewacji pierwszej z wymienionych budowli przylega masywna prostopadłościenna wieża, nad jej kaplicami znajdowały się zaś pierwotnie kopuły lub sklepienia żaglaste, ukryte zapewne w wieźbie wysokich dachów¹⁹.

Nieco późniejszy od wymienionych i opisanych wyżej świątyni kościół Św. Anny w Kodniu został ufundowany przez kasztelana wileńskiego Mikołaja Sapiehę w r. 1631. Budowla ta była wprawdzie kilkakrotnie przebudowywana²⁰, ale jej pierwotny wygląd przekazuje model, trzymany przez fundatora, przedstawionego na portrecie (ryc. 31), pochodzącym z galerii rodowej Sapiehów, znajdującej się pierwotnie w kodeńskiej świątyni²¹. Wspomniany model świadczy, iż ogólny kształt kościoła nie uległ ważniejszym zmianom, poza osiemnastowieczną rozbudową fasady i nadaniem nowych sylwetek dachom.

Kościół-mauzoleum Sapiehów przypomina omówione wyżej świątynie zarówno układem wnętrza (ryc. 16), jak i ukształtowaniem bryły (ryc. 17), jakkolwiek proporcje poszczególnych członów zostały nieco przekształcone przez zmianę na korzyść szerokości proporcji nawy i przęsła krzyżowego (przesklepionego kopułą na rzucie owalu ustawionego poprzecznie do osi świątyni) oraz przez zwięźlenie prezbiterium. Kształt krzyża zarysowują bliźniacze kaplice, zwieńczone kopułami, skonstruowanymi również na owalnym planie. Tak jak w Rzeszowie, do zachodniej elewacji kodeńskiego kościoła przylega prostopadłościenna wieża. Przy prezbiterium, zamkniętym absydą na rzucie połowy owalu, wznoszą się dwie prostokątne zakrystie: nad południową została usytuowane oratorium, otwierające się dwoma niewielkimi przeźroczami do prezbiterium i sąsiedniej kaplicy. Bardzo urozmaicona była pierwotna bryła budowli, w której obok wyniesionej na wysokim bębnie kopuły nad miejscem przecięcia nawy i pseudotransseptu wyeksponowano także kopuły wieńczące kaplice.

¹⁹ Por. fragment *Aktu donacji kościoła* przytoczony przez Fischingera i Krakowskiego (prz. 18, s. 199—200).

²⁰ Historię kościoła omawia szczegółowo PJK (Podlasiak) [faktycznie Pruszkowski] w obszernym wydawnictwie *Kodeń Sapiehów, jego kościoły i starożytny obraz Matki Boskiej Gwadelupeńskiej (de Gaudelupe)*, Kraków 1898.

²¹ Galerię i jej historię opisują: J. Łoski, *Genealogia portretowa Sapiehów w Kodniu*, Warszawa 1856; PJK (Podlasiak), (prz. 20), s. 95—99; A. Kołodziejczyk, *Portrety Sapiehów*, „Spotkania z Zabytkami”, 13: 1989, nr 1, s. 14—17.

Poważną trudność w analizie architektury mauzoleum Sapiehów stanowi pewna nieregularność, czytelna w jego planie. Bliźniacze kaplice są dość nieorganicznie związane z przeszłym podkopułowym, prowadzące bowiem do nich arkady nie zostały wycięte pośrodku przeszęł, ale przesunięte ku ich wschodnim granicom. Długość kaplic nie jest nadto zgodna z długością tego przeszęła.

Zdaniem Jerzego Kowalczyka i Adama Miłobędzkiego, owe nieregularności w układzie wnętrza omawianej świątyni powstały w wyniku przeprowadzenia jej budowy w dwu etapach: po sprowadzeniu do Kodnia w r. 1634 cudownego obrazu Matki Boskiej do skromnego salowego kościoła z wieżą przy zachodniej elewacji dostawiono kaplice imitujące transept, nakrywając wyróżnione w ten sposób przeszło skrzyżowania kopułą²². Łoziński przypuszcza nawet, że kaplice wznosił dopiero syn fundatora Kazimierz Sapieha w r. 1644²³.

Powyższym hipotezom przeczą jednak dokumenty dotyczące dziejów budowy kościoła. Według Pruszkowskiego, przed jej rozpoczęciem Mikołaj Sapieha złożył wraz z żoną ślub, iż kodeński kościół będzie przypominał bazylikę św. Piotra w Rzymie²⁴, a biskup łucki Bogusław Radoszewski w dokumencie z 8 stycznia 1636 r. chwali Mikołaja Sapiechę za ufundowanie „kościół w [...] Kodniu, na kształt watykańskiej bazyliki wystawionego”²⁵. Za elementy świadczące o podobieństwie kodeńskiej świątyni do bazyliki Św. Piotra uważano wtedy zapewne krzyżowy plan kościoła Św. Anny i jego zwieńczenie okazałą kopułą. Uzyskanie takiego kształtu nie było raczej możliwe w wyniku przebudowy, rozpoczętej po sprowadzeniu wizerunku Matki Boskiej Gwadelupeńskiej do Kodnia, a może nawet w r. 1635, gdy papież przyznał Sapieże na własność cudowny obraz²⁶. Musimy nadto pamiętać, że — jeśli wierzyć Janowi Fryderykowi Sapieże — obraz ten został zrabowany w porwywie pobożności, a więc znalazł się w posiadaniu kasztelana nieoczekiwanie, co wykluczało wcześniejsze zebranie materiałów i zatrudnienie budowniczych, zwłaszcza że papieska klątwa nałożona za tę kradzież na właściciela Kodnia utrudniała z pewnością wykonanie takiego zadania.

Nieregularności w układzie przestrzennym świątyni należy zatem położyć na karb niezbyt wysokich umiejętności wznoszącego ją warsztatu Jana Cangiera²⁷, powtarzającego nieudolnie wskazany wzór i nazbyt wyraźnie podkreś-

²² J. Kowalczyk, *Dwudziestoletni dorobek w badaniach nad sztuką województwa lubelskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 27, 1965, s. 109; Miłobędzki 1980 (prz. 4) s. 295—296.

²³ Łoziński 1973 (prz. 2), s. 223.

²⁴ PJK (Podlasiak) (prz. 20), s. 25.

²⁵ J. F. Sapieha, *Monumenta albo zebranie starożytnych ozdób Przenajświętszej Bogurodzicy Panny Maryi w dawnym wielce obrazie de Guadelupe rzeczonym*, t. 2, Sandomierz 1723, s. 274—275.

²⁶ *Tamże*, s. 26.

²⁷ Kodeński kościół przypisali Cangierowi K. Majewski i J. Wzorek (*Twórcy tzw. renesansu lubelskiego w świetle nowych badań*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 31, 1969, s. 129). Zdecydowanie negatywną ocenę jednego z dzieł tego muratora wypowiada J. Kowalczyk w rozprawie *Architektoniczno-rzeźbiarskie dzieło Falconiego w Lublinie (kaplica św. Krzyża przy kościele dominikanów)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 24, 1962, s. 32.

lającego addycyjny charakter wnętrza, co widać nie tylko w nadmiernym wyodrębnieniu kaplic, ale także w niezgrabnym dobraniu szerokości prezbiterium i nawy. Cangier należał do cechu murarskiego w Lublinie²⁸ i dlatego zapewne kodeńska świątynia zdradza wyraźny związek z kościołami tak zwanego typu lubelskiego, wznoszonymi *in modo crucis*, uzyskiwanym w wyniku ujęcia nawy lub prezbiterium kościoła przez parę kaplic, luźno powiązanych z wnętrzem budowli²⁹. A zatem, do zniekształcenia układu przestrzennego, znanego z kościołów w Żółkwi i Rzeszowie przyczyniła się w Kodniu najprawdopodobniej także lokalna tradycja budowlana.

Jedyną innowacją wprowadzoną w architekturze kodeńskiej świątyni w związku z umieszczeniem w tym budynku cudownego obrazu było najprawdopodobniej nadbudowanie nad zakrystią oratorium, połączonego przezrocza- mi z prezbiterium i kaplicą Matki Boskiej Gwadelupeńskiej.

Istotne różnice w stosunku do omówionych wyżej budowli pojawiają się w kościele Bernardynów w Sierakowie (1624—1629; ryc. 20), ufundowanym przez wojewodę poznańskiego Piotra Opalińskiego³⁰. Twórca tej świątyni — Krzysztof Bonadura starszy³¹ zunifikował jej plan (ryc. 19) i wnętrze (ryc. 21), wyrównując wymiary nawy i prezbiterium, rezygnując z wieży i absydy oraz usuwając różnice poziomu posadzki w kaplicach i pozostałych częściach kościoła. Wszystkie człony budynku (oczywiście z wyjątkiem przęsła skrzyżowania) otrzymały sklepienia kolebkowe z lunetami, związane jednolitą siecią dekoracją. Zespoleniu przestrzeni wnętrza służą także rytmiczne podziały elewacji oraz jednolite oświetlenie nawy, prezbiterium i kaplic.

Unifikacja ta nie jest jednak w pełni konsekwentna. Krzyż kościoła wydzielają bowiem bardzo rozbudowane filary, podkreślające — tak jak w opisanych wyżej świątyniach — autonomię tego członu budynku.

*

Wystrój omawianych kościołów-mauzoleów nie jest wprawdzie tak zbieżny jak ukształtowanie ich planów, wszędzie jednak zastosowano dość podobne, wyeksponowane ostentacyjnie elementy uzmysławiające widzom kommemoratywny charakter tych budowli.

Testament Stanisława Żółkiewskiego z r. 1618 wskazywał na kolegiatę w Żółkwi jako miejsce wiecznego spoczynku hetmana³². W akcie fundacyjnym kolegiaty, sporządzonym przez tego magnata w r. 1620 znajdujemy nadto polecenie, aby w rocznice odniesionych przez niego zwycięstw odprawić w omawianym kościele uroczyste msze św. wzbogacone śpiewem *Te Deum*³³.

²⁸ Majewski, Wzorek (prz. 27), s. 127.

²⁹ Łoziński, 1973, (prz. 2), s. 208—219.

³⁰ B. Bieniewska, *Kościół bernardynów w Sierakowie — pierwsze dzieło Bonadury w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 21, 1959, s. 122.

³¹ Architekturę kościoła w Sierakowie analizuje najwnikliwiej Miłobędzki 1980, (prz. 4), s. 269.

³² Bielowski (prz. 17), s. 290.

³³ S. Barącz, *Pamiętki miasta Żółkwi*, Lwów 1877, s. 239—240.

Zapis ten (wzorowany na rozporządzeniu Jana Zamoyskiego dla kanoników kolegiaty w Zamościu³⁴) świadczy wyraźnie, iż hetman chciał uczynić z kościoła w Żółkwi nie tylko swój grobowiec, ale także pomnik upamiętniający jego męstwo rycerskie. W podobny sposób rozumowała z pewnością żona Żółkiewskiego — Regina, która po śmierci męża na wyprawie wołoskiej w r. 1620 nakazała kolegiackim duchownym, aby w każdy piątek przy nakrytym czerwonym suknem (symbol krwi wylanej dla obrony ojczyzny) katafalku odprawiali mszę żałobną za hetmana i poległych wraz z nim rycerzy³⁵. Znając te zalecenia, w wystroju kolegiaty żółkiewskiej obok form przekazujących treści związane z jej religijną funkcją należy zatem poszukiwać elementów służących gloryfikacji cnót fundatora i sławiących jego tryumfy.

Przy ścianach prezbiterium kościoła żółkiewskiego ustawiono symetrycznie w stosunku do jego osi dwa nagrobki, upamiętniające Stanisława z synem Janem (po stronie ewangelii — ryc. 7) oraz Reginę z córką Zofią (po stronie lekcji — ryc. 8). Zmarli zostali tam sportretowani w pełnoplastycznych posągach stojących w arkadowych niszach, co według ówczesnych pojęć było szczególnie formą ich gloryfikacji³⁶. Nagrobki te stanowią swoiste kulisy ołtarza głównego, ku któremu kieruje się wzrok figur trwających w pozie „wiecznej adoracji”³⁷. Zapewne nieprzypadkowo w retabulum tego ołtarza umieszczono zamiast wyobrażeń patronów kolegiaty (czego wymagały przepisy kanoniczne) krucyfiks, przypominający o zbawczej mocy śmierci Chrystusa.

Postacie hetmana i jego syna, zmarłego wskutek ran odniesionych podczas wyprawy wołoskiej³⁸, zostały ubrane w zbroje, co służy podkreśleniu ich rycerskich zasług, odnotowanych również w elogium na nagrobku. Największy sukces wojenny hetmana — zwycięstwo pod Kłuszynem — został ponadto utrwalony na zawieszonym nad jego monumentem obrazie Szymona Boguszewicza z r. 1620, ukazującym tę bitwę. Jak zauważa Mieczysław Gębarowicz: „sędziwy hetman porządkując swe sprawy przed wyprawą, z której spodziewał się nie wrócić, postanowił przekazać potomnym swój sukces wojenny w sposób bardziej wiarygodny i bardziej dostępny, niż ogłoszona drukiem dopiero w naszych czasach pisemna relacja”³⁹. Podkreśleniu wojennych zasług Żółkiewskiego służyło również bogate ozdobienie jego cynowego sarkofagu scena-

³⁴ Jan Zamoyski polecił, aby w kolegiacie w Zamościu „wszystkich jego wiktorij, którą którego dnia z nieprzyjaciół otrzymał [...] pamiątkę odprawiano” (S. Starowolski, *Prawy rycerz*, wyd. K. J. Turski, Kraków 1858, s. 38).

³⁵ Zob. *Akt donacji przytoczony przez Barącz* (prz. 33), s. 224.

³⁶ K. Kalinowski, *Gloryfikacja panującego i dynastii w sztuce Śląska XVII i XVIII wieku*, Warszawa—Poznań 1973, s. 72; M. Karpowicz, *Rzeźba około roku 1600—1630*, [w:] *Sztuka około roku 1600*, Warszawa 1974, s. 62—63.

³⁷ Określenie to wprowadził L. Bruhns (*Das Motiv der ewigen Anbetung in der Römischen Grabplastik des 16 und 17. Jahrhunderts*, „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte”, 4, 1940).

³⁸ Barącz (prz. 33), s. 44.

³⁹ M. Gębarowicz, *Początki malarstwa historycznego w Polsce*, Wrocław 1981 (= *Studia z Historii Sztuki*, t. 34), s. 154—155.

mi bitewnymi⁴⁰, co pozwala przypuszczać, że dzieło to — mimo umieszczenia w krypcie pod prezbiterium — było dostępne przynajmniej dla części widzów, odwiedzających kolegiatę.

Specyficzna funkcja kościoła w Żółkwi — rycerskiego mauzoleum — została przede wszystkim zaakcentowana w dekoracji belkowania koronującego jej zewnętrzne elewacje. Reliefy zdobiące metopy fryzu przedstawiają narzędzia grabarskie, maski w postaci lwich głów (ich symbolikę omówię w dalszej części tych rozważań), kartusze z herbem Żółkiewskich *Lubiczem*, pęki panopliów, a przede wszystkim konnych rycerzy, wśród których można dopatrzeć się śś. Marcina i Jerzego. Na narożnikach budowli na wysuniętym architrawie ustawiono figury orłów (ryc. 4).

Za element kommemoratywnego wystroju świątyni uznał przedstawienia tych ptaków Gębarowicz, powołując się na przekazywaną wśród Herburtów (z których pochodziła Regina Żółkiewska) legendę głoszącą, że dusze zmarłych członków tej rodziny wcielają się w orły⁴¹. Nie odmawiając słuszności temu spostrzeżeniu trzeba zaznaczyć, iż motyw orła był często wykorzystywany w sztuce sepulkralnej, dokąd został zaczerpnięty z rzymskiego obrządku apoteozy cesarza⁴². Św. Augustyn uznał orła za symbol zmartwychwstania⁴³, co sprawiło, że motyw ten pojawiał się często w dekoracji nagrobków, m.in. w wawelskich monumentach Jana Konarskiego i Filipa Padniewskiego⁴⁴. Należy również pamiętać, że dla współczesnych Żółkiewskiemu orły symbolizowały także męstwo wojenne, co sprawiło na przykład, iż wyobrażenia tych ptaków zostały wykorzystane przez Jana Vredemana de Vriesa w projekcie nagrobka Karola V (ryc. 30), który mógł nawet posłużyć za formalny wzór dla dekoracji żółkiewskiego belkowania. Podobną wymowę miał także posąg rzymskiej bogini zwycięstwa — Wiktorii, wieńczący zachodnią elewację kolegiaty.

Mikołaj Spytek Ligeza wybrał na miejsce swego wiecznego spoczynku ufundowaną przez siebie rzeszowską świątynię Bernardynów, którą wybudował na sanktuarium cudownej figury Matki Boskiej, darzonej przez niego szczególnym nabożeństwem⁴⁵. W akcie donacji tego kościoła zakonnikom (1627), polecił pochować się w podziemnej kaplicy, usytuowanej pod prezbiterium omawianej budowli. Ciała fundatora i jego żony miały spocząć

⁴⁰ Dokładny opis zachowanych fragmentów sarkofagu podaje J. Michalska, *Cyna w dawnych wiekach*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 1973, s. 72—73, poz. 30.

⁴¹ Gębarowicz (prz. 17), s. 214.

⁴² J. A. Chrościcki, *Pompa funebris. Studia z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974, s. 39.

⁴³ L. Wehrhahn-Stauch, Adler, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. E. Kirschbaum, W. Braufels, t. I, Rom 1968, szp. 73.

⁴⁴ E. Kozłowska-Tomczyk, Jan Michalowicz z Urzędowa, Warszawa 1967, s. 27; H. Kozakiewiczowa, *Rzeźba XVI wieku w Polsce*, Warszawa 1984, s. 144.

⁴⁵ K. Grudziński, *Sanktuarium maryjne w Rzeszowie*, „Kronika Diecezji Przemyskiej”, 48, 1962, s. 59—60.

w sarkofagach, umieszczonych w ściennych niszach po bokach ołtarza św. Krzyża (ryc. 15)⁴⁶, przy którym wyznaczony specjalnie kapelan winien codziennie odprawiać mszę św. za dusze owych zmarłych⁴⁷. W ołtarzu tym — ustawionym dziś w kościelnych krużgankach — zachowały się mimo dużych zniszczeń elementy o wyraźnej wymowie kommemoratywnej, takie jak geniusze śmierci gaszące pochodnie oraz maska w kształcie głowy lwa. Zwierzę to ożywające według *Fizjologusa* dopiero w trzy dni po urodzeniu, było bowiem — tak jak orzeł — uważane za symbol zmartwychwstania⁴⁸. Wybór wezwania omawianego ołtarza nie był z pewnością przypadkowy, Ligęza bowiem kulturował pobożność pasyjną, podkreślając kilkakrotnie w *Schola Iesu Christi meditationum mentalium*, iż krew Chrystusa obmywa duszę ludzką ze skazy wszystkich grzechów⁴⁹.

Głębokie nabożeństwo kasztelana do Męki Pańskiej wymieszane z poczuciem rodowej dumy przyczyniło się — jak sądzę — do specyficznego zaaranżowania wnętrza prezbiterium rzeszowskiej świątyni. Wnętrze to zostało zdominowane przez zespół figur Ligęzów trwających w adoracji głównego ołtarza. Owe posągi, rozmieszczone w płytkich niszach w bocznych ścianach prezbiterium, przedstawiają ośmiu kłęzących mężczyzn: sześciu odzianych w zbroje oraz arcybiskupa lwowskiego Feliksa w szatach pontyfikalnych⁵⁰. W retabulum ołtarza (ryc. 14)⁵¹ zostały rozmieszczone płaskorzeźby o tematyce pasyjnej (m. in. wielki relief ukazujący scenę *Zdjęcia z Krzyża i Oplakiwania*), posąжки aniołów dźwigających narzędzia Męki Pańskiej, a także figury Męża Bolesci i Bolesnej Madonny, która zgodnie z ideami *coredemptio* i *compassio* (przywoływanymi przez Ligęzę we wspomnianej książce) ma w szczególności sposób wstawiać się za zmarłymi cierpiącymi w czyśćcu⁵². Nastawę tę zdobiją również sceny z powstałym z grobu Jezusem i przedstawienie *Wniebowzięcia* uzasadniające chrześcijański dogmat o zmartwychwstaniu ciała.

W wystroju prezbiterium rzeszowskiego kościoła można się jednak doszukać także zupełnie świeckich i wyraźnie propagandowych treści. Wszyscy krewni Mikołaja Spytka Ligęzy spoczywają poza Rzeszowem, tak więc w omawianym zespole posągów można dopatrywać się nie tyle ich nagrobnego pomnika, co galerii rodowej podkreślającej zaszczytne pochodzenie kasztelana

⁴⁶ Fischinger, Krakowski (prz. 18), s. 199—200.

⁴⁷ Archiwum Prowincji OO. Bernardynów w Krakowie [dalej ABK], Rkpis nr XII-a-1: *Archivum Conventus Resoviensis Patrum Bernardinorum, Akt donacji kościoła w Rzeszowie*. Dokładny opis ołtarza i rekonstrukcję jego pierwotnego wyglądu podają Fischinger i Krakowski (prz. 18), s. 156—159.

⁴⁸ K. Künstle, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, t. I, Freiburg im Breisgau 1928, s. 928. Liczne przykłady stosowania lwiej maski w sztuce sepulkralnej podaje T. Fendt, *Monumenta sepulcra cum epigraphis ingenia et doctrina excellentium virorum aliarumque tam prisca quam nostri seculi memorabilia hominum*, Vratislaviae 1574, k. 37, 55, 60, 93, 97, 107, 116, 122, 124.

⁴⁹ M. S. Ligęza, *Schola Iesu Christi meditationum mentalium*, Dąbrowia 1618, s. 102—103, 105—117.

⁵⁰ Poszczególne osoby identyfikują Fischinger i Krakowski (prz. 18), s. 167—169 i 181.

⁵¹ Omówienie tematyki płaskorzeźb: *tamże*, s. 161.

⁵² Ligęza (prz. 49), s. 76.

sandomierskiego ze starożytnej rodziny⁵³. Na rzecz takiej interpretacji zdaje się przemawiać umieszczona pod jednym z posągów inskrypcja, utrwalająca treść przywileju Władysława III dla rodu Ligezów⁵⁴. W świetle zanotowanej przez Waleriana Nekadę Trepkę pogłoski, iż Mikołaj Spytek nie był naprawdę synem Ligeży⁵⁵, monumentalne rozmiary i ostentacyjna okazałość rzeszowskiej galerii zdają się nabierać specyficznej wymowy, czyniąc z omawianego zespołu rzeźb okazały wywód pokrewieństwa fundatora kościoła Bernardynów.

Murowany kościół Św. Anny w Kodniu został wzniesiony na miejscu drewnianej świątyni, w której spoczywały ciała Iwana, Pawła i Mikołaja Sapiehów oraz Anny z Wiśniowieckich. Fundator nowej budowli, wojewoda wileński Mikołaj Sapieha postanowił zachować sepulkralny charakter starszej świątyni, przeznaczając murowany kościół na mauzoleum boćkowsko-kodeńskiej linii rodu. Zgodnie z jego wolą w kościele odprawiano liczne msze św. za zmarłych Sapiehów i ich krewnych we wszystkie dni tygodnia, z wyjątkiem sobót i niedziel⁵⁶. Aby zapewnić ich duszom szczególną intercesję świętych wojewoda umieścił w omawianym kościele olbrzymią kolekcję relikwii (około 80 sztuk)⁵⁷, wierząc zgodnie ze starochrześcijańską tradycją, że pochówek *ad sanctos* daje zmarłemu szczególny udział w zasługach Kościoła Tryumfującego⁵⁸.

Członkowie fundatorskiej rodziny byli grzebani w kryptach pod obiema kaplicami: południową mieszczącą cudowny obraz Matki Boskiej Gwadelupeńskiej (uważanej za szczególną patronkę sapieżyńskiego domu) oraz północną, w której ołtarzu został wyeksponowany krucyfiks⁵⁹. Epitafia tych zmarłych rozmieszczono wokół głównego ołtarza⁶⁰, przekształcając prezbiterium w swobodną kaplicę grobową, różniącą się jednak wyraźnie od chórów kapłańskich w Żółkwi i Rzeszowie mniej ostentacyjnym eksponowaniem sepulkralnych treści. Przyczyną rezygnacji Sapiehów z okazalszych monumentów były zapewne zalecenia kontrreformacyjnych teologów (Gian Matteo Gilberti, św. Karol Boromeusz, Claudio Acquaviva), zakazujących umieszczania w kościołach świeckich posągów, a zwłaszcza nagrobków z przedstawieniami zmarłych⁶¹.

⁵³ Zwracają na to uwagę Fischinger, Krakowski (prz. 18), identyfikując ich wizerunki (zob. przypis 50).

⁵⁴ *Tamże*, s. 169 i 181.

⁵⁵ W. Trepka, *Liber generationis plebanorum* („*Liber Chamorum*”), wyd. W. Dworzaczek, J. Bartyś, Z. Kuchowicz, t. 2, Wrocław 1963, s. 300–301.

⁵⁶ Sapieha (prz. 25), t. 2, s. 245; PJK (Podlasiak) (prz. 20), s. 121.

⁵⁷ Sapieha (prz. 25), t. 2, s. 194–202.

⁵⁸ J. Kracik, *Miasto zatrzymuje umarłych. Krakowskie nekropolie a kultura duchowa XVII–XVIII wieku*, [w:] *Z przeszłości Krakowa*, red. J. M. Małecki, Warszawa–Kraków 1989, s. 165–166.

⁵⁹ Sapieha (prz. 25), t. 2, s. 257; PJK (Podlasiak) (prz. 20), s. 44.

⁶⁰ PJK (Podlasiak) (prz. 20), s. 77.

⁶¹ B. Natoński, *Geneza i budowa katedry lubelskiej (kościół pojezuickiego, 1580–1625)*, „*Nasza Przeszłość*”, 27, 1967, s. 120; K.B. Hiesinger, *The Fregoso Monument: A Study in Sixteenth-Century Tomb Monuments and Catholic Reform*, „*The Burlington Magazine*”, 118, 1976, s. 284–287. W. Góralski, *Reforma trydencka w diecezji i prowincji kościelnej mediolańskiej w świetle pierwszych synodów kard. Karola Boromeusza*, Lublin 1988, s. 357–358.

Malarskie portrety członków rodu Sapiehów były jednak zawieszane we wnętrzach omawianej świątyni, tworząc okazałą galerię, uporządkowaną ostatecznie ok. r. 1720 (ryc. 18). Tak jak w Rzeszowie, składała się ona nie tylko z wizerunków zmarłych spoczywających w omawianej świątyni, ale także z portretów najwybitniejszych przodków Mikołaja Sapiehy, wykonanych dla podkreślenia znaczenia rodziny, z której wywodził się ten magnat⁶².

W wystroju kościoła Bernardynów w Sierakowie, wybranego przez Piotra Opalińskiego na mauzoleum rodowe⁶³ możemy także odnaleźć zarówno elementy głoszące ziemską chwałę zmarłego, jak i przekazujące treści religijne, związane z sepulkralną funkcją tej świątyni. Ponieważ nie zachował się jego testament ani akt donacji sierakowskiego kościoła, nie wiemy jakie nabożeństwa za zmarłych Opalińskich miano odprawiać w tej świątyni. Za ich dusze modlili się jednak z pewnością członkowie bractw św. Anny i Paska św. Franciszka, założonych przez wojewodę przy kościele Bernardynów⁶⁴.

Według mowy pogrzebowej o. Franciszka Turskiego Piotr Opaliński przejawiał szczególną pobożność o wyraźnie kontrreformacyjnym zabarwieniu, widocznym w szczególnej czci Męki Pańskiej i Marii⁶⁵. Takie ukierunkowanie pobożności Opalińskiego wpłynęło — jak sądzę — na dobór tematów obrazów, umieszczonych przez żonę zmarłego Zofię i jego synów Krzysztofa i Łukasza⁶⁶ w ołtarzu głównym i ołtarzu kaplicy północnej, pod którą znajdował się grobowiec rodu⁶⁷. W pierwszym z wymienionych retabulów wyeksponowano pochodzący z pracowni Rubensa obraz przedstawiający — tak jak płaskorzeźba w ołtarzu głównym rzeszowskiego kościoła Bernardynów — scenę *Zdjęcia z krzyża*⁶⁸. Treści zawarte w tym obrazie wzbogaca duży krucyfiks oraz figurki aniołów z *Arma Passionis* umieszczone w zwieńczeniu tej nastawy. W ołtarzu w kaplicy grobowej zapewne nieprzypadkowo znalazło się płótno Krzysztofa Boguszewskiego, wyobrażające Niepokalanie Poczętą Pannę Marię⁶⁹, gdyż (jak podkreślali to szesnastowieczni teologowie) wolność od grzechu pierwo-

⁶² Zob. przypis 21.

⁶³ O takim wyborze świadczy pogrzeb Opalińskiego w tymczasowej drewnianej kaplicy sierakowskich bernardynów (ABK, Rkps nr W-60: *Archivum Conventus Sierakowiensis ad Beatissime Virginis Mariae Immaculatae Conscriptum*, s. 529).

⁶⁴ F. Turski, *Kazanie na pogrzebie przezacney pamięci iego mości Pana Piotra ze Bnina Opalińskiego, wojewody Poznańskiego [...] miane w Sierakowie*, Poznań 1624, s. 21.

⁶⁵ *Tamże, passim*.

⁶⁶ S. Wiliński, *Krzysztofa Opalińskiego stosunek do sztuki*. „Biuletyn Historii Sztuki”, 17, 1955, s. 83.

⁶⁷ Tenże, *Rzeźby Sebastiana Sali dla Krzysztofa Opalińskiego*. „Biuletyn Historii Sztuki”, 18, 1956, s. 56 i n.

⁶⁸ Stan badań nad tym obrazem przedstawia J. A. Chrościcki (*Rubens w Polsce*, „Rocznik Historii Sztuki”, 12, 1981, s. 157—159), przytaczając m. in. opinię H. Vlieghe, że autorem obrazu jest Artus Volfort.

⁶⁹ A. Ryszkiewicz, M. Walicki, W. Tomkiewicz, *Malarstwo polskie — manierizm, barok*, Warszawa 1971, s. 334 (tam obszerna bibliografia).

rodnego była równoznaczna ze zwycięstwem nad śmiercią⁷⁰. Z sepulkralnym przeznaczeniem omawianego wnętrza można również wiązać umieszczoną w tym retabulum scenę śmierci św. Franciszka, przywoływaną często jako przykład katolickiej *ars moriendi*.

O nabożeństwie fundatora sierakowskiej świątyni do Męki Pańskiej ma jednak przede wszystkim świadczyć sportretowanie go na nagrobku (ryc. 22) w postaci kłęczącego oranta, oddanego „wiecznej adoracji” krucyfiksu. Wspomniany monument, wyrzeźbiony w r. 1642 przez Sebastiana Salę na zamówienie Krzysztofa Opalińskiego⁷¹, został ustawiony w północnej kaplicy sierakowskiego kościoła naprzeciw ołtarza Matki Boskiej. W nagrobku tym nie zabrakło również świeckich elementów, takich jak chroniąca ciało zmarłego zbroja i służące gloryfikacji jego rycerskich zasług panoplia odkute na cokole. Udział Opalińskiego w wyprawach wojennych odnotowano również na tablicy inskrypcyjnej.

Można zaryzykować przypuszczenie, iż pewne aluzje do żołnierskiej kariery Piotra Opalińskiego zawarto w specyficznej redakcji tematu *Niepokalanego Poczęcia* w obrazie Boguszewskiego. Maria została tam bowiem przedstawiona jako Matka Boska Śnieżna — patronka chocimskiego zwycięstwa nad Turkami (1621)⁷², w którym wielki udział miał wojewoda poznański⁷³. Należy tu podkreślić, że w postaci smoka widziano często w w. XVII symbol pogaństwa, pokonanego przez Kościół, który w oparciu o egzegezę *Pieśni nad Pieśniami* utożsamiano z Oblubienicą, kojarzoną z kolei z Niepokalaną⁷⁴.

Upamiętnieniu męstwa i cnót obywatelskich wojewody służyła także dekoracja jego sarkofagu, odlanego przez Jana Kanadego w r. 1624. Wyobrażeniu wielkopolskiego magnata w stroju rzymskiego legionisty towarzyszyły tam m.in. przedstawienia Rzymian znanych z poświęcenia dla ojczyzny (Marek Kurcjusz, Mucjusz Scewola) oraz kuriozalna scena ukazująca Opalińskiego i „króla siedzącego w senacie, nad nimi śmierć orła trzymającą, który nieboszczykowi kamień na głowę spuszcza” mająca z pewnością wyrażać dożgonne poświęcenie zmarłego służbie publicznej⁷⁵.

Do zespołu elementów kommemoratywnych wypełniających kościół w Sierakowie należy również zaliczyć herby przodków fundatora umieszczone

⁷⁰ E. Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle. Italie — France — Espagne — Flandres*, Paris 1932, s. 50 i in.

⁷¹ Wiliński (prz. 67), s. 61—68.

⁷² Na sposób przedstawienia Marii na tym obrazie zwraca uwagę A. Sławska (*Malarstwo wielkopolskie 1530—1650*, Katalog wystawy. Poznań 1953, s. 24). O cudownym wpływie obrazu Matki Boskiej Śnieżnej na losy bitwy chocimskiej pisze m. in. M. Żukiewicz (*Cudowny obraz Matki Boskiej w kościele krakowskich OO. Dominikanów*, Kraków 1921, s. 112—125).

⁷³ Turski (prz. 64), s. 21; K. Niesiecki, *Herbarz polski*, t. 7, Lipsk 1841, s. 116.

⁷⁴ M. Biernacka, T. Dziubecki, M. Graczyk, J. S. Pasierb, *Maryja matka Jezusa*, Warszawa 1985, t. I, s. 34.

⁷⁵ Wiliński (prz. 66), s. 70—71.

na pendentywach kopuły (*Łódzia Opalińskich, Dąbrowa Kostków, Nałęcz Czarnkowskich i Leliwa Pileckich*)⁷⁶ oraz intarsjowane przedstawienia na stojącej w prezbiterium ławie kolatorskiej (1647—1655), które można uznać za swoistą transpozycję galerii rodowej. Ukazują one wizerunki świętych — patronów najwybitniejszych członków rodu Opalińskich, zestawione ze scenami alegorycznymi, które — zdaniem Zygmunta Dolczewskiego — nawiązują do najważniejszych wydarzeń w dziejach rodu⁷⁷.

Podobieństwa elementów wystroju kościołów w Żółkwi, Rzeszowie, Kodniu i Sierakowie, komunikujące ich sepulkralną funkcję, są — jak sądzę — na tyle oczywiste, że nie trzeba ich podkreślać na zakończenie tej części rozważań. Warto tylko zaznaczyć, iż wszystkie te budowle łączy również stylizacja na warowne zamki Boże, czy cytadele katolickiej ortodoksji, trwające wśród ziem, zamieszkałych przez protestantów (Rzeszów, Sieraków) bądź prawosławnych (Żółkiew, Kodeń)⁷⁸, a znakiem ich wierności dla Rzymu są nawet ich kształty przypominające ogólnie bazylikę Św. Piotra. Kościół w Rzeszowie został wręcz włączony do fortyfikacji⁷⁹, a jego „obronne” masywne podziały elewacji, wskazywały zapewne, iż mieści palladium tego miasta figurę Matki Boskiej, która ocaliła Rzeszowian przed Tatarami⁸⁰. W dekoracji tych wszystkich świątyń można poza tym znaleźć wyraz idei, że kościelna budowla jest symbolem Kościoła instytucjonalnego, co szczególnie wyraźnie ukazano w Żółkwi, umieszczając na sklepieniu prezbiterium popiersia rzymsko-katolickich i unickich hierarchów (ryc. 6).

*

Krzyżowo-kopułowe kościoły-mauzolea zostały zbudowane w odległych miastach, leżących w różnych prowincjach Rzeczypospolitej, przez artystów skłaniających się ku odmiennym tendencjom stylistycznym i niemal na pewno nie utrzymujących ze sobą żadnych kontaktów. Jedynym sposobem na rozpoznanie schematu wypracowanego w kolegiacie w Żółkwi były więc — jak sądzę — powiązania fundatorów opisywanych budowli. Analiza życiorysów tych magnatów dostarcza argumentów dla potwierdzenia tej tezy.

Mikołaj Spytek Ligęza należał do najbliższych współpracowników Żółkiewskiego i podzielał jego regalistyczne poglądy, co znalazło na przykład wyraz w próbie rozbitcia zjazdu rokoszan pod Lublinem w r. 1609, podjętej

⁷⁶ B. Lehnard, A. Sławska, *Sieraków*, Poznań 1973, s. 33.

⁷⁷ Z. Dolczewski, *Działalność warsztatu intarsjerskiego brata Hilariona z Poznania*, „Studia Muzealne”, 8, 1970, s. 59—87.

⁷⁸ Zagadnienie to omawiam obszernie w maszynopisie mojej pracy magisterskiej na s. 104—115.

⁷⁹ F. Kotula, *Obwarowania Rzeszowa i rozwój przestrzenny miasta w XVII—XVIII wieku*, [w:] *Pięć wieków miasta Rzeszowa*, red. F. Błoński, Warszawa 1958, s. 173—179.

⁸⁰ Z. Błędowski, *Słodki owoc drzewa gruszkowego [...] czyli łaski i cuda świadczące od obrazu Matki Boskiej [...] w kościele rzeszowskim Oyców Bernardynów będącego [...]*, Lwów 1765, s. 23—24.

wspólnie przez obu ruskich wielmożów⁸¹. W drugim dziesięcioleciu w. XVII Ligeża skupił swoją działalność polityczną na problemie stosunków Rzeczypospolitej z Turcją, będąc — tak jak hetman — zwolennikiem opcji ofensywnej, zrealizowanej niefortunnie w wojnie r. 1620⁸².

Do obozu regalistów należeli również Mikołaj Sapieha i Piotr Opaliński. Fundator kościoła w Kodniu walczył pod rozkazami Żółkiewskiego w wojnie z Moskwą w r. 1610, zyskując jego uznanie wyrażone na kartach *Początku i progresu wojny moskiewskiej*⁸³. Najmłodszy z wymienionych magnatów — Opaliński najprawdopodobniej nie spotkał się nigdy z hetmanem, ale miał możliwość zobaczyć kolegiatę w Żółkwi podczas odwiedzin składanych wielokrotnie osiadłemu w pobliskim Komarnie wujowi Janowi Ostrorogowi, który zaliczał się do najbliższych współpracowników i przyjaciół Żółkiewskiego⁸⁴. Fundator kościoła w Sierakowie poznał najprawdopodobniej także mauzoleum Ligeży, w pobliżu bowiem Rzeszowa znajdowały się dobra Opalińskich, a od r. 1594 członkowie tej rodziny dzierżawili starostwo leżajskie⁸⁵.

Należy podkreślić, że wszystkie omawiane kościoły-mauzolea były budowane na terenie prywatnych miast, uznanych za „gniazda rodowe” (Kodeń) lub pretendujących do tego miana⁸⁶ i związane za pomocą prostych środków urbanistycznych (wyeksponowanie wśród sąsiednich budowli, spięcie osi) z rezydencjami fundatorów. Wzorem takiego rozwiązania, służącego oczywiście podkreśleniu więzi między żyjącymi i zmarłymi członkami rodu, był z pewnością Zamość, wybudowany na siedzibę Jana Zamoyskiego, krewniaka i protektora Żółkiewskiego⁸⁷. W mieście tym okazała kolegiata, przeznaczona na mauzoleum rodowe i pomnik fundatora, sąsiadowała bezpośrednio z jego pałacem stanowiąc wieczny dom Zamoyskich, towarzyszący ich doczesnemu mieszkaniu⁸⁸.

*

Ze wspomnianych wyżej przekazów archiwalnych wynika, że w w. XVII uważano kodeńską świątynię za wzniesioną na wzór bazyliki Św. Piotra w Rzymie. Również o pozostałych krzyżowo-kopułowych kościołach-mauzole-

⁸¹ A. Przyboś, *Rzeszów na przełomie XVI i XVII wieku*, [w:] *Pięć wieków...* (prz. 79), s. 123.

⁸² H. Malewska, *Listy staropolskie z epoki Wazów*, Warszawa 1958, s. 159.

⁸³ Bielowski (prz. 17), s. 123—125.

⁸⁴ Jan z Ostroroga, *Wojna włoska od cesarza Osmana przeciwko Koronie Polskiej podniesiona*, Poznań 1620, s. 15; A. Sajkowski, *Krzysztof Opaliński wojewoda poznański*, Poznań 1960, s. 25; W. Dworzaczek, *Ostroróg Jan*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 24, Wrocław 1979, s. 503.

⁸⁵ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, Seria nowa, t. 3, z. A: *Leżajsk, Sokółów Małopolski i okolice*, red. E. Śnieżyńska-Stolot i F. Stolot, Warszawa 1989, s. XXIV i 6.

⁸⁶ Zob. Barącz (prz. 33), s. 31—33; A. Przyboś, *Wstęp do: Akta radzieckie rzeszowskie 1591—1643*, Wrocław 1957, s. VII i XLVIII; PJK (Podlasiak) (prz. 20), s. 2—21; Lehnard, Sławska (prz. 75), s. 7.

⁸⁷ Kowalczyk 1968 (prz. 17), s. 188.

⁸⁸ *Tamże*, zwłaszcza s. 104 i 114—115.

ach możemy powiedzieć, że „siła mają podobieństwa do bazyliki świętego Piotra wyjąwszy wielkość i materiją”⁸⁹. Znikome — w stosunku do watykańskiej świątyni — rozmiary tych budowli oraz nieco inne ukształtowanie ich planu, który za Adamem Małkiewiczem można opisać jako „rozciągnięty krzyż grecki”⁹⁰, pozwalają doszukiwać się dla nich pośrednich wzorów w postaci budowli stanowiących transpozycję form bazyliki św. Piotra i posiadających sepulkralną funkcję.

Watykański kościół był z pewnością odpowiednim wzorem dla katolickiej budowli grobowej jako martyrium św. Piotra i miejscem pochówku papieża. Zdaniem Ottona Heinricha Förstera (cytującego Herberta von Einem) nowożytna bazylika św. Piotra miała stanowić swoisty pomnik inicjatora jej budowy — Juliusza II, upamiętnionego wielkim nagrobkiem ustawionym pośrodku kościoła w pobliżu miejsca, gdzie znajdowały się relikwie apostoła⁹¹. Sepulkralne przeznaczenie tej świątyni zdeterminowało z pewnością jej krzyżowy plan, bowiem budowle na rzucie krzyża, zwieńczone często kopułą — odwiecznym symbolem niebios, wznoszono w pierwszych wiekach chrześcijaństwa i w średniowieczu nad grobami męczenników i innych świętych (bazylika Św. Jana w Efezie, kościół ŚŚ. Apostołów w Mediolanie), a także świeckich i duchownych dostojników (*Apostoleion* w Konstantynopolu, mauzoleum Galii Placidii w Rawennie, kościół grobowy arcybiskupa Arnolda w Schwarzhendorfie, być może kościół Franciszkanów w Krakowie i kolegiata Św. Krzyża we Wrocławiu)⁹². Jak zauważa Staale Sinding-Larsen, przy projektowaniu kościoła Św. Piotra Bramante nawiązał wyraźnie do form bazylikii Św. Marka w Wenecji, pełniącej funkcję martyrium tego ewangelisty oraz kościoła grobowego dożów⁹³.

Krzyżowy plan nadawał się dla budowli sepulkralnych przede wszystkim ze względu na wyraźną soterologiczną wymowę. Była ona czytelna dla szesnastowiecznych architektów i inwestorów, o czym mogą świadczyć słowa Palladia, który pisał, że „forma krzyża przypomina patrzącym owo drzewo, na którym zawisło nasze zbawienie”⁹⁴. Palladio nie poprzestał tylko na teoretycznym stwierdzeniu, wznosząc bowiem kościół grobowy Marcantonio Barbaro — tzw. Tempietto w Maser, nadał budowli krzyżowy rzut przez dodanie czterech

⁸⁹ Sapieha (prz. 25), t. 2, s. 247.

⁹⁰ A. Małkiewicz, *Układ przestrzenny kościoła Gesú w Rzymie*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki”, 8, 1970, s. 74. Zob. także: R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy: 1600—1700*, Harmondsworth 1958, s. 74—75.

⁹¹ O.H. Förster, *Bramante*, Wien—München 1956, s. 212—213.

⁹² A. Grabar, *Martyrium. Reserches sur la culte des reliques et l'art chrétien antique*, t. I: *Architecture*, Paris 1964, s. 152—153; S. Lewis, *The Latin Iconography of Single-naved Cruciform Basilica Apostolorum in Milan*, „The Art Bulletin”, 51, 1969, s. 205—213. G. Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1985, s. 185—191; S. Skibiński, *Pierwotny kościół franciszkanów w Krakowie*, Poznań 1977, s. 54—61.

⁹³ S. Sinding-Larsen, *Some Functional and Iconographical Aspects of the Centralized Church in the Time of Renaissance*, „Acta ad Archeologiam et Historiam Artium Pertinentia”, 2, 1965, s. 295.

⁹⁴ A. Palladio, *Cztery księgi o architekturze*, tłum. M. Rzepińska, Warszawa 1953, s. 205.

aneksów do środkowego członu, ukształtowanego na wzór Panteonu, a wnętrze świątyni ozdobił stiukami o tematyce pasyjnej⁹⁵.

Plan krzyża greckiego zastosowany w bazylice Św. Piotra nie zyskał wszakże uznania papieży zasiadających na Stolicy Apostolskiej po Soborze Trydenckim. W r. 1605 Paweł V nakazał wydłużenie nawy głównej tego kościoła dla nadania jego rzutowi kształtu krzyża łacińskiego, który uważano za najstosowniejszy dla katolickiej świątyni, powołując się na wczesnochrześcijańską i średnowieczną tradycję⁹⁶. W kościele na planie krzyża łacińskiego zdecydowaną dominację zyskiwała oś wejście — ołtarz główny, co odpowiadało uchwałom Soboru Trydenckiego i dodawanym do nich przepisom wykonawczym, zalecającym skupienie uwagi wiernych w kościele na tabernakulum i liturgii eucharystycznej⁹⁷.

Do tych zaleceń dostosowano układ wnętrza najokazalszego mauzoleum drugiej połowy w. XVI — kościoła S. Lorenzo de la Victoria w Eskurialu (rozpoczętego w r. 1574), przeznaczonego zgodnie z wolą Filipa II na mauzoleum hiszpańskich Habsburgów. Król uczynił go nadto pomnikiem zwycięstwa, odniesionego przez Hiszpanów nad armią francuską pod Saint Quentin 10 sierpnia r. 1557, a więc w dniu św. Wawrzyńca, co znalazło wyraz w dedykacji kościoła⁹⁸.

Bardzo wymowne są dzieje kształtowania układu przestrzennego S. Lorenzo, zrekonstruowane w źródłowej rozprawie Francisca Iñigüeza Almecha⁹⁹. Filip II pragnął, aby formy tej budowli w sposób jak najgodniejszy głosiły męstwo, sławę i pobożność jego ojca Karola V, którego zamierzał pochować w Eskurialu¹⁰⁰. Królewski architekt Juan Bautista de Toledo proponował zatem, aby habsburskie mauzoleum wybudować dokładnie na wzór bazyliki św. Piotra¹⁰¹, co nie tylko podkreślałoby sepulkralny charakter budowli, ale także świadczyłoby o wierności hiszpańskich władców wobec Stolicy Świętej¹⁰². Pierwotne projekty przewidywały ustawienie monumentalnego nagrobka

⁹⁵ Sinding-Larsen (prz. 93), s. 246; L. Puppi, *Palladio. Das Gesamtwerk*, Stuttgart 1977, s. 433; J. Ackerman, *Palladio*, Harmondsworth 1978, s. 137—140; W. Lotz, *Il Tempietto di Maser. Note e riflessioni*, „Boletino di Centro Internazionale di Studi di Architettura: Andrea Palladio”, 19, 1977, s. 125—134.

⁹⁶ H. Hibbard, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580—1650*, London 1971, s. 66. Zagadnienie teoretycznych i liturgicznych uwarunkowań stosowania planu krzyża greckiego i łacińskiego w nowożytnej architekturze sakralnej omawiają: Sinding-Larsen (prz. 93, zwłaszcza s. 206—209) i Małkiewicz (prz. 90, s. 56—63).

⁹⁷ A. Rafałko, *Dzieje tabernakulum w Polsce*, „Studia z Dziejów Liturgii w Polsce”, 4, 1982, s. 224—225 i 240.

⁹⁸ C. von der Osten Sacken, *San Lorenzo Real de el Escorial. Studien zur Baugeschichte und Ikonologie*, München 1979, s. 9, 39, 125, 148—153.

⁹⁹ F. Iñiguez Almech, *Laz trazas del Monasterio de S. Lorenzo de el Escorial*, Madrid 1965, s. 73—89.

¹⁰⁰ *Tamże*, s. 73.

¹⁰¹ *Tamże*, s. 73—74.

¹⁰² Osten Sacken (prz. 98), s. 31—32.

Habsburgów w centralnym prześle świątyni¹⁰³, tak jak Bramante zamierzał usytuować pomnik Juliusza II w bazylice watykańskiej.

Pomysł ten nie został zaakceptowany przez Filipa II, pragnącego, aby nabożeństwa odprawiane w kościele w Eskurialu stanowiły wzór sprawowania liturgii uporządkowanej przez Sobór Trydencki. Nagrobek stojący pośrodku kościoła zasłaniałby zaś wiernym ołtarz główny i tabernakulum¹⁰⁴.

Następca Juana Bautisty de Toledo (zm. 1567) — Juan de Herrera zmienił pierwotne plany S. Lorenzo, nadając jego wnętrzu longitudinalny charakter (ryc. 23), na wzór planu Antonia da Sangallo dla bazyliki Św. Piotra w Rzymie, w którym krzyż grecki został „rozciągnięty“ wzdłuż osi wejście — ołtarz główny¹⁰⁵. Do wschodniego przesła świątyni dołączył prezbiterium przeznaczone na kaplicę grobową Habsburgów¹⁰⁶, w którego bocznych ścianach zaprojektował dwie nisze przypominające łoża, przeznaczone na pomieszczenie posągów Karola V, Filipa II i ich rodzin (ryc. 27)¹⁰⁷. W prześle dostawionym po zachodniej stronie świątyni Herrera usytuował głęboką empore, pełniącą funkcję chóru zakonnego dla hieronimitów. Wszystkie człony budynku, z wyjątkiem kaplic wciśniętych między nawę i transept, złączył w jednolite wnętrze, wyrównując ich wysokość i szerokość. W zunifikowanym wnętrzu kościoła jeszcze bardziej czytelny stał się jego krzyżowy układ o soterologicznej wymowie, szczególnie czytelnej w kraju, gdzie na Męce Pańskiej koncentrowały się zarówno najgłębsze przeżycia mistyków, jak i krzykliwa ludowa pobożność¹⁰⁸.

Świątynia dostosowana do nowej formy kultu eucharystycznego i zachowująca przy tym monumentalny, centralizujący układ była z pewnością atrakcyjnym wzorem dla kościołów-mauzoleów budowanych w pierwszej połowie w. XVII. Wśród omawianych przez Hansa Sedlmayra wczesnobarokowych kościołów krzyżowo-kopułowych znajdują się dwie świątynie grobowe, zbud-

¹⁰³ Iñiguez Almech (prz. 99), s. 78.

¹⁰⁴ *Tamże*, s. 79.

¹⁰⁵ Zmiany przeprowadzone przez Herrere omawiają Iñiguez Almech (prz. 99, s. 77—84) i Osten Sacken (prz. 98, s. 31—33). Nie można również wykluczyć, że pewien wpływ na ukształtowanie kościoła w Eskurialu mógł wywrzeć kościół S. Giacomo e Cristoforo na Isola Bisentina na Jeziorze Bolszańskim, służący za świątynię grobową rodzinie Farnese. Kościół ten został wzniesiony po r. 1493, zapewne przez Antonia da Sangallo, a następnie przebudowany, najprawdopodobniej według projektów Vignoli. S. Giacomo e Chrisoforo zachował się do dziś jako świątynia krzyżowo-kopułowa o prezbiterium i nawie niemal równych sobie długością. Nie można jednak ustalić z całą pewnością, który z wymienionych architektów i kiedy zdecydował o takim ukształtowaniu budowli. Była ona nadto bardzo słabo znana w w. XVII, a druki na jej temat ukazały się dopiero w następnym stuleciu (zob. M. Walcher-Casotti, *Il Vignola*, Trieste 1960, t. 1, s. 176—179, t. 2, il. 168, 169 i 209).

¹⁰⁶ J. M. de Azcárate, *Los eterramientos reales en el Escorial*, „Goya”, 10, 1963, s. 130—139. Układ przestrzenny *Capilla Mayor* w Eskurialu był wzorowany na kaplicy grobowej Królów Katolickich przy katedrze w Granadzie (Osten Sacken (prz. 98), s. 113—114).

¹⁰⁷ Posągi te odkuł ok. r. 1592 Pompeo Leoni, dostosowując je do koncepcji aranżacji prezbiterium wypracowanej przez Herrere (G. Kubler, *Art and Architecture in Spain and Portugal and Theirs American Dominions*, Harmondsworth 1959, s. 140).

¹⁰⁸ S. Gryga, *Złoty wiek mistyki hiszpańskiej*, t. I, Kraków 1987, s. 13. T. Babelon, *Sztuka hiszpańska*, Warszawa 1974, s. 147—148.

wane na zaczerpniętym niewątpliwie z mauzoleum Habsburgów planie krzyża greckiego „rozciągniętego“ wzdłuż osi wejście — ołtarz główny: kościół S. Carlo ai Catinari w Rzymie (rozpoczęty w r. 1612), wzniesiony przez Rosata Rosatiego na pomieszczenie szczątków św. Karola Boromeusza, oraz mauzoleum kardynała Armanda Richelieu — kościół Sorbony (rozpoczęty w r. 1635), projektowany przez Julesa Lemerciera¹⁰⁹.

Złożony plan kościoła w Eskurialu mógł być wszakże kopiowany tylko w najokazalszych budowlach. W skromniejszych świątyniach dla dostosowania eskurialskiego układu do skali budynku, zredukowano go do nawy, zamkniętego prostą ścianą prezbiterium i krótkiego transeptu, przykrywając przeszło skrzyżowania niewielką, często bezbębnową kopułą. Takiej redukcji dokonano m. in. w mauzoleum kardynała Juana Tavery — kościele Św. Jana Chrzciciela, wkomponowanym w kompleks Hospital de Afuera w Toledo (1582—1624)¹¹⁰ i w S. Maria de Porta Coeli (rozpoczęty w r. 1598) — grobowej świątyni Calderonów, upamiętnionych w jej wnętrzu nagrobkami bardzo podobnymi do habsburskich monumentów w S. Lorenzo¹¹¹.

Kościół w Eskurialu wzbudzał także zainteresowanie austriackich Habsburgów, o czym mogą świadczyć formy Mauzoleum styryjskiej gałęzi tej rodziny, usytuowanego obok katedry w Grazu. W skład tego zespołu, budowanego od 1614 r. na polecenie cesarza Ferdynanda II, wchodził bowiem kościół Św. Katarzyny rozplanowany na rzucie łacińskiego krzyża z kopułą nad skrzyżowaniem naw¹¹².

Na planie „rozciągniętego“ krzyża greckiego wznoszono także od r. 1627 kościół Św. Jakuba w Jičynie, przeznaczony na mauzoleum Albrechta Wallensteina — cesarskiego dowódcy, wsławionego zwycięstwami w wojnie trzydziestoletniej¹¹³.

Pewne podobieństwo do kościoła w Eskurialu, zarówno formalne, jak i ideowe, zdradza świątynia grobowa Ruprechta von Eggenberga w Ehrenhausen (rozpoczęty w r. 1609), uznana przez Renate Wagner-Rieger za „interesujący prototyp Mauzoleum w Grazu“¹¹⁴. Salowe wnętrze tej niewielkiej świątyni podzielono na trzy przeszły, zasklepiając nieco dłuższe, środkowe przeszło ośmioboczną kopułą na tamburze, pod którą ustawiono sarkofag Eggenberga. Zewnętrzne formy kościoła sugerują znacznie bogatszy układ

¹⁰⁹ Sedlmayr (prz. 7), s. 371—379.

¹¹⁰ F. Chueca Gorizia, *Arquitectura des siglo XVI*, Madrid 1957 (= „Ars Hispaniae”, t. 11), s. 170 i 175; tenże, *Madrid, Tolède. Architecture, sculpture, peintre*, Paris 1972, s. 133.

¹¹¹ G. Nieto Gallo, F. Waltemberg, *Guida artistica da Valladolid*, Barcelona 1964, s. 91—93.

¹¹² P. von Baldass, R. Feuchtmüller, W. Mrazek, *Renaissance in Österreich*, Wien—Hannover 1966, s. 34; *Dehio Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Graz*, Wien 1977, s. 24—26.

¹¹³ J. Morávek, Z. Wirth, *Valdštejnův Jičín. Příspěvek k dějinám barokního stavitelství v Čechách*, Praha 1946, s. 59—62.

¹¹⁴ R. Wagner-Rieger, *Die Baukunst des 16. und 17. Jahrhunderts in Österreich*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte”, 20, 1965, s. 201—202.

przestrzenny. Dwa przyczółki, zakreślone odcinkami koła zdają się bowiem świadczyć o istnieniu transeptu, przecinającego świątynię w połowie jej długości. Wrażenie krzyżowego kształtu kościoła wzmagają jeszcze olbrzymie woluty, przystawione do ścian na granicach tych przęsł. O sile tej sugestii może świadczyć pomyłka Henry'ego Russela Hitchcocka, który opisuje mauzoleum von Eggenberga jako budowlę wzniesioną na planie krzyża¹¹⁵. Kościół w Ehrenhausen nosi wezwanie Matki Boskiej Zwycięskiej, nadane mu dla upamiętnienia zwycięstwa nad Turkami, odniesionego przez Eggenberga pod Sisak w roku 1593, a więc, podobnie jak S. Lorenzo, jest pomnikiem militarnego sukcesu fundatora¹¹⁶, co może tłumaczyć starania o upodobnienie niewielkiej styryjskiej budowli do mauzoleum hiszpańskiego monarchy.

Wiele wskazuje na to, że polskie kościoły-mauzolea z pierwszej połowy w. XVII o longitudinalnym układzie wnętrza zostały oparte na schemacie wypracowanym w kościele w Eskurialu. „Modelusz” kolegiaty w Żółkwi był gotowy w r. 1606, a więc twórca tej budowli mógł naśladować tylko S. Lorenzo de la Victoria i jego hiszpańskie modyfikacje. Mauzoleum Habsburgów, zasłużonych w walce z reformacją i pogańskimi Turkami, stanowiło z pewnością atrakcyjny wzór dla grobowców polskich rycerzy, uważających się za obrońców „chrześcijańskiego przedmurza”. Dlatego też owe świątynie zdaje się łączyć z S. Lorenzo nie tylko ogólne podobieństwo układu przestrzennego, ale również pewne elementy ich wystroju, oraz specyficzne funkcje nadane tym budowlom przez fundatorów.

W kościołach w Żółkwi i Rzeszowie sprzężono optycznie nagrobki z ołtarzem głównym, stosując schemat oparty na przedstawieniu zmarłych w akcie wiecznej adoracji. W większości takich układów pomniki znajdowały się naprzeciwko ołtarza, co w przypadku wspomnianych monumentów nie wchodziło raczej w rachubę, gdyż albo byłyby zbyt oddalone od retabulum (gdyby umieszczono je przy zachodniej ścianie nawy), albo też zasłaniałyby wiernym zgromadzonym w kościele ceremonie odprawiane przy głównym ołtarzu. Takiej niedogodności nie stwarzały nagrobki wystawione w Żółkwi i Rzeszowie, które — według klasyfikacji L. Bruhnsa — można zaliczyć do układów skrzydłowych, zrealizowanych w monumentalnej skali w hiszpańskich *Capillas Mayores*, spośród których największą okazałością wyróżniał się Eskurial (ryc. 27)¹¹⁷.

Posągi Żółkiewskich spoglądają na ołtarz główny kolegiaty, mieszczący krucyfiks. W S. Lorenzo krzyż wieńczący wielki ołtarz jest również przedmiotem „wiecznej adoracji”, w której pogrążone są figury Habsburgów, co podkreślał historyk zakonu hieronimitów José de Sigüenza w opisie klasztoru z początku w. XVII¹¹⁸.

¹¹⁵ H. R. Hitchcock, *German Renaissance Architecture*, Princeton 1981, s. 334.

¹¹⁶ Baldass, Feuchtmüller, Mrazek (prz. 112), s. 33—34; *Dehio Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Steiermark*, Wien 1982, s. 78—80; G. Brucher, *Barockarchitektur in Österreich*, Köln 1983, s. 31—32.

¹¹⁷ Bruhns (prz. 37), s. 294.

¹¹⁸ Azcárate (prz. 106), s. 137.

Szczególnie bliska ukształtowaniu *Capilla Mayor* w Eskurialu jest jednak aranżacja monumentu Ligęzów, prowadząca do przekształcenia prezbiterium rzeszowskiego kościoła w swego rodzaju kaplicę grobową, zdominowaną przez postaci orantów adorujących ołtarz. Ołtarze główne świątyń w Eskurialu (ryc. 27) i Rzeszowie (ryc. 14) mają nadto płaskie retabula, podzielone na drobne kwatery o podobnym programie ikonograficznym, w ołtarzu bowiem z kościoła Św. Wawrzyńca obok wątku pasyjnego występują również przedstawienia o tematyce maryjnej¹¹⁹.

Kaplica Św. Krzyża, stanowiąca kryptę grobową Mikołaja Spytka Ligęzy i jego żony, złożonych w trumnach, ustawionych w ściennych niszach, przypomina wyraźnie eskurialski *Panteón de Reyes* — podziemną rotundę, usytuowaną pod prezbiterium S. Lorenzo, gdzie w otwartych arkosoliach złożono zwłoki przodków Filipa II, sprowadzone uroczyscie do tej świątyni w r. 1574 (ryc. 28)¹²⁰. Takie rozwiązanie stanowiło — jak zauważa J. J. Martin Gonzalez — istotną innowację w sztuce sepulkralnej „wystawiając przestrzenie grzebalne na widok publiczny, niczym wnętrza kościoła czy kaplicy”, co sprawiło, że krypta w Eskurialu stała się wzorem dla innych nekropolii¹²¹, wśród których znalazł się zapewne grobowiec Ligęzów.

Panteón pełnił także funkcję sakralną: zgodnie z testamentem Filipa II, osiedleni w Eskurialu hieronimicy odprawiali tam za dusze Habsburgów kilkadziesiąt tysięcy mszy¹²². Nabożeństwa te celebrowano przy ustawionym w krypcie ołtarzu św. Krzyża, o retabulum w kształcie aediculi z płytką arkadową niszą mieszczącą krucyfiks (ryc. 28). Układ kompozycyjny nastawy z ołtarza z rzeszowskiej kaplicy świętokrzyskiej (ryc. 15) jest uderzająco podobny do małej architektury retabulum z *Panteón de Reyes*, co dodatkowo podkreśla związek kościoła Bernardynów z habsburskim mauzoleum.

Należy jednak pamiętać, iż Juan de Herrera rozpoczął tylko prace przy krypcie królów, o czym świadczy rycina Pedra Pereta z propagandowego wydawnictwa *Summario y breve declaración de los diseños y estampas de la fabrica de San Lorenzo Real del Escorial*, przedstawiająca podłużny przekrój kościoła. Pod prezbiterium świątyni widzimy tam rotundę, nie posiadającą jeszcze arkosoliów, opisaną przez Herrere jako „lugar de entierro los cuerpos reales”¹²³. Dalszą budowę eskurialskiego panteonu, opartą na planach Juana Bautisty de Crescenzo, podjęto dopiero w r. 1617, prowadząc ją nie bez przeszkód aż do połowy w. XVII¹²⁴. W r. 1627, kiedy Ligęza opisał kaplicę św.

¹¹⁹ Tematykę przedstawień w tym ołtarzu omawia Osten Sacken (prz. 98, s. 94–99).

¹²⁰ Azcárate (prz. 106), s. 131; Trevor-Roper, *Princes and Artists. Patronage and Ideology at Four Habsbourg Courts*, London 1976, s. 60.

¹²¹ J. J. Martin Gonzalez, *El Panteón de San Lorenzo de el Escorial*, „Archivo Español de Arte”, 127, 1959.

¹²² Osten Sacken (prz. 98), s. 30–32.

¹²³ *Philip II and Escorial. Technology and Representation Architecture*. An Exhibition by the Department of Art Brown University. January 27 through March 1990, Providence, Rhode Island 1990, s. 25, poz. 5.

¹²⁴ Dzieje budowy panteonu opisuje szczegółowo Martin Gonzalez (prz. 121), s. 199–212.

Krzyża, jako przygotowaną do odprawiania nabożeństw, grobowiec Habsburgów daleki był więc od ukończenia.

Nie wyklucza to wszakże możliwości oddziaływania eskurialskiego panteonu na kryptę grobową właściciela Rzeszowa. Projekty nekropolii królów hiszpańskich zostały zapewne opracowane jeszcze w drugim dziesięcioleciu w. XVII, a w r. 1623 sporządzono z pewnością szczegółowe modele¹²⁵. Filip III starał się — tak jak jego ojciec — rozpropagować podejmowaną właśnie prestiżową budowę, o czym świadczy wzmianka w *Dialogos Vincente Carducho*, iż na polecenie króla artysta ten wykonał obraz albo rysunek, kopiujący plany *Panteón de Reyes*¹²⁶. Mikołaj Spytek Ligęza mógł również wystarać się o taki przerys jako osoba znana na madryckim dworze choćby z raportów hiszpańskich ambasadorów w Polsce, informujących skrupulatnie o składzie senatu¹²⁷.

Ligęza nie podróżował wprawdzie do Hiszpanii, ale mógł mieć duże rozeznanie w artystycznych poczynaniach Filipa III. Budowę kościoła dla cudownej figury Matki Boskiej Rzeszowskiej nadzorował od r. 1625 o. Florian Piątkowicz¹²⁸, co świadczy, że bernardyni interesowali się już wtedy fundacją kasztelana. Hiszpania zaś była w w. XVI i XVII centrum reformy franciszkanów obserwantów, a kilku ich generałów rezydowało w Madrycie. Do hiszpańskich domów rekolekcyjnych i studiów generalnych wysyłano najzdolniejszych zakonników¹²⁹, wśród których nie brakowało braci z Rzeczypospolitej¹³⁰. Polscy bernardyni dokładali wszelkich starań dla pozyskania przychylności możliwych dobrodziejów, koniecznej dla prężnego rozwoju zakonu w pierwszej połowie w. XVII¹³¹, a więc mogli także zlecić swoim wysłannikom w Hiszpanii, aby zbierali dla Ligęzy informacje o pracach prowadzonych w kościele w Eskuriale. Realizacja takiego zadania nie przekraczała możliwości owych wysłanników, a zwłaszcza ich hiszpańskich współbraci, ponieważ franciszkanie obserwanci cieszyli się szczególną przychylnością Habsburgów, wywierając nawet wielki wpływ na duchowość Filipa III¹³².

Oprócz mszy odprawianych za zmarłych władców Hiszpanii, osiągnięciu zbawienia przez ich dusze miała (na zasadzie grobu *ad sanctos*) dopomagać

¹²⁵ *Tamże*, s. 199—201.

¹²⁶ *Tamże*, s. 203.

¹²⁷ M. S. Ligęza jest kilkakrotnie wspominany w dokumentach przechowywanych w Głównym Archiwum Hiszpańskim w Simancas (W. Meysztowicz, *Documenta polonica ex Archivo Generali Hispaniae in Simancas*, Romae 1964—1968, t. 3, s. 180, t. 4, s. 65).

¹²⁸ W. Murawiec, *Rzeszów*, [w:] *Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych*, Kalwaria Zebrzydowska 1985, s. 304.

¹²⁹ E. Wyczawski, *Krótką historia Zakonu Braci Mniejszych* [w:] *tamże*, s. 593—602.

¹³⁰ K. Kantak, *Bernardyni polscy*, t. 2: 1573—1795—1932, Lwów 1933, s. 57—58.

¹³¹ Dynamiczny rozwój zakonu bernardynów w Rzeczypospolitej w w. XVII omawia Ł. Wenc (*Fundacje i fundatorzy klasztorów dominikańskich i bernardyńskich w Polsce w latach 1580—1648*, [w:] *Studia nad historią dominikanów w Polsce 1227—1972*, Warszawa 1975, s. 589—605).

¹³² Wyczawski (prz. 129), s. 600; Gryga (prz. 108), s. 15—16.

olbrzymia kolekcja relikwii, sprowadzanych bardzo uroczyście do S. Lorenzo przez Filipa II¹³³. Obok relikwii Krzyża św., znajdowało się w niej aż 7500 szczątków świętych¹³⁴. Fundator kościoła w Eskurialu zapewnił więc sobie z istic królewskim rozmachem pochówek „przy świętych”, wyrażając w ten sposób wiarę w intercesję Kościoła Tryumfującego. Wobec imponującej kolekcji króla Hiszpanii zbiór relikwii Mikołaja Sapiehy wydaje się co prawda skromny, ale powód zgromadzenia licznych szczątków świętych w kościele-mauzoleum w Kodniu był niewątpliwie zbieżny z motywami, jakimi kierował się Filip II. Wiadomości o eskurialskich relikwiach mogły więc zainspirować litewskiego magnata.

Z sepulkralną funkcją kościoła w Eskurialu wiązało się również przeznaczenie tej budowli na pomnik zwycięstwa pod Saint Quentin, a także innych militarnych sukcesów Karola V, Filipa II i ich przodków. Bitwę stoczoną w dniu św. Wawrzyńca, a także wszystkie ważniejsze zwycięstwa innych hiszpańskich władców przedstawiono na freskach, znajdujących się w galerii przylegającej do S. Lorenzo¹³⁵. Batalistyczne obrazy z Eskurialu mogły zatem podsunąć Żółkiewskiemu pomysł upamiętnienia bitwy pod Kłuszynem na wielkim płótnie zawieszonym w kolegiacie w Żółkwi.

Podobieństwo polskich kościołów-mauzoleów do S. Lorenzo de la Victoria nie ogranicza się do rozwiązań podyktowanych ich kommemoratywną funkcją, ale dotyczy również ich programu symboliczno-liturgicznego i eklezjologicznego, a także elementów architektury tych świątyń, ukształtowanych na potrzeby potrydenckiej pobożności fundatorów.

Oratorium Mikołaja Sapiehy w kościele w Kodniu połączone przezrociami z prezbiterium i kaplicą Matki Boskiej Gwadelupeńskiej (ryc. 16) przypomina wyraźnie prywatne pokoje Filipa II, usytuowane bezpośrednio przy prezbiterium kościoła Św. Wawrzyńca i otwarte ku wnętrzu świątyni dużym oknem, usytuowanym w taki sposób, aby król, leżąc na łóżku w sypialni, mógł widzieć ołtarz i Najświętszy Sakrament (ryc. 29)¹³⁶. Potrzeba niemal stałego kontaktu z przestrzenią sakralną, a przede wszystkim z cudownym obrazem, mogła więc podsunąć Sapieże pomysł naśladowania królewskich apartamentów, które ze względu na rozmiary kodeńskiej świątyni trzeba było zredukować do jednego pomieszczenia, nadbudowanego nad zakrystią tego kościoła.

Dla zilustrowania zdecydowanej postawy Filipa II wobec protestantyzmu, poszczególne budynki Eskurialu zostały — zdaniem Corneli von der Osten Sacken — rozmieszczone niczym w średniowiecznym zamku wokół dziedzińca i „wzmocnione” przez potężne prostopadłościennne wieże, ustawione w narożach zewnętrznego czworoboku budynków (ryc. 24, 25), co podkreślało

¹³³ J. Gallego, *Vision et symboles dans le peintre espagnole du siècle d'or*, Paris 1968, s. 138—139.

¹³⁴ Osten Sacken (prz. 98), s. 60—61.

¹³⁵ M. Pita Andrade, *Las picturas al fresco en el Escorial*, „Goya”, 10, 1963, s. 158; Osten Sacken (prz. 98), s. 148—149.

¹³⁶ W. Braunfels, *Abendländische Klosterbaukunst*, Köln 1969, s. 228, ryc. 96 na s. 77.

znaczenie habsburskiej rezydencji jako cytadeli katolickiej ortodoksji¹³⁷. Wierność Habsburgów wobec Stolicy Świętej podkreślało również — jak już wspomniałem wyżej — podobieństwo S. Lorenzo do kościoła Św. Piotra w Rzymie, czemu niewątpliwie odpowiadała wymowa kształtów polskich kościołów-mauzoleów.

Odległość geograficzna, dzieląca Hiszpanię od Rzeczypospolitej, nie stanowiła poważnej przeszkody dla silnego oddziaływania kultury iberyjskiego królestwa na elitę intelektualną Polski, dostrzeżonego już przez Joachima Lelewela, a ostatnio omówionego obszernie w popularnych opracowaniach Janusza Tazbira i Gabrieli Makowieckiej¹³⁸. O ile dla mas zagrodowej i średniozamożnej szlachty niechęć do Hiszpanii i dynastii Habsburskiej była jednym z przejawów odczuwanej przez tę warstwę ksenofobii, o tyle magnaci, a przede wszystkim władcy z dynastii Wazów podziwiali męstwo Karola V (wychwalane nawet przez Jana Kochanowskiego w *Elegiach*¹³⁹), sprawność administracji Filipa II i jego następców, waleczność ich wojsk, a zwłaszcza kulturę madryckiego dworu, co znalazło m.in. wyraz w modzie na czarny strój „hiszpański”¹⁴⁰. Reforma życia monastycznego, zainicjowana na Półwyspie Iberyjskim już na przełomie w. XV i XVI¹⁴¹, sprawiła, że wśród zakonników działających w Polsce pojawiło się wielu Hiszpanów, zajmujących często najwyższe stanowiska we władzach prowincji. Najwięcej przybylszych zza Pirenejów można wskazać wśród karmelitów bosych¹⁴², choć nie brakowało ich również w szeregach popieranym przez Żółkiewskiego jezuitów, określanym nawet mianem „sępów iberyjskich”¹⁴³. Trzeba nadto przypomnieć, że wpływy hiszpańskie były bardzo silne wśród bernardynów, opiekujących się mauzoleami Ligezów i Opalińskich. Dzieła stworzone przez hiszpańskich pisarzy religijnych w. XVI kształtowały duchowość Polaków w następnym stuleciu¹⁴⁴, czego dowodem może być również oparta wyraźnie na wzorach ignacjańskich (sposób podziału rozważań między dni tygodnia, schemat „tabelki” do rachunku sumienia) *Schola Iesu Christi meditationum mentalium* Mikołaja Sptyka Ligęzy.

¹³⁷ Osten Sacken (prz. 98), s. 125 i 145.

¹³⁸ J. Tazbir, *Sarmaci a konkwistadorzy. Polsko-hiszpańskie stosunki kulturalne*, [w:] tegoż, *Spotkania z historią*, Warszawa 1987, s. 71—86; G. Makowiecka, *Po drogach polsko-hiszpańskich*, Kraków 1984, s. 41—137.

¹³⁹ J. Pelc, *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*, Warszawa 1987, s. 124—125.

¹⁴⁰ J. Tazbir, *Rzeczpospolita i świat. Studia do dziejów kultury XVII wieku*, Wrocław 1971, s. 104; tenże 1987 (prz. 138), s. 78; J. Kowalczyk, *Europejskie i narodowe znaczenie sztuki polskiej na przełomie XVI i XVII wieku*, [w:] *Przełom wieków w literaturze i kulturze polskiej*, Wrocław 1986, s. 65.

¹⁴¹ Gryga (prz. 108), s. 12—14.

¹⁴² C. Gil, *Karmelici bosci w Polsce 1605—1655*, „Nasza Przeszłość”, 48, 1977, s. 24—25, 133, 143, a zwłaszcza przypis 16 na s. 165.

¹⁴³ Tazbir 1971 (prz. 140), s. 103; tenże 1987 (prz. 138), s. 78.

¹⁴⁴ Zagadnieniu recepcji mistyki hiszpańskiej w Polsce obszerną rozprawę poświęciła T. Ciesielska-Borkowska (*Mistykcizm hiszpański na gruncie polskim*, Kraków 1939).

Nie jest to jedyny przykład hiszpańskich i habsburskich fascynacji fundatorów kościołów-mauzoleów. Z korespondencji Jana Andrzeja Próchnickiego wynika bowiem, że przyszły arcybiskup lwowski dokonywał dla Żółkiewskiego jakichś zakupów na terenie Neapolu, gdzie w w. XVII odwoływano się głównie do kulturowych wzorów, czerpanych z Półwyspu Iberyjskiego¹⁴⁵. Mikołaj Sapieha na portrecie z kościoła w Kodniu jest ubrany w strój „hiszpański”. Według Jana Fryderyka Sapiehy, jego dziadek „własną ręką zawiesił” na obrazie Matki Boskiej Kodeńskiej „Złote Runo, klejnot i łańcuch osobliwy, którego królowie hiszpańscy zażywają, z samej Hiszpanii przywieziony, na oświadczenie zgodności tej kopii z oryginałem gwadelupęńskim”¹⁴⁶.

Pałac królewski i kościół w Eskurialu były z pewnością znane w siedemnastowiecznej Polsce, skoro już w r. 1596 dotarł tam podróżnik z Rzeczypospolitej¹⁴⁷, a w r. 1611 przebywał w Eskurialu sąsiad i przyjaciel Żółkiewskiego — Jakub Sobieski, pozostawiając szczegółowy opis rezydencji Habsburgów i kościoła S. Lorenzo¹⁴⁸. Adam Miłobędzki dostrzegł źródło układu przestrzennego pustelni karmelitów bosych w Czernej w rusztowym rzucie zespołu w Eskurialu¹⁴⁹, a Maria Brykowska ukazała rolę ukształtowanej w Hiszpanii tradycji budowlanej tego zakonu w przyjęciu takiego planu dla polskiego *desertum*¹⁵⁰. Surowe, monotonne elewacje eskurialskiego pałacu wpłynęły — zdaniem Miłobędzkiego — na ukształtowanie elewacji Zamku Królewskiego w Warszawie¹⁵¹. Choć oszczędność detalu zastosowanego w Zamku nie musi wynikać z inspiracji herreriańskim *desornamentado*¹⁵², ogólna koncepcja siedziby polskich królów, zestawionej na zamkniętym planie pięcioboku, z długich, słabo rozczłonkowanych bloków z niewielkimi wieżyczkami podkreślającymi ich naroża¹⁵³, wywodzi się z pewnością z zespołu w Eskurialu, który — jak zauważa Wolfgang Braunfels — miał przed oczami każdy europejski władca przystępujący do budowy swej rezydencji¹⁵⁴.

¹⁴⁵ M. Gębarowicz, *Jan Andrzej Próchnicki (1553—1633) mecenas i bibliofil. Szkice z dziejów kultury w epoce kontrreformacji*, Kraków 1980, s. 43 i 53.

¹⁴⁶ Sapieha (prz. 25), t. 2, s. 267.

¹⁴⁷ Jego relację przytacza W. Tomkiewicz (*Pisarze polskiego Odrodzenia o sztuce*, Wrocław 1955, s. 152—154).

¹⁴⁸ Sporządzony przez niego opis kościoła w Eskurialu przytacza E. Raczyński (*Dwie podróże Jakuba Sobieskiego odbyte po krajach europejskich*, Poznań 1833, s. 123—125).

¹⁴⁹ A. Miłobędzki, *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Warszawa 1988, s. 176—177.

¹⁵⁰ M. Brykowska, *Pustelnia w Czernej*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 43, 1981, s. 157—179.

¹⁵¹ Miłobędzki (prz. 149), s. 174.

¹⁵² M. Karpowicz uważa, że należy je wywodzić bezpośrednio z Włoch z kręgu Vignoli (*Królewski zamek Wazów w Warszawie. Wartości estetyczne*, Warszawa 1987, s. 18—22).

¹⁵³ Wieżyczki te zostały zniszczone w czasie wojny północnej, znamy je jednak za pośrednictwem przekazów ikonograficznych (por. W. Tomkiewicz, *Zamek Warszawski [w:] Słownik historyczny sztuk plastycznych. Zeszyt dyskusyjny*, Warszawa 1951, s. 85; J. Lilejko, *Zamek warszawski — rezydencja króla i siedziba władz Rzeczypospolitej*, Wrocław 1984, s. 56—57).

¹⁵⁴ Braunfels (prz. 136), s. 229.

Warto również zauważyć, iż w siedemnastowiecznej polszczyźnie „Eskuryjał” stał się określeniem przystawowym, oznaczającym „pyszne kolosy”, budowane przez rozrzutnych magnatów¹⁵⁵.

Trudno rozstrzygnąć jakie przekazy o wyglądzie Eskurialu były dostępne fundatorom polskich kościołów-mauzoleów, przede wszystkim mogli oni jednak korzystać z planów, przekrojów i widoków rezydencji Filipa II, rytowanych przez Pedra Pereta do wspomnianego już *Summario...* Juana de Herrery (ryc. 23, 24), a także z peretowskiego medziorytu, ukazującego wnętrze prezbiterium S. Lorenzo i ustawione tam nagrobki¹⁵⁶.

Summario... był najprawdopodobniej znany w Polsce, bowiem do jednego z egzemplarzy traktatu Vignoli, przechowywanego obecnie w Bibliotece Jagiellońskiej, dołączono jedenaście plansz z tej publikacji¹⁵⁷. Stało się to zapewne na początku w. XVII, kiedy *Regola delli cinque ordini d'architettura* była jednym z najpopularniejszych wzorników stosowanych na terenie Rzeczypospolitej¹⁵⁸. Ryciny Pereta uzupełniały zatem zasób wzorów podawanych przez Vignolę, co świadczy, że właściciel traktatu doskonale odczytywał charakter stylu Herrery, wywodzonego właśnie z formalistycznego manieryzmu twórcy Il Gesù¹⁵⁹.

Problem relacji polskich grobowych kościołów krzyżowo-kopułowych do opisywanych wyżej mauzoleów hiszpańskich arystokratów musi pozostać sprawą otwartą. Co prawda redukcja układu przestrzennego bazyliki Św. Piotra i kościoła Św. Wawrzyńca przebiegała we wszystkich tych świątyniach dość podobnie, ale takie jej przeprowadzenie narzucało się w oczywisty sposób. Kaplice obejścia przęsła podkopułowego byłyby w stosunkowo małych budynkach zbyt drobne, a ich odrzucenie nie zmieniało w zasadzie bryły budowli, a tym bardziej komunikowanych przez nią treści.

Geograficzna bliskość Rzeczypospolitej i Austrii oraz ściśle więzi łączące te kraje za panowania Zygmunta III nie znalazły najprawdopodobniej odbicia we wzajemnym oddziaływaniu form krzyżowo-kopułowych kościołów-mauzoleów, choćby dlatego, że wspomniane austriackie budowle powstały później niż kolegiata w Żółkwi. Nie możemy wprawdzie wykluczyć, że fundatorzy kościołów w Rzeszowie, Sierakowie czy Kodniu widzieli grobowiec Eggenberga, ale wznosząc swoje kościoły-mauzolea naśladowali wyraźnie kolegiatę w Żółkwi.

¹⁵⁵ Tazbir 1987 (prz. 138), s. 75.

¹⁵⁶ Ryciny te omawiają autorzy katalogu *Philip II and Escorial* (prz. 123, s. 12—35, poz. 1—11 oraz s. 134—135, poz. 35).

¹⁵⁷ J. Barozzi da Vignola, *Regola delle cinque ordini*, Roma 1602, egzemplarz w Zbiorach Graficznych Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. Album 411.

¹⁵⁸ Świadczy o tym numeracja plansz, przedłużająca paginację stron traktatu. Liczby na planszach zostały wyrażone cyframi łacińskimi, zestawionymi w sposób charakterystyczny dla zapisu stosowanego w XVI i XVII wieku (np. XXXXV, XXXXIIIIIIII, XXXXXV). O recepcji traktatu Vignoli w Polsce piszą J. Kowalczyk (*Sebastiano Serlio a sztuka polska. O roli włoskich traktatów architektonicznych w dobie nowożytnej*, Wrocław 1973, s. 9, 23—24) i A. Miłobędzki 1980 (prz. 4), s. 49—50.

¹⁵⁹ Chueca Gorizia 1957 (prz. 110), s. 357, 369—381.

Jak zauważa Rudolf Arnheim, kształt krzyża nadany planowi świątyni chrześcijańskiej „jest formą dostatecznie szeroką”, aby pomieścić cały wachlarz znaczeń, przypisywanych mu zgodnie z wolą budowniczych i skojarzeniami wzbudzonymi przez ten symbol w danej epoce¹⁶⁰. Nabożeństwo fundatorów polskich kościołów-mauzoleów do Męki Pańskiej pozwala przypuszczać, iż wybrali plan krzyża dla tych budowli mając świadomość soteriologicznej wymowy tego symbolu, tak jak Klemens Janicki, który pisał w poetyckim nagrobku swego(?) ojca:

„Haec tibi sancta posui, pater optime, natus
Anxius et multis munera cum lacrimis.
Marmore non pario structam, non aere columnam,
Vera nec excelsae pagmata pyramidos.
Sed lignum vitale crucis, quo fracta tyranni
Dyripuit stygii ferrea regna Deus
Grassantem victor mortem dum morte perenit [...]”¹⁶¹.

MAUSOLEUM CHURCHES WITH A DOME OVER THE CROSSING IN POLAND IN THE FIRST HALF OF THE 17TH CENTURY

Summary

Among the churches erected in Poland in the first half of the 17th century there is an outstanding group of those with a dome over the crossing, built on the plan of a Latin cross whose vertical arms are of approximately equal length. This group includes a collegiate church at Żółkiew (1609—1618), the Bernardine churches at Rzeszów (1624—1627) and Sieraków (1624—1629), and the church of St Anne at Kodeń (1631—1635).

The oldest of these churches was founded by Stanisław Żółkiewski as a monument to his military victories and a mausoleum for his family. The buildings at Rzeszów (the funerary church of the Ligeza family) and Kodeń (the Sapieha mausoleum) owed their erection to the founders — Mikołaj Spytek Ligeza and Mikołaj Sapieha — who shared Żółkiewski's political views and were directly acquainted with him. The funds for the building of the mausoleum of the Opaliński family — the church at Sieraków — were provided by Piotr Opaliński, who did not know Żółkiewski personally but was related to his neighbour and friend Jan of Ostroróg.

The sepulchral function of these edifices found expression in the liturgy performed in them (a considerable number and pomp of the services offered for the dead of the founders' families) as well as in their interior decoration abounding in ostentatious commemorative elements. In the interior of the buildings particular stress was laid on exposure of the tombs, which were frequently treated as important elements of the spatial arrangement of the church.

The practice of building funerary churches on a cross plan goes back to the Early Christian epoch (martyria) and is related with the soteriological significance of this form. Undoubtedly Polish mausoleum-churches were modelled on the modern Basilica of St Peter in Rome (the

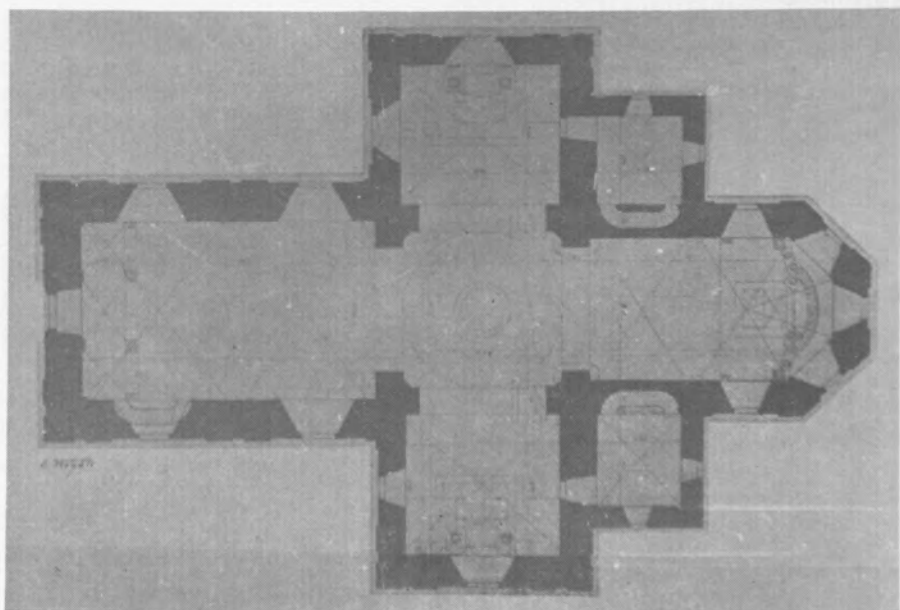
¹⁶⁰ R. Arnheim, *Symbol w architekturze*, [w:] *Symbol i symbolika*, opr. M. Głowiński, Warszawa 1990, s. 364.

¹⁶¹ K. Janicki, *Carmina. Dzieła wszystkie*, wyd. J. Królikowski, Wrocław 1966, s. 154—156.

martyrium of the Apostle and the mausoleum of the popes), this, with regard to the church at Kodeń, finding confirmation in archival sources. However, the central plan of the Basilica was not accepted in the Counter-Reformation period, therefore when designing Polish mausolea the architects probably referred to its modification introduced in S. Lorenzo de la Victoria at the Escorial (begun in 1574), the mausoleum of the Spanish Habsburgs. This church was built on an „extended” Greek-cross plan achieved through addition to the nave of two bays: Capilla Mayor and the choir. At the turn of the 16th century elements of the church at the Escorial were repeatedly transformed in smaller commemorative buildings (S. Juan Bautista de Afuera in Toledo, S. Maria Scala Coeli in Valladolid), in which the plan of S. Lorenzo’s was simplified in a similar way as was done in Polish mausoleum-churches.

In the period of construction of the churches at Żółkiew, Rzeszów, Sieraków, and Kodeń the culture and art of Spain aroused interest at the Polish royal court and among members of the nobility, this finding expression, *inter alia*, in numerous elements of the Royal Castle in Warsaw which had been borrowed from the Escorial residence. Likewise, the biographies of the founders of the mausoleum-churches contain a great deal of information indicating that they shared this interest.

The founders and architects of Polish mausoleum-churches may have become acquainted with the appearance of S. Lorenzo de la Victoria through engravings executed in 1589 by Juan de Herrera and Pedro Peret. Additional information about this church was provided by Polish travellers visiting the Escorial at the end of the 16th and beginning of the 17th century. One of them was Stanisław Żółkiewski’s friend Jakub Sobieski, who did not disguise his admiration when describing the church in his diary.



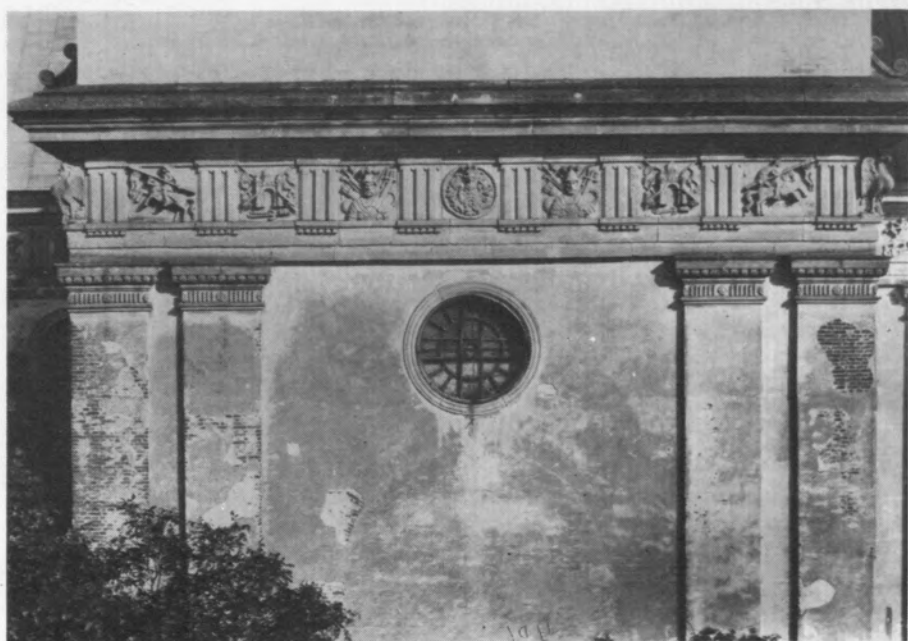
1. Żółkiew, kolegiata, plan (pomiar H. Heizmanna i W. Klimczaka)



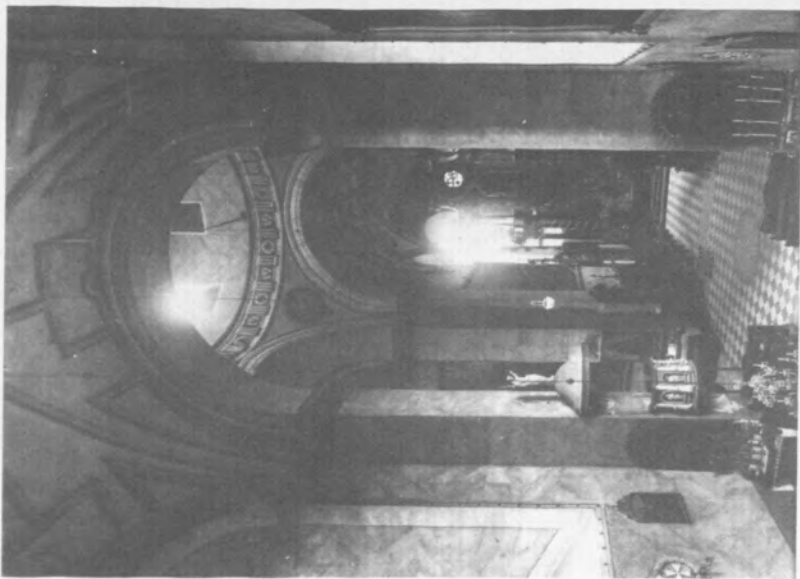
2. Żółkiew, kolegiata, widok od południa



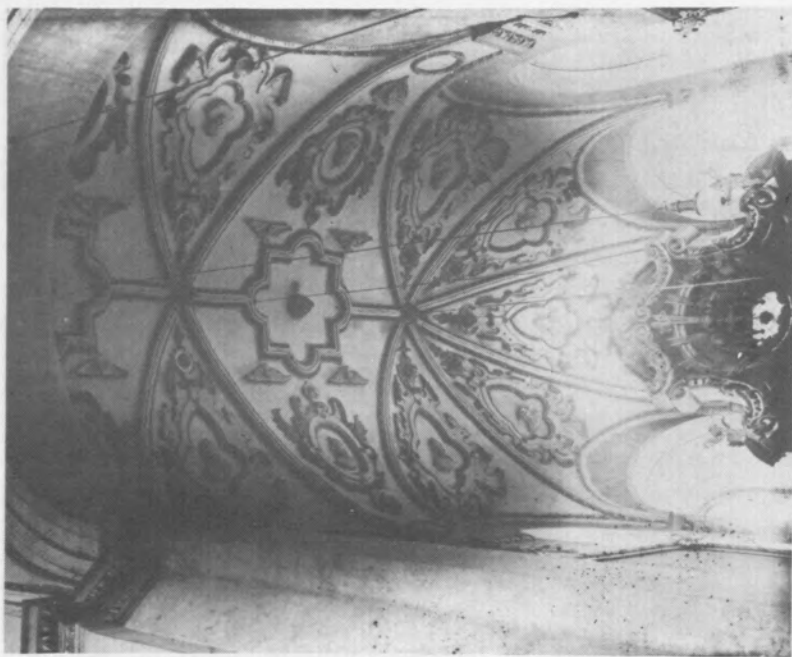
3. Żółkiew, kolegiata, widok od wschodu



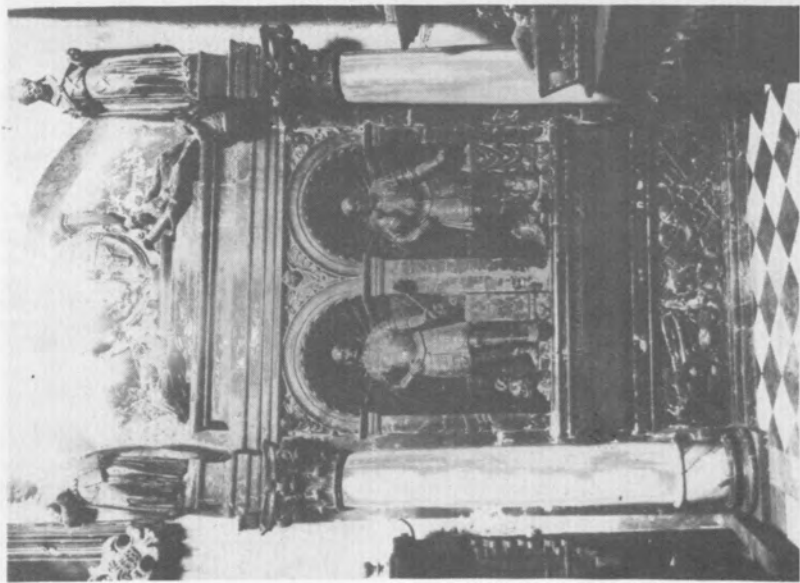
4. Żółkiew, kolegiata, fragment belkowania wieńczącego zewnętrzne elewacje



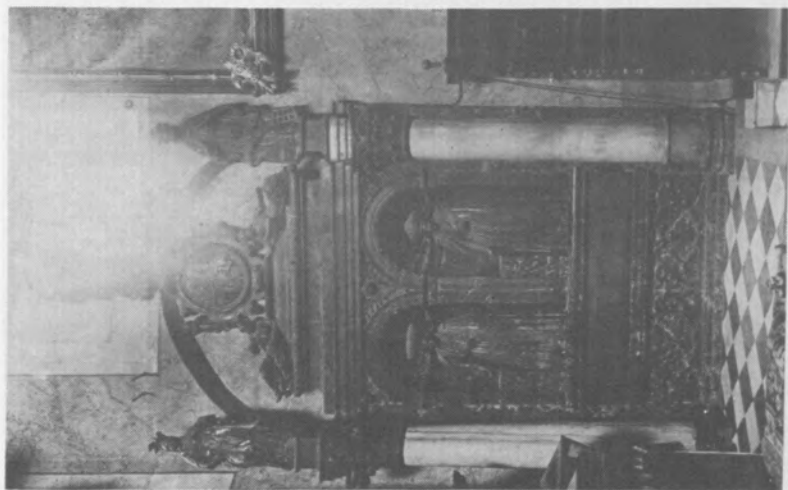
5. Żółkiew, kolegiata, wnętrze



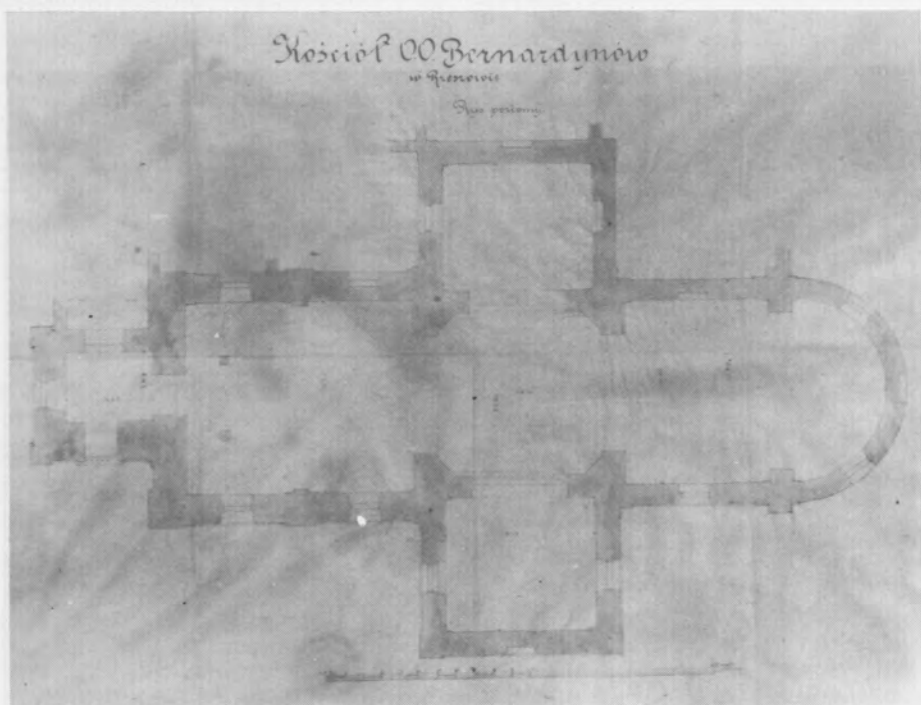
6. Żółkiew, kolegiata, sklepienie prezbiterium



7. Żółkiew, kolegiata, nagrobek Stanisława i Jana Żółkiewskich



8. Żółkiew, kolegiata, nagrobek Reginy i Zofii Żółkiewskich



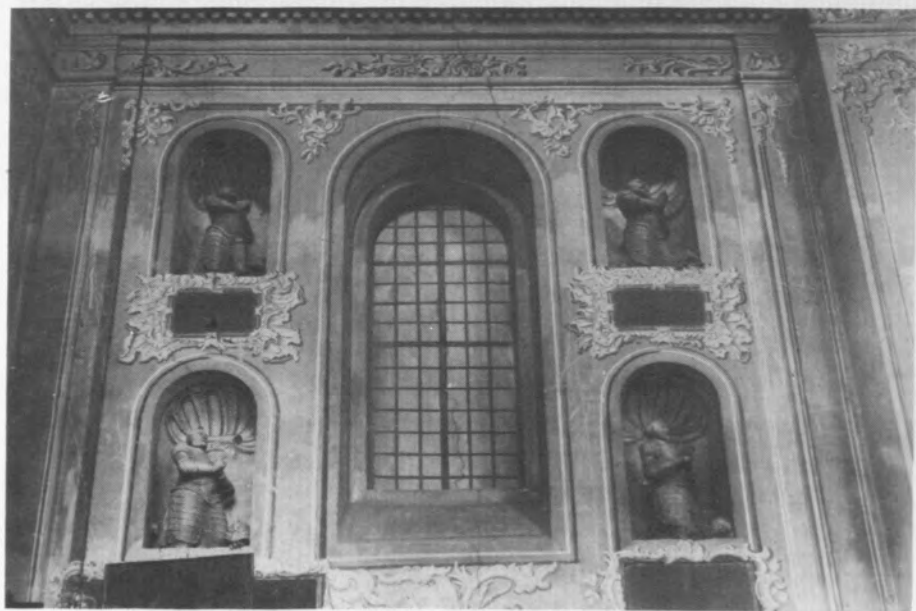
9. Rzeszów, kościół Bernardynów, plan



10. Rzeszów, kościół Bernardynów, widok od południa



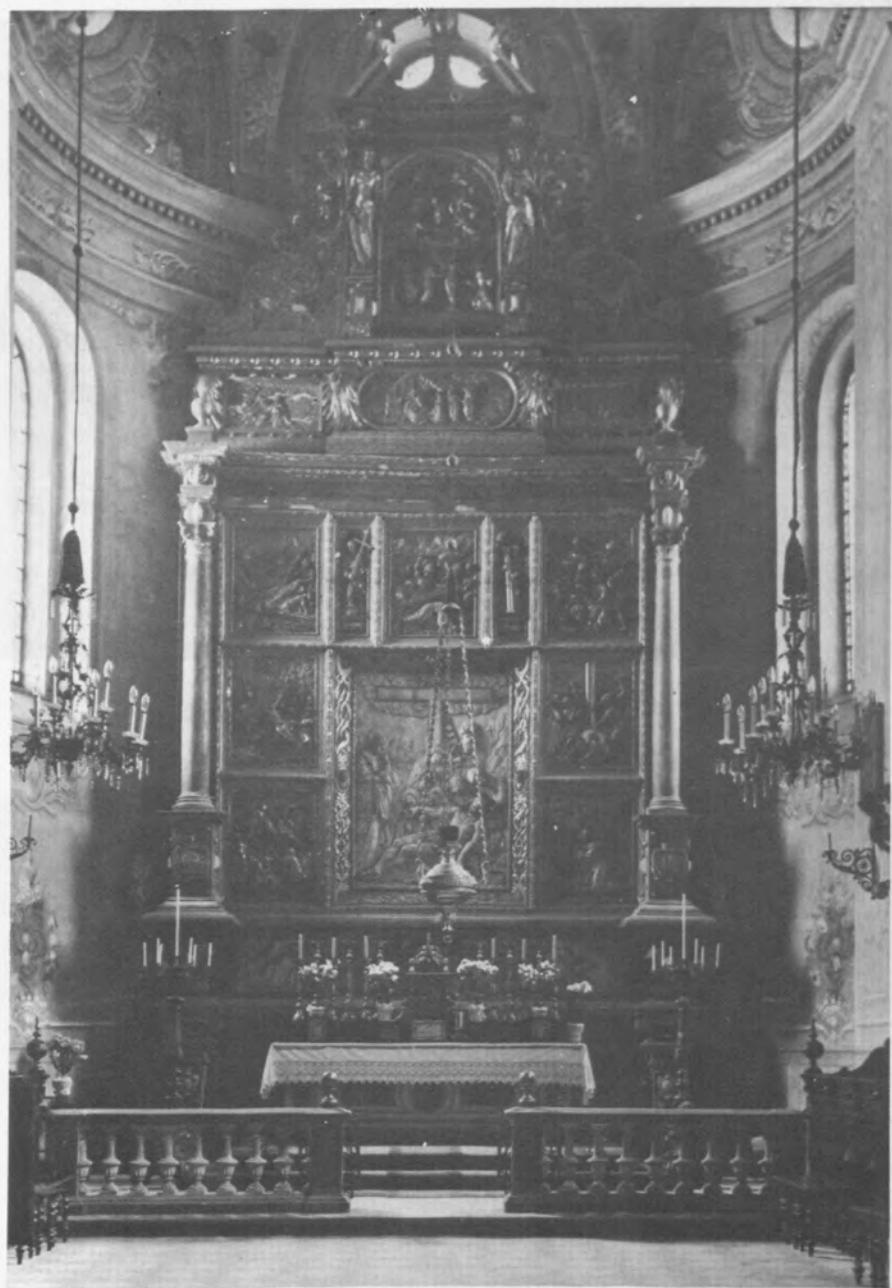
11. Rzeszów, kościół Bernardynów, widok od wschodu



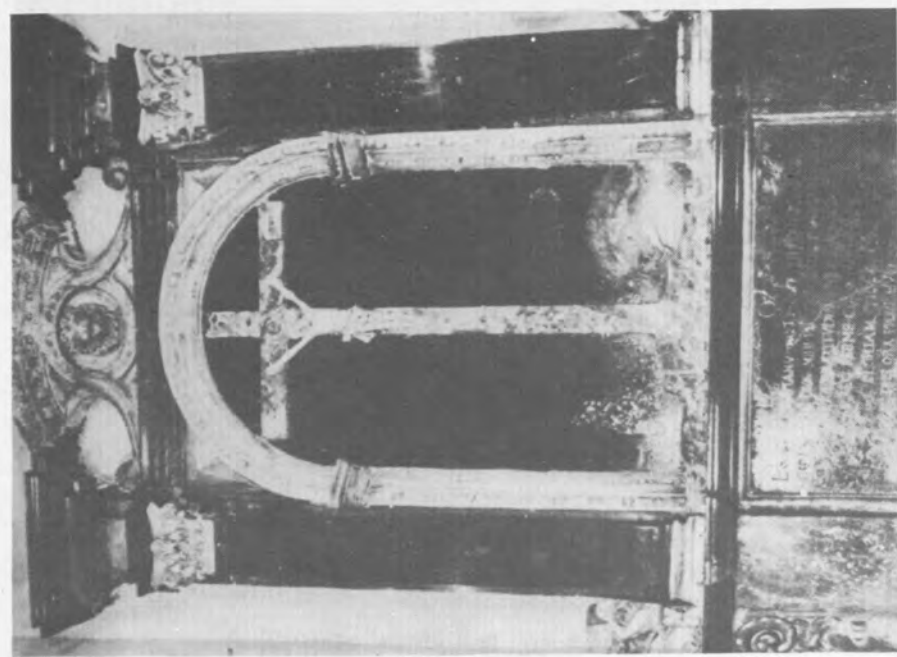
12. Rzeszów, kościół Bernardynów, posągi Ligęzów



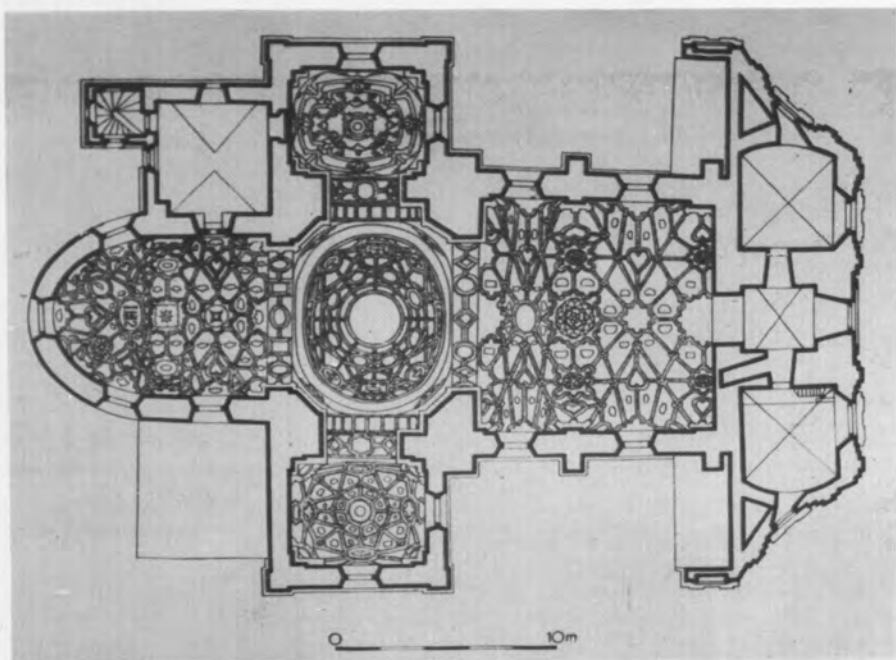
13. Rzeszów, kościół Bernardynów, wnętrze



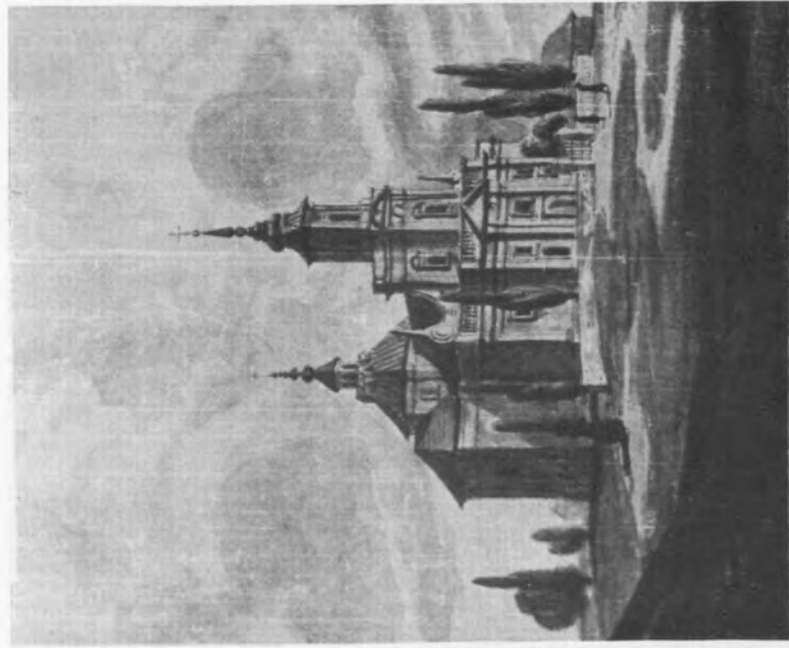
14. Rzeszów, kościół Bernardynów, ołtarz główny



15. Rzeszów, kościół Bernardynów, ołtarz Św. Krzyża

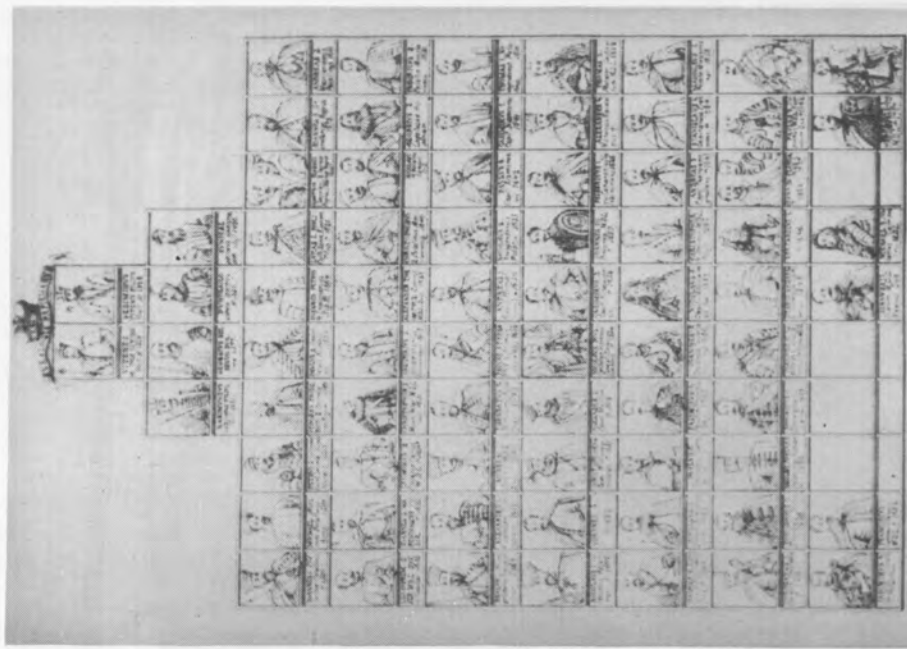


16. Kodenia, kościół Św. Anny, plan

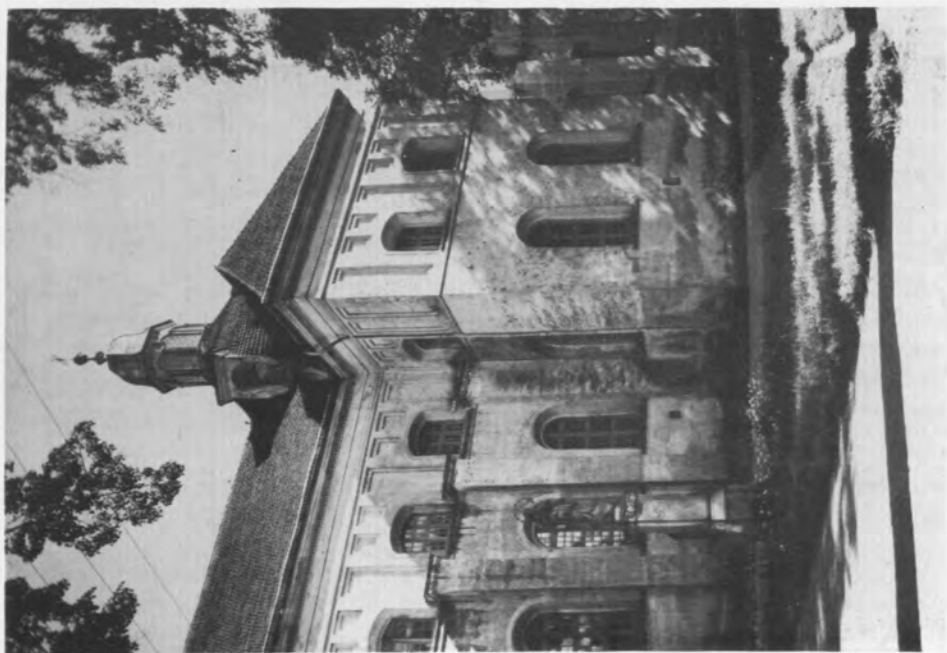


Mosceł parafialny Szczyński w Kodniu.

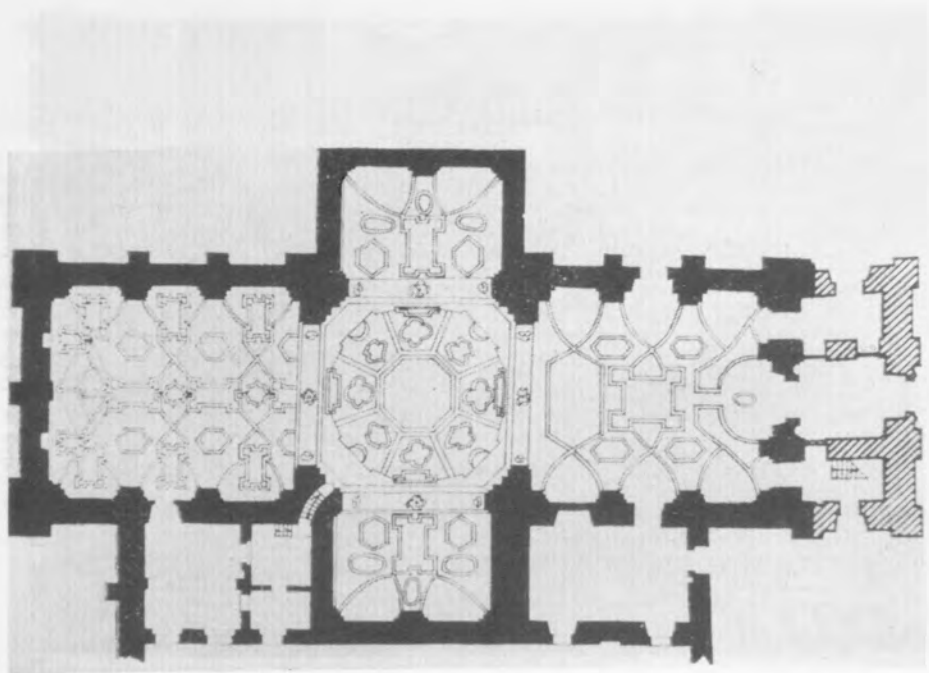
17. Kodień, kościół Św. Anny, widok od północnego zachodu (wg akwareli w *Tekach Strączynskiego*)



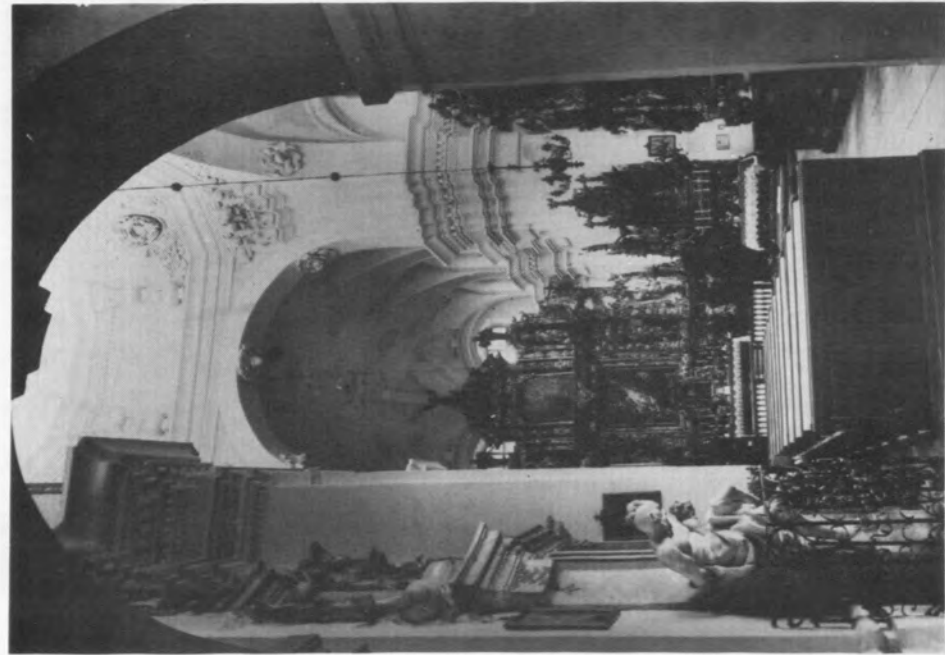
18. Galeria Sapiarów w kościele Św. Anny w Kodniu (wg litografii J. Loskiego)



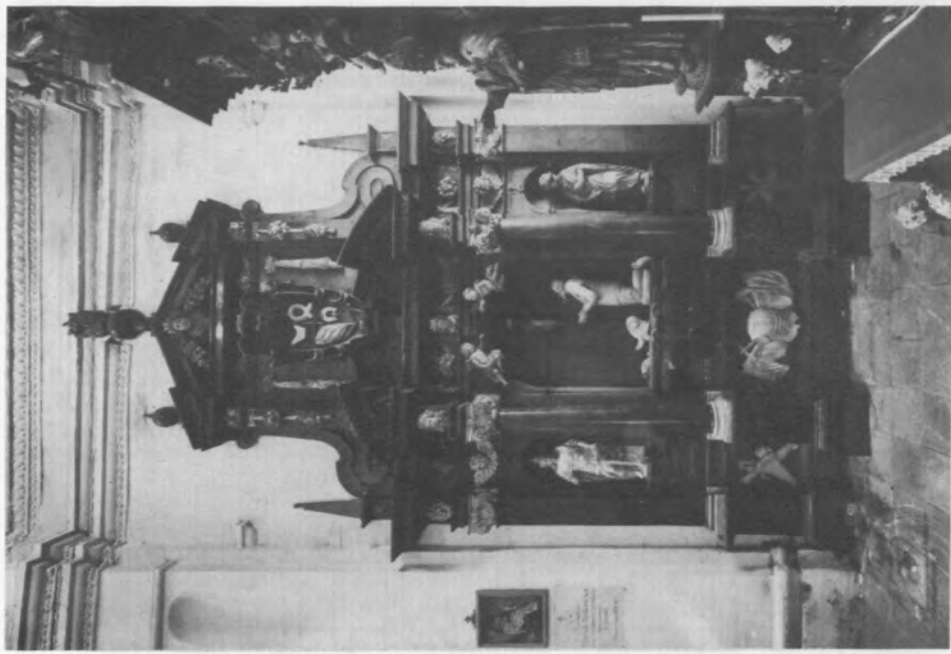
20. Kościół Bernardynów w Sierakowie, widok od południa



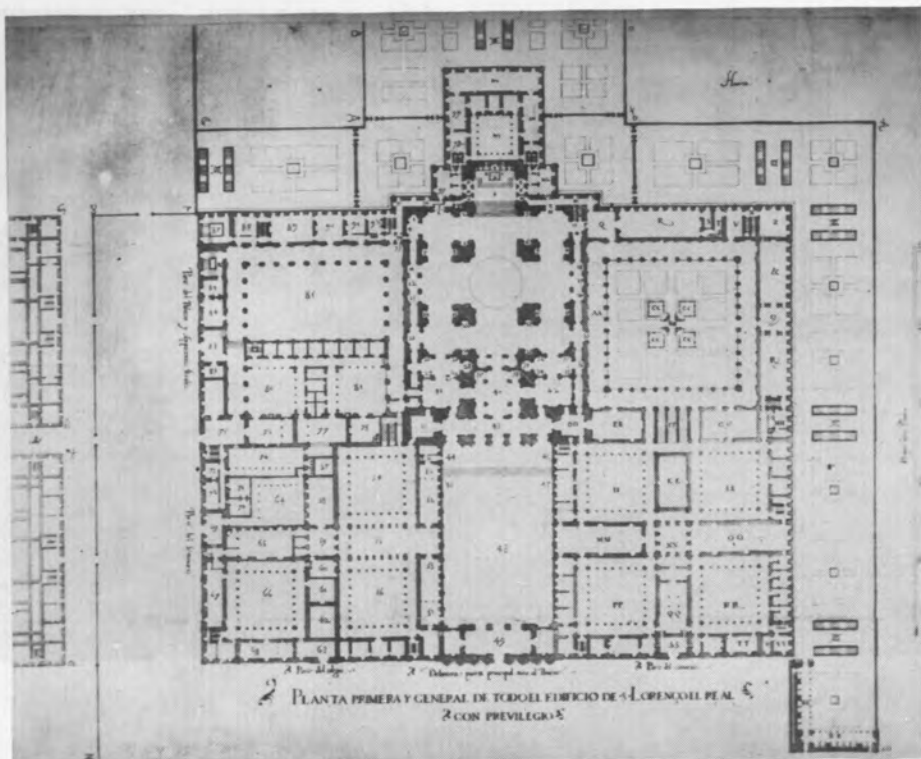
19. Kościół Bernardynów w Sierakowie, plan



21. Kościół Bernardynów w Sierakowie, wnętrze



22. Kościół Bernardynów w Sierakowie, nagrobek Piotra Opalińskiego



23. Eskurial, kościół S. Lorenzo, pałac i kolegium, plan (wg miedziorytu J. de Herrery i P. Pereta)



24. Eskurial, widok kościoła S. Lorenzo od zachodu i przekrój pałacu i kolegium (wg miedziorytu J. de Herrery i P. Pereta)



25. Eskurial, kościół S. Lorenzo, pałac i kolegium, widok z góry (wg miedziorytu J. de Herrery i P. Pereta)



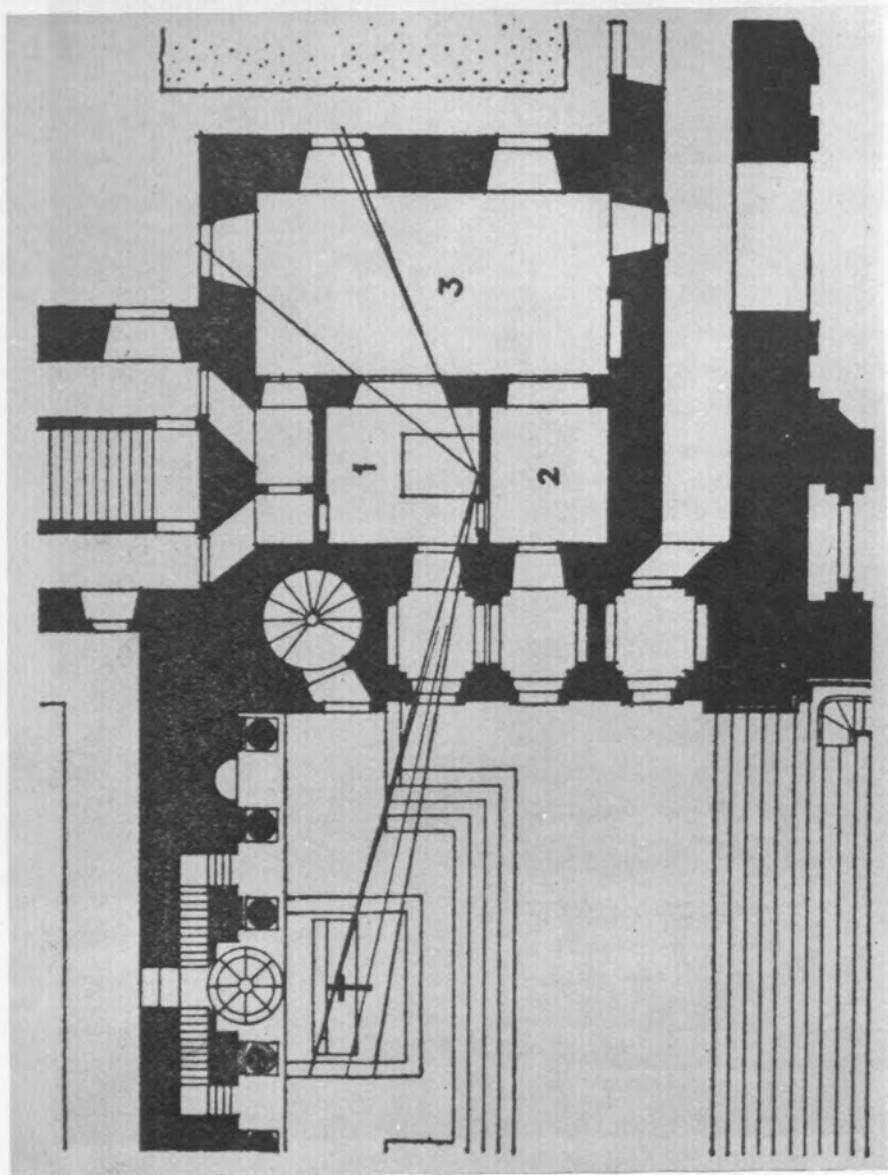
26. Eskurial, kościół S. Lorenzo, widok od północnego wschodu



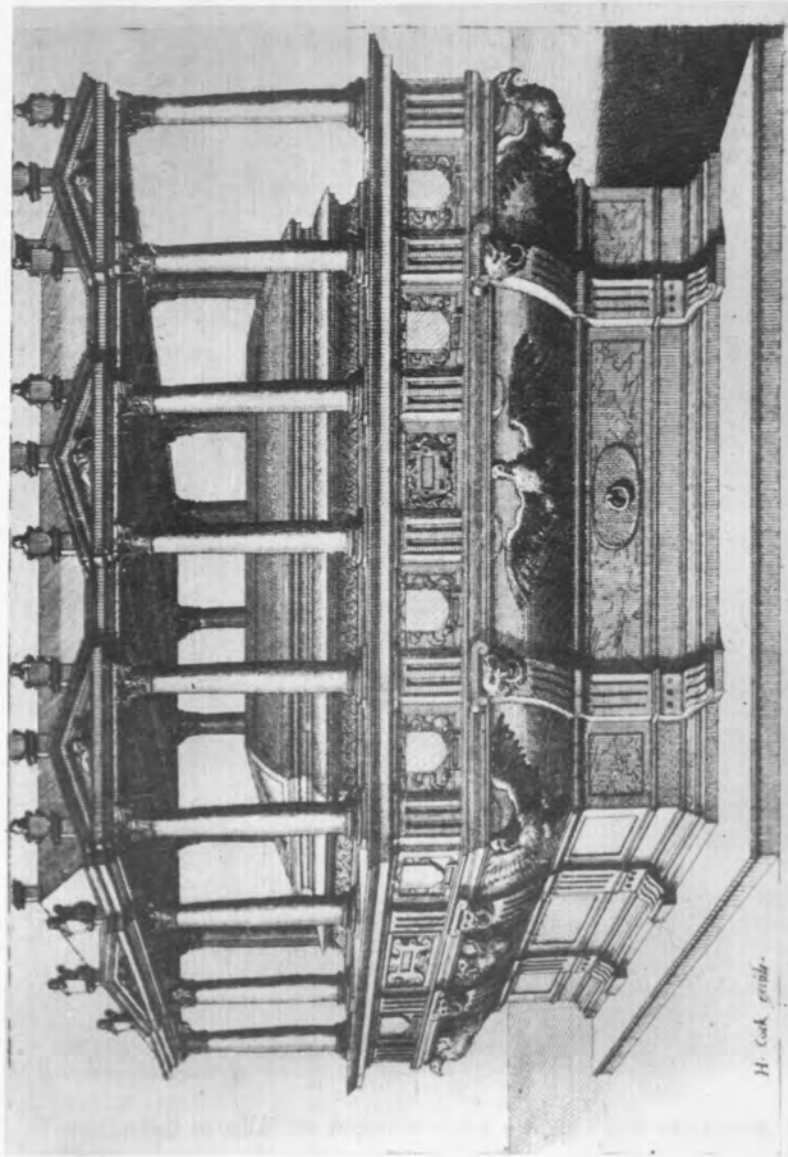
27. Eskurial, kościół S. Lorenzo, wnętrze prezbiterium



28. Eskurial, Panteón de Reyes



29. Eskurial, apartament Filipa II



H. Cook fecit.

*Virtutes aquilae signa addita Maximiliano
Nos memores fecerunt CAROLE QVINTE, tul.*

*Sed magis, heri, quod te carret orbis, quidem
Nulla prius dederant scula, nulla dabunt.*

30. J. Vredeman de Vries, projekt grobowca Karola V (wg ryciny H. Cooka)



31. Portret Mikołaja Sapichy z galerii w kościele Św. Anny w Kodniu