

MICHAŁ KURZEJ

KRAKÓW

## Podkamień i Lublin

– dekoracje sztukatorskie warsztatu Falconiego  
w kościołach dominikańskich\*

DWIE OZDOBIONE SZTUKATERIAMI KAPLICE w dominikańskich kościołach o randze ogólnopolskich sanktuariów od dawna budziły duże zainteresowanie badaczy. Wydaje się jednak, że ich dokładniejsza analiza może przynieść jeszcze interesujące wyniki, ukazując w nowym świetle zagadnienie organizacji warsztatu artysty i pomagając wyróżnić osobowości współpracujących z nim sztukatorów.

Zainteresowanie badaczy wcześniej wzbudziła młodsza z tych dekoracji, zdobiąca kaplicę Tyszkiewiczów pw. św. Krzyża przy kościele dominikanów w Lublinie. Jej pokrewieństwo z zaliczaną do kręgu Falconiego sztukaterią w gabinecie zamku w Łańcucie zauważyła Alina Trojan<sup>1</sup>, a Janina Eustachiewicz zwróciła uwagę na wzmianki dotyczące wypłat „p. Baptiście stukatorowi” za wykonanie dekoracji wnętrza<sup>2</sup>. Wiadomość tę połączył z Falconim

---

\* Niniejszy tekst powstał w oparciu o część rozprawy doktorskiej „Nurt italianizujący w dekoracjach sztukatorskich w Małopolsce i na Rusi Koronnej w XVII w.” przygotowywanej pod kierunkiem dr. hab. Piotra Krasnego.

<sup>1</sup> Wyniki jej niepublikowanej pracy seminaryjnej napisanej na KUL w 1953 r. referuje J. Kowalczyk, *Architektoniczno-rzeźbiarskie dzieło Falconiego w Lublinie (Kaplica św. Krzyża przy kościele Dominikanów)*, BHS, 24 (1962), nr 1, s. 27.

<sup>2</sup> J. Eustachiewicz, *Fresk w kaplicy św. Krzyża przy kościele oo. dominikanów w Lublinie*, RHUm, „Prace z historii sztuki”, 6 (1957), z. 4, s. 228.

Henryk Gawarecki, uznając za sygnaturę tego artysty litery IBFS umieszczone na płd. ścianie kaplicy<sup>3</sup>. Atrybucję stiuków Falconiemu podtrzymał Jerzy Kowalczyk, który przedstawił dekorację na tle innych prac wiązanych wtedy z artystą i opublikował dotyczące jej archiwalia. Omówił on również stosunek dekoracji do architektury oraz widza i wysoko ocenił jej wartości architektoniczne oraz rzeźbę ornamentalną, zauważając jednocześnie, iż znacznie gorsze partie figuralne odznaczają się nieudolnym modelunkiem, niezdarnie oddanym ruchem i błędami anatomicznymi. Zdaniem tego badacza, sztukator odgrywał dużą rolę w aranżacji wnętrza, gdyż zaprojektował podziały ścian, wyznaczając pola do wypełnienia malowidłami, a także świadomie nie dostosował się do zróżnicowanej bryły wnętrza, chcąc osiągnąć jego ujednolicenie i monumentalizację<sup>4</sup>. Praktycznie wszystkie jego poglądy przyjęli późniejsi badacze. Adam Miłobędzki uznał ponadto, że zatrudnienie Falconiego w Lublinie stanowiło odejście od tradycji artystycznej tego miasta, gdzie uprzednio wykonywanie dekoracji sztukatorskich powierzano miejscowym muratorom, domyślając się, że zaangażowanie tego artysty mogło być zasługą Stanisława Witowskiego<sup>5</sup>. Mariusz Karpowicz, rozwijając spostrzeżenia o zdolnościach architektonicznych Falconiego, doszedł nawet do bezpodstawnego wniosku, że współpracował on z autorem architektury kaplicy – Janem Cangerem, mimo iż datę jej budowy ustalił na dwadzieścia lat wcześniej niż dekorację<sup>6</sup>.

Według ustaleń J. Kowalczyka kaplicę mającą pomieścić relikwię Krzyża Św. budowano w latach 1645–1658, z fundacji Janusza Tyszkiewicza. Po jego śmierci budowę wspomogła siostra zmarłego – Katarzyna Jelec oraz starosta lubelski Stanisław Witowski. Prace murarskie, prowadzone pod kierunkiem Jana Cangiera (Gangierle), ukończono w 1653 r., a wiosną następnego roku rozpoczęto dekorowanie wnętrza, angażując w tym celu malarza Tomasza Muszyńskiego i sztukatora Baptystę, tożsamego zapewne z Falconim. W lutym 1654 r. artysta przybył do Lublina i zawarł umowę z ówczesnym przeorem konwentu dominikanów – o. Janem Czesławem Bajerem, opiewającą na kwotę 1500 florenów, do której nie wliczono kosztu materiałów. Wykonanie dekoracji rozpoczęto zapewne od ram wypełnionych obrazami szta-

<sup>3</sup> H. Gawarecki, *Zabytki miasta*, [w:] *Lublin – Przewodnik*, Lublin 1959, s. 68.

<sup>4</sup> J. Kowalczyk, *dz. cyt.*

<sup>5</sup> A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980, s. 221, 309.

<sup>6</sup> M. Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia nel '600*, Bellinzona 1983, s. 75.



Il. 1. Lublin, kaplica Krzyża św. (Tyszkiewiczów), widok wnętrza od zach.  
(fot. M. Kurzej).

lugowymi. Po przerwie, spowodowanej okupacją miasta przez Rosjan, prace prowadzono zapewne do 1658 r., którą to datę umieszczono na fryzie, wraz z inicjałami odnoszącymi się zapewne do ówczesnego przeora o. Waleriana Świderskiego. W drugiej fazie powstały zapewne figury proroków i fresk ze sceną Sądu Ostatecznego wypełniający czaszę kopuły<sup>7</sup>.

Kaplicę wzniesiono na przedłużeniu prezbiterium kościoła, do którego otwiera się szeroką arkadą wybitą w jego wsch. ścianie (il. 1). Podniebie jej arkady podzielono listwami na płyciny wypełnione bujną arabeską z rozetami, kobiecymi głowami w diademach przybrzany owocowymi girlandami oraz groteskowymi torsami przechodzącymi w roślinną wić. Dolna część wnętrza, wzniesiona na rzucie prostokąta, zasłonięta ołtarzem pełniącym równocześnie funkcję przegrody chórowej<sup>8</sup>, nie posiada dekoracji. Za pośrednictwem niewielkich pendentywów przechodzi ona w nieregularny ośmiobok o krótszych bokach diagonalnych. Jego narożniki opięto przela-

<sup>7</sup> J. Kowalczyk, *dz. cyt.*, s. 28–30.

<sup>8</sup> Najprawdopodobniej obecny ołtarz powtarza umiejscowienie i gabaryty pierwotnej nastawy (zob. J. Kowalczyk, *dz. cyt.*, s. 29, przyp. 10).



Il. 2. Lublin, kaplica Krzyża św. (Tyszkiewiczów), narożnik pld.-wsch.  
(fot. M. Kurzej).

manymi pilastrami, podtrzymującymi wyłamane nad nimi pełne belkowanie o wydatnym gzymsie, oddzielającym kondygnację owalnego tamburu, gdzie nie zastosowano artykulacji pionowej (il. 2). Kompozytowe pilastry kondygnacji dolnej, wznoszą się bez baz od poziomu odsadzki na wysokości pendentywów. Na ich trzonach umieszczono opracowane w wypukłym reliefie przedstawienia leżących aniołków w zróżnicowanych układach i pozach, unoszących *arma passionis* (il. 3). W niewidocznych z zewnątrz narożach od strony zach. są to: włócznia, gąbka na kiju, szata i kości do gry oraz sznur, miszek i kielich. W przeciwległych narożach aniołki unoszą koguta, konew i misę do mycia rąk oraz drabinę, prześcieradło, młotek i obcęgi, a na pilastrach ujmujących ścianę wschodnią dźwigają kolumnę z koroną cierniową oraz krzyż i gwoździe. Pola ścian między pilastrami wypełniają obrazy olejne w profilowanych ramach, przedstawiające Ukrzyżowanie (na ścianie wsch.), po jego bokach Zdjęcie z Krzyża i Złożenie do Grobu, a na ścianach bocznych – Znalezienie i Podwyższenie Krzyża. Pod obrazami umieszczono dekorację z wici roślinnych wyrastających z nagich skrzydlatych torsów, której towarzyszą inicjały IBFS – na ścianie pld. oraz trudne do interpretacji litery FVST wraz z datą A. 1658 na ścianie wsch. Ornamentem wiciowym wychodzącym z uskrzydłonych główek ozdobiono też fryz belkowania.



Il. 3a i b. Lublin, kaplica Krzyża św. (Tyszkiewiczów), putta trzymające *arma passionis* (fot. M. Kurzej).

W kondygnacji tamburu, ponad pilastrami ustawiono półplastyczne figury proroków, trzymających krzyże i tablice lub asymetryczne kartusze z cytatami z Pisma św. (il. 4). Od prawej są to: Ezechiel, Jeremiasz, Salomon, Dawid, Mojżesz i Izajasz. Ukazano ich w kontrapoście, z jedną ręką opartą na tablicy lub kartuszu, a drugą podtrzymujących krzyże, wzbogacone o symboliczne atrybuty nawiązujące do ich przepowiedni. Wysmukłe ciała o wydłużonych kończynach, za wyjątkiem Dawida ubranego w zbroję, spowito w długie szaty o miękkich, równoległych fałdach. Twarze zróżnicowane przez długość włosów i zarostu, posiadają stypizowane rysy o głęboko osadzonych oczach, długich prostych nosach i wydatnych ustach. Przestrzeń między figurami wypełniają głębokie wnęki okienne, w bogato profilowanych obramieniach, zwieńczone przez grube, plastyczne kartusze (il. 5), ujęte w duże spływy wolutowe, które przechodzą w ornament liściasty. Nad arkadą wejściową umieszczono okrągłą płycinę z rzeźbiarskim przedstawieniem Twarzy Chrystusa na Chuście św. Weroniki, ujętą od dołu w bujne liście, z których wyrastają drobno modelowane kwiaty, a od góry w kartusz zwieńczony kobiecą główką (il. 6). Po bokach znajdują się kartusze z herbami Leliwa (Janusza Tyszkiewicza) i Jastrzębiec (Stanisława Witowskiego), podpisane ich inicjałami i ujęte w ponacinane kartusze rozcięte w symetryczne pasy zakończone drobnymi



Il. 4a i b. Lublin, kaplica Krzyża św. (Tyszkiewiczów), figury proroków Izajasza i Jeremiasza (fot. M. Kurzej).



Il. 5. Lublin, kaplica Krzyża św. (Tyszkiewiczów), kartusz nad oknem w pld. ścianie tamburu (fot. M. Kurzej).

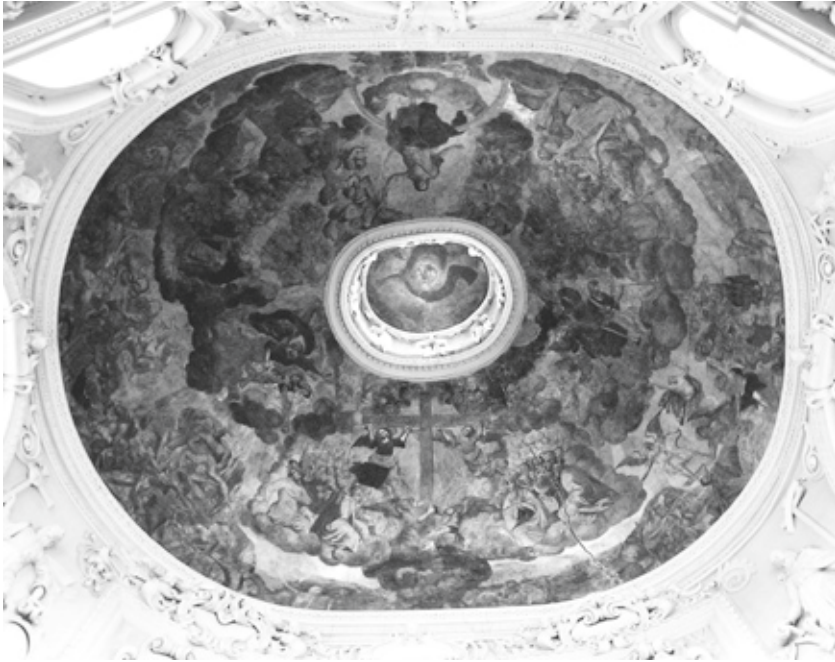


Il. 6. Lublin, kaplica Krzyża św. (Tyszkiewiczów), dekoracja nad arkadą wejściową (fot. M. Kurzej).

wolutami. Powyżej umieszczono mniejsze i grubsze kartusze, ujęte przez groteskowe skrzydlate postacie, przechodzące w wić roślinną. Czasę kopuły wypełniono freskiem (il. 7), ale ściany latarni otrzymały dekorację w stiuku, złożoną z główek, kartuszy i owocowych girland.

Najbardziej charakterystycznym elementem dekoracji kaplicy jest rzeźba figuralna. Jej mankamenty wskazane przez J. Kowalczyka wydają się typowe dla sztuczka, który specjalizował się w drobniejszej rzeźbie ornamentальной. Reliefy z aniołkami unoszącymi *arma passionis* wyróżniają się jednak umiejętnym różnicowaniem wysokości reliefu, odważnymi skrótami perspektywicznymi oraz swobodną i urozmaiconą kompozycją, co różni je od monumentalnych i raczej sztywnych postaci starców. Oba zespoły figur zbliżają dość płaskie i monotonne mięsiste draperie, a także regularne rysy, charakterystyczne pomimo różnych typów fizjonomicznych dziecka i starca.

Na autorstwo Falconiego wskazują wyraźnie motywy roślinne, a także odciskane ze sztanc profile listwowych obramień, jednakże w rzeźbie ornamentальной widoczne są też nowe cechy stylowe. Podczas gdy kartusze mieszczące herby – dość płaskie i ściśle symetryczne – są dobrze znane z jego wcześniej-



Il. 7. Lublin, kaplica Krzyża św. (Tyszkiewiczów), czasza kopuły  
(fot. M. Kurzej).

szych dzieł, grube, niesymetryczne obramienia trzymane przez proroków jawią się jako wyjątkowo nietypowe. O dokooptowaniu przez Falconiego nowych współpracowników świadczy też stosowanie ornamentu małżowinowego, z którego utworzono elementy kartuszy nadokiennych, zmiękczone i pofalowane elementy innych obramień oraz – w wersji wzbogaconej o chrząstkę – uszy dodane do kartusza nad Chustą św. Weroniki. Ten ostatni bardzo charakterystyczny motyw, podobnie jak małżowinowe kartusze o grubych, plastycznych wolutach, asymetryczne kształty ornamentów, w Polsce znane jest jedynie z dwóch niezbyt odległych od Lublina sztukaterii – kościoła w Tarłowie (il. 8, 9) oraz kaplicy królewskiej przy farze w Kazimierzu Dolnym. Zbliżone motywy zdobią też ściany domku loretańskiego w Gołębiu.

Hipotezę o wspólnym autorstwie tych trzech dzieł postawiono już dawno<sup>9</sup> i została ona powszechnie przyjęta, ale dekoracja kaplicy Tyszkiewiczów nie była wcześniej rozpatrywana w ich kontekście. Sztukaterie owej grupy, związane z anonimowym Mistrzem Tarłowskim również nie są jednak dziełem

<sup>9</sup> M. Karpowicz, *Sztuka polska XVII wieku*, Warszawa 1975, s. 85.





Il. 8. Tarłów, kościół parafialny, kartusz na sklepieniu apsydy prezbiterium  
(fot. M. Kurzej).



Il. 9. Tarłów, kościół parafialny, kartusz nad pld. ścianą tarczową w kaplicy płu.  
(fot. M. Kurzej).

tylko jednego artysty. W Lublinie nie zatrudniono najwybitniejszego figuralisty z owego zespołu, co może dziwić, gdyż stiuki figuralne odgrywają w niej decydującą rolę, ale ornamentalistę, który wykonywał elementy o drugorzędnym znaczeniu. Bardzo możliwe, że udział tego sztukatora lub może innych, mniej zdolnych członków warsztatu tarłowskiego nie był ograniczony jedynie do wykonania ornamentów, ale odegrał on też znaczną rolę w ukształtowaniu postaci. Wprawdzie zarówno kompozycja, jak ikonografia obydwu zespołów figur nie pozwalają na wskazanie ich bezpośrednich odpowiedników, jednakże sama skala oraz reliefowy modelunek przedstawień aniołków i proroków bliższy jest dziełom warsztatu tarłowskiego niż Falconiego. Również rysy twarzy są bardziej wyraziste i staranniej dopracowane niż we wcześniejszych dziełach królewskiego serwitora.

Różnice w wykonaniu poszczególnych partii oraz współlistnienie motywów falconiowskich z nigdy niespotykanymi w jego dziełach widoczne jest również w dekoracji kaplicy Cetnerów pw. św. Dominika przy kościele w Podkamieniu, którą wprowadzono do literatury naukowej stosunkowo niedawno. Stało się to zasługą Jacka Gajewskiego, który przypisał jego autorstwo Falconiemu, wskazując na związki z kaplicą Oświęcimów w Krośnie i stiukami gabinetów baszt zamków w Nowym Wiśniczu i Łańcucie, a także zwrócił uwagę na podobieństwo kartuszy do dekoracji kaplic Czarneckiego (Matki Boskiej Loretańskiej) i Św. Trójcy (pierwotnie św. Franciszka Ksawerego) przy krakowskim kościele św. św. Piotra i Pawła oraz prezbiterium kościoła bernardynek w Rzeszowie. Gajewski dostrzegł też podobieństwo ornamentów roślinnych do dzieł Falconiego w Klimontowie, Lublinie i Łowiczu. Jego zdaniem stiuki w Podkamieniu, stojące pomiędzy dekoracją kaplicy w Krośnie a sztukateriami w Łowiczu i Lublinie, powstały latem 1648 r. Badacz ten poświęcił dużo miejsca stosunkowi dekoracji do architektury kaplicy, która jego zdaniem, podobnie jak przeciwległa kaplica św. Jacka, została wtórnie nadbudowana nad wschodnim przęsłem nawy pld. ok. 1635 r. Mianowicie zwrócił on uwagę, że za pomocą sztukaterii wprowadzono do wnętrza ład kompozycyjny, niwelując asymetryczne rozmieszczenie okien w ścianie ołtarzowej i tamburze kopuły<sup>10</sup>. Następnie M. Karpowicz uznał, że

---

<sup>10</sup> J. Gajewski, *Falconi w Podkamieniu oraz jego dzieła architektoniczno-rzeźbiarskie (problematyka artystyczna i zagadnienie odbioru)*, „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego”, 5 (1993), s. 25, 28, 35, 44, 45, 48. Badacz ten błędnie sytuował położenie Podkamienia na Podolu, w rzeczywistości miejscowość leży na Rusi, w ziemi lwowskiej, w pobliżu granicy z Wołyniem.

kaplica została zaprojektowana przez Konstantego Tencallę dla Stanisława Koniecpolskiego, który powierzył jej dekorację Falconiemu, a wykonanie dekoracji datował na rok 1648<sup>11</sup>. Datowanie to, podobnie jak hipotezy na temat okoliczności powstania kaplicy okazały się błędne w świetle ostatnich badań Piotra Krasnego, który zebrał i dokładniej zanalizował przekazy historyczne dotyczące klasztoru w Podkamieniu. Architekturę kościoła i kaplic uznał on za jednofazową, co wyklucza zarówno tezę o ich nadbudowaniu, jak i domysły o autorstwie Tencalli. Stwierdził też, że dekoracja kaplicy nie mogła powstać w lecie 1648 r., ponieważ okolice Podkamienia zajęte były wtedy przez wojska kozackie, a prace przy kościele przerwano już w maju tego roku, kiedy też nastąpiła ewakuacja klasztoru. Zaproponował on bardziej prawdopodobne datowanie na ok. 1644 r., kiedy to pochowano w kaplicy Mikołaja Cetnera, nadając jej tym samym funkcję mauzoleum tej rodziny. Powstanie stiuków w tym roku jest prawdopodobne tym bardziej, że w zbliżonym czasie Falconi pracował w niedalekich Podhorcach. Zgadza się z tezą o autorstwie Falconiego, P. Krasny uznał sztukaterie w Podkamieniu za jedno z najbardziej udanych jego dzieł. W świetle tych badań budowę kościoła, który zastąpił wcześniejszą świątynię ufundowaną przez Baltazara Cetnera, rozpoczęto prawdopodobnie w 1635 r. Kaplice powstały najpewniej współcześnie z resztą budowli, której wznoszenie współfinansował Aleksander Cetner. Dekoracja kaplicy św. Dominika powstała najpewniej w roku 1644, czyli niedługo po ukończeniu prac budowlanych<sup>12</sup>. Datowanie to należy przyjąć, podobnie jak sugestię, że ozdobienie kaplicy wiązało się z nadaniem jej funkcji mauzoleum Cetnerów. Taki charakter kaplicy podkreśla umieszczenie herbu Przyrowa w kartuszu. Jest to więc kolejna budowla o charakterze prywatnej kaplicy grobowej, gdzie wystrój sztukatorski stanowi nieodłączne dopełnienie architektury wnętrza, ważne zarówno ze względów estetycznych jak i ideowych.

Kaplica zamykająca od wschodu pld. nawę kościoła ma rzut prostokąta zamkniętego półkolistą apsydą i została nakryta owalną kopułą na wysokim tamburze. Wnętrze podzielono na dwie kondygnacje za pomocą pełnych belkowań o bogatych wykonanych w stiuku profilowaniach oraz fryzach ozdobionych wicią roślinną (il. 10). Arkady, prowadzące do kaplicy z nawy

<sup>11</sup> M. Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia nella prima metà del '600*, Manno 2002, s. 150–151, 195.

<sup>12</sup> P. Krasny, *Kościół p.w. Wniebowzięcia Najśw. Panny Marii i Podwyższenia Krzyża Św. oraz klasztor OO. Dominikanów wraz z założeniem pielgrzymkowym w Podkamieniu*, [w:] *Materiały*, cz. I, t. 13, Kraków 2005, s. 131, 171.



Il. 10. Podkamień, kaplica św. Dominika (Cetnerów), widok wnętrza kopuły od zach. (fot. M. Kurzej).

głównej i bocznej, obramiono profilowaną listwą, a ich podłucza ozdobiono liściastą arabeską. Podobne obramienia, wzbogacone o uszaki, otrzymały okna dolnej kondygnacji oraz odpowiadająca im płycina na ścianie płn. Wnęki okienne ozdobiono reliefowymi przedstawieniami kwiecistych wazonów (il. 11), a w podłuczcu płytszej wnęki okna apsydy – z ornamentem liściastym. W pendentywach nad arkadą zach. umieszczono dwa kartusze zwinięte w wydatne woluty w części górnej zwieńczone przyłbicami z wąsatymi głowami rycerzy (il. 12), spod których spływają liściaste labry. W kartuszu po stronie płn.-zach. widoczny jest ślad herbu Cetnerów – Przyrowa (il. 13). Nad pozostałymi obramieniami umieszczono mniejsze kartusze o formach bardziej płaskich i zwartych, między którymi na chustach, przechodzących przez ich górne woluty i na zewnątrz kontynuowanych jako karbowane wstęgi, zawieszono girlandy z owoców i warzyw. Girlandę na ścianie płn. ode-rwano od tła, maskując występ muru. Kartusze i część girlandy na ścianie wschodniej usunięto prawdopodobnie już w związku z ustawieniem w kaplicy większego ołtarza w 2. poł. XVII wieku.



Il. 11. Podkamień, kaplica św. Dominika (Cetnerów), wnęka okienna w ścianie płd.  
(fot. M. Kurzej).



Il. 12. Podkamień, kaplica św. Dominika (Cetnerów), hełm na tarczy herbowej  
w pendentywie płd.- zach. (fot. M. Kurzej).



Il. 13. Podkamień, kaplica św. Dominika (Cetnerów), herb w pentywywie płn.-zach.  
(fot. M. Kurzej).

Obramienia okien górnej kondygnacji wyposażono od dołu w większe uszaki, pomiędzy którymi umieszczono wolutowe spływy połączone chustami. Boki wnęk okiennych rozwiązano jak w kondygnacji dolnej, a ich podniebia ozdobiono rozetami. Oknom rozmieszczonym nieregularnie od wsch. i płd. odpowiada analogicznie rozwiązana wnęka i płyciny w pozostałych ścianach. Wszystkie obramienia zwieńczono kartuszami, zwiniętymi w zaoblone woluty i wywiniętymi na obramienia oraz znajdujący się nad nimi architraw, a między nimi zawieszono girlandy na chustach. Do nich z kolei, na chuście związanej w pętelki, podwieszono kompozycje z kwiatów i liści wypełniające przestrzenie między obramieniami. Czaszę kopuły wokół otworu sześciobocznej latarni podzielono na sześć pól za pomocą podziałów ramowych, na które nałożono profilowane listwy (il. 14). Pola te wypełnione są przez płaskie, symetryczne, ponacinane kartusze, których wąskie pasy po bokach i niewielkie symetryczne woluty u góry wywinięto na obramienia. Dołem co drugi kartusz zwinięto w większe ślimacznice, a wszystkie u dołu ozdobiono skrzydlatymi główkami (il. 15, 16).

Jak słusznie zauważył J. Gajewski, plastyczność dekoracji zróżnicowano od partii modelowanych płasko i linearnie, np.: w arkadach i glicfach okiennych,



Il. 14. Podkamień, kaplica św. Dominika (Cetnerów), czasza kopuły (fot. M. Kurzej).



Il. 15. Podkamień, kaplica św. Dominika (Cetnerów), kartusz w czaszy kopuły (fot. M. Kurzej).



Il. 16. Podkamień, kaplica św. Dominika (Cetnerów), główka aniołka u podstawy kartusza w czaszy kopuły (fot. M. Kurzej).

po bardziej wychodzące w przestrzeń girlandy i kartusze w kopule. Całość wykonano bardzo precyzyjnie, z dużą starannością i dbałością o szczegóły. Zastosowane motywy cechuje przy tym duża różnorodność; stosunkowo płaskie kartusze w kopule zbliżone są do znanych z krakowskiej kaplicy Czarneckiego (il. 17) i gabinetu zamkowego w Nowym Wiśniczu (il. 18). Kartusze herbowe i nad oknami tamburu mają swoje odpowiedniki w górnej strefie kopuły kaplicy Oświęcimów w Krośnie (il. 19), a płaskie i zwarte kartusze nad obramieniami dolnej kondygnacji są najbardziej zbliżone do form zastosowanych w kolegiacie łowickiej. Skrzydlate główki, jedne z bardziej udanych w dziełach Falconiego (il. 16), opracowano starannie i bardziej poprawnie niż w Krośnie i krakowskiej kaplicy św. Franciszka Ksawerego, najbliższe są przykładom z kaplicy św. Karola Boromeusza w Niepołomicach. Charakterystyczna dla Falconiego jest ornamentyka roślinna, zwłaszcza arabskie fryzy, gdzie podobnie jak w Klimontowie i Baranowie, wici roślinnej towarzyszą drobne groteskowe figurki. Dekoracja wnek okiennych z motywem linearnie rzeźbionych wazonów z kwiatami powtarza się w Baranowie. Na autorstwo Falconiego wskazują również profilowania listew, znane z Krosna i Wiśnicza, oraz charakterystyczny dla jego warsztatu kimation z motywem twarzy lub muszelki.

Należy przypomnieć, że spośród sztukaterii wskazanych tu jako analogie dla dekoracji podkamienieckiej tylko jedno jest archiwalnie potwierdzonym dziełem Falconiego, a wiele innych przypisano mu w wyniku zbyt pobieżnej analizy form, które były bardzo zbliżone w dziełach różnych warsztatów





Il. 17. Kraków, kościół św. Piotra i Pawła, kaplica Matki Boskiej Loretańskiej (Czarneckiego), fragment dekoracji sklepienia (fot. M. Kurzej).



Il. 18. Nowy Wiśnicz, zamek, gabinet w baszcie zach., dekoracja kopuły (fot. M. Kurzej).



Il. 19. Krosno, kaplica Oświęcimów, kartusz w czaszy kopuły (fot. M. Kurzej).

sztukatorskich. Różnorodność stiuków w Podkamieniu pozwala się więc domyślać udziału w jej wykonaniu nawet kilku współpracowników Falconiego, a twórczość przynajmniej jednego można będzie bliżej scharakteryzować. Wymaga to jednak krytycznego spojrzenia na stan badań nad twórczością słynnego włoskiego sztuczka.

Nazwisko artysty wprowadził do literatury Jerzy Mycielski, który opublikował wypisy z diariusza Stanisława Oświęcima<sup>13</sup>. Stanisław Tomkowicz uznał dekoracje kaplic podwieżowych na Bielanych i kaplicy Oświęcimów w Krośnie za dzieła tego samego autora<sup>14</sup>. Następnie Emanuel Świeykowski zwrócił uwagę na podobieństwo dekoracji kościoła bernardynek (pijarów) w Rzeszowie, kaplicy Czarneckiego przy krakowskim kościele św. św. Piotra i Pawła oraz gabinetu wieżowego zamku w Wiśniczu i stwierdził, że zostały wykonane przez tego samego sztuczka<sup>15</sup>, a następnie dołączył do tej gru-

<sup>13</sup> J. Mycielski, *Sprawozdanie Towarzystwa Opieki nad polskimi zabytkami*, Kraków 1903, s. 7.

<sup>14</sup> S. Tomkowicz, *Inwentaryzacja zabytków Galicji Zachodniej. Powiat krakowski*, „Teki Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej”, 2 (1906), s. 23.

<sup>15</sup> E. Świeykowski, *Zabytki Rzeszowa*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 8 (1907) z. 1–2, s. 88–89.

py stiuki w kaplicy Lubomirskich na Bielanach<sup>16</sup>. Franciszek Klein wymienił Falconiego jako twórcę stiuków w kościele św. św. Piotra i Pawła, dodając, że pochodził z okolicy Mediolanu, ale nie podał źródła tej informacji<sup>17</sup>. Feliks Kopera i Julian Pagaczewski dostrzegli podobieństwo malarskiej dekoracji kaplicy Lubomirskich przy krakowskim kościele dominikanów do stiuków na Bielanach, w zamku wiśnickim i apsydzie kościoła św. św. Piotra i Pawła<sup>18</sup>.

Pierwszą monografię twórczości Falconiego opracował Adam Bochnak. Zebrał on przekazy źródłowe dotyczące tego artysty oraz stworzył korpus jego dzieł, który z pewnymi modyfikacjami został przyjęty przez większość późniejszych badaczy. Bochnak uznał stosowanie ornamentu kartuszowo-zawijanego za charakterystyczną cechę twórczości tego sztukatora i przypisał mu prawie wszystkie dekoracje wykonane z jego użyciem. Jedynie dzieła znacznie późniejsze (kaplice Wazów i Matki Boskiej w Kalwarii Zebrzydowskiej) zostały uznane za naśladownictwa jego prac. Znaczne różnice w ich poziomie artystycznym Bochnak usiłował tłumaczyć wykonaniem dekoracji przez „kierownika warsztatu”, zakładając, że właśnie on był najwybitniejszym artystą w zespole, lub też przez „mniej wprawnych pomocników”. Zdaniem Bochnaka warsztat Falconiego został sprowadzony do dekoracji krakowskiego kościoła św. św. Piotra i Pawła. Za własnoręczne dzieła mistrza badacz uznał prawie całą dekorację tej świątyni, z wyjątkiem kaplicy św. Ignacego Loyoli, dekoracje północno-zachodniej pary kaplic kościoła karmelitów w Nowym Wiśniczu, stiuki w zachodniej baszcie tamtejszego zamku i analogicznego gabinetu w Łąncucie, dekorację refektarza eremu kamedulskiego w Rytwianach, w prezbiteriach kościołów: kolegiackiego w Klimontowie i bernardynek (później pijarów) w Rzeszowie, a także w kaplicy Oświęcimów w Krośnie. Pomocnicy mieliby ozdobić pozostałe części kościołów w Krakowie i Wiśniczu (z wyjątkiem zakrystii), a także łożę wiśnickiej kaplicy zamkowej, kaplicę Lubomirskich w Niepołomicach oraz podwieżowe kaplice przy kościele na Bielanach. Do stiuków warsztatu Falconiego Bochnak zaliczył także dekorację gabinetu alkierzowego w Baranowie Sandomierskim, nie

<sup>16</sup> E. Świeykowski, *Wycieczka do Wiśnicza Nowego*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 8 (1907), z. 1–2, s. 142.

<sup>17</sup> F. Klein, *Kościół św. Piotra i Pawła w Krakowie*, RK, 21 (1910), s. 38.

<sup>18</sup> F. Kopera, J. Pagaczewski, *Polskie muzeum*, Kraków [b. r. wydania], objaśnienie do tabl. 12.

rozstrzygając, czy została ona wykonana przez samego mistrza, czy też przez jego pomocników<sup>19</sup>.

Następnym dziełem przypisanym Falconiemu była omówiona powyżej dekoracja kaplicy Tyszkiewiczów przy kościele dominikanów w Lublinie. J. Kowalczyk przedstawiając tę pracę na tle twórczości Falconiego opublikował nadany mu przywilej serwitoriatu z 1639 r., warszawski badacz zajął też stanowisko w sprawie *oeuvre* artysty. Większość atrybucji zaproponowanych przez Bochnaka uznał on za bardzo trafne, a przeciwstawił się jedynie przypisaniu mu dekoracji kościoła kamedulskiego w Rytwianach. Sam zaś włączył do dorobku artysty dekorację kaplicy grobowej ordynatów przy kolegiacie w Zamościu<sup>20</sup>. Podstawą do tej atrybucji stał się list krakowskiego jezuita ks. Przemysława Rudnickiego do Tomasza Zamojskiego, datowany przez Kowalczyka na 1634 r., w którym duchowny polecał ordynatowi usługi „sztukatora J.K.M. Giovanniego”, który wykonał stiuki w apsydzie krakowskiego kościoła św. św. Piotra i Pawła<sup>21</sup>. Warszawski badacz uznał owego artystę za tożsamego z Falconim, a na tym przypuszczeniu oparł kolejne, że Zamojski skorzystał z usług polecanego sztukatora. Dlatego też przyjął, iż przywilej serwitoriatu z roku 1639 był drugim takim aktem nadanym temu artyście. Ponieważ wspomniano w nim o pracach w marmurze, J. Kowalczyk uznał, że wcześniejszy dokument dotyczył prac sztukatorskich<sup>22</sup>. Ustalenia wcześniejszych badaczy zebrała Zofia Prószyńska, która uznała Falconiego za najwybitniejszego sztukatora działającego w XVII-wiecznej Polsce<sup>23</sup>.

Kolejną pracą włączoną do dorobku Falconiego była dekoracja kaplicy pałacowej w Podhorcach przypisana artyście przez Juliusza Rossa<sup>24</sup>. Następnie Elżbieta Zakrzewska atrybuowała Falconiemu dekorację nawy i prezbiterium kolegiaty w Łowiczu. Ustaliła ona, że sztukatorską dekorację obejmującą belkowania, kapitele i znajdujące się pomiędzy nimi kartusze wykonano po roku 1652 z fundacji prymasa Macieja Łubieńskiego. Badaczka uznała, że sklepienia pozostały puste, ponieważ nie zdążono ich ozdobić przed najazdem szwedzkim. Zakrzewska zwróciła też uwagę na różnice stylowe w dziełach

---

<sup>19</sup> A. Bochnak, *Giovanni Battista Falconi*, Kraków 1925.

<sup>20</sup> J. Kowalczyk, *Architektoniczno-rzeźbiarskie dzieło*.

<sup>21</sup> Tenże, *Płyta nagrobna i stiuki w kaplicy hetmana Jana Zamojskiego przy kolegiacie w Zamościu*, BHS, 24 (1962), nr 2, s. 233.

<sup>22</sup> Tenże, *Architektoniczno-rzeźbiarskie dzieło*.

<sup>23</sup> Z. Prószyńska, *Falconi (Falconius, Falkoni) Giovanni Battista*, [w:] SAP, t. II, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 190–192.

<sup>24</sup> J. Ross, *Kaplica zamkowa w Podhorcach*, BHS, 36 (1974), nr 1, s. 48–49.

Falconiego, który oprócz plastycznych, światłocieniowych dekoracji stosował też zdobienia bardziej płaskie i delikatne, zbliżone do łowickich<sup>25</sup>.

Ustalenia wcześniejszych autorów przyjął w większości A. Miłobędzki<sup>26</sup> oraz M. Karpowicz. Ten ostatni badacz doszedł do wniosku, że artysta został sprowadzony do Polski przez Lubomirskich około roku 1630. Uznał on również, iż dzieła Falconiego dość łatwo odróżnić od prac innych artystów, podtrzymując wiele starszych atrybucji<sup>27</sup>. Dalszej próby powiększenia dorobku Falconiego podjęli się Zbigniew Wojtasik, który uznał, że sztukator ten jest autorem dekoracji kaplicy Olelkowiczów przy lubelskim kościele jezuitów, a jego współpracownicy ozdobili prezbiterium tamtejszego kościoła brygidek<sup>28</sup>, oraz Maria Brykowska, która przypisała Falconiemu również dekorację kościoła karmelitów bosych w Wilnie<sup>29</sup>. Piotr Szlezzynger zwrócił uwagę na dokument biskupa Jakuba Zadzika, w którym Falconiego określono jako kamieniarza<sup>30</sup>, i uznał, że warsztat Falconiego mógł wykonać również kamieniarkę fasady kościoła w Wiśniczu<sup>31</sup>.

Obszerne opracowanie twórczości Falconiego przedstawił J. Gajewski, który przypisał mu dekorację kaplicy w Podkamieniu. Za charakterystyczny motyw, w Polsce występujący jedynie w twórczości Falconiego, uznał on taśmy z nanizanymi pękami owoców zwisających ze środka girlandy. Gajewski poruszył również kwestię organizacji warsztatu sztukatora, doszedł on do wniosku, że mistrz zatrudniał zapewne dwóch wykonawców listwowych podziałów i ornamentyki architektonicznej, którzy stowarzyszeni z nim na kilka sezonów pracowali m.in. w Rzeszowie, Klimontowie i Krośnie<sup>32</sup>. Badacz ten widział w artyście samodzielnego projektanta, który nie tylko aranżował, ale i wykonywał całe wystroje wnętrz, łącznie z kamiennym detalem architektonicznym<sup>33</sup>. Jak dotąd nie udało się jednak wskazać form kamieniarki, które

<sup>25</sup> E. Zakrzewska, *Dzieło J.B. Falconiego w Łowiczu*, BHS, 39 (1977), nr 3, s. 253–257.

<sup>26</sup> A. Miłobędzki, *Architektura polska*, s. 122, 163–168, 171, 173, 202, 211, 219–221, 223, 309.

<sup>27</sup> M. Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia nel '600*, s. 100–101.

<sup>28</sup> Z. Wojtasik, *Sztukaterie w kaplicy Olelkowiczów-Słuckich w katedrze lubelskiej*, [w:] *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. I, red. A. Maśliński, Lublin 1989, s. 213–214.

<sup>29</sup> M. Brykowska, *Pustelnia Złotego Lasu*, [w:] *Sztuka około roku 1600. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1974, s. 225–246, s. 107.

<sup>30</sup> P. Szlezzynger, *Kaplica zamkowa w Wiśniczu Nowym*, BHS, 52 (1990), nr 1–2, s. 86, przyp. 11.

<sup>31</sup> Tenże, *Fundacje artystyczne Stanisława Lubomirskiego, wojewody i starosty generalnego krakowskiego*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Krakowskiej”, 168 (1994), s. 16, 25.

<sup>32</sup> J. Gajewski, *Falconi w Podkamieniu*.

<sup>33</sup> Tenże, tamże, s. 80, przyp. 56.

byłyby charakterystyczne dla budowli zdobionych przez Falconiego, gdzie elementy kamienne w ogóle występują jedynie sporadycznie, co zdecydowanie przeczy tej tezie.

Nowe podsumowanie badań nad Falconim przedstawił M. Karpowicz w zmodyfikowanej wersji swojej starszej książki. Przyjął on m.in. argumentację J. Kowalczyka o zatrudnieniu tego sztukatora przez krakowskich jezuitów i sprowadzeniu go do Zamościa, jednak opowiedział się przeciwko atrybuowaniu mu dekoracji apsydy kościoła św. św. Piotra i Pawła, a także stiuków w Wilnie, Rytwianach i lubelskiej kaplicy Olelkowiczów. Odrzucił też sugestię P. Szlezyngera, który łączył z warsztatem Falconiego kamieniarkę fasady kościoła karmelitów w Wiśniczu. Karpowicz przypisał za to sztukatorowi dwa nagrobki, badacz ten uznał, że nadany sztukatorowi przywilej serwitoriatu, w którym wspomniano o pracach w marmurze, był nagrodą za dzieła wykonane dla króla w tym materiale. Doszedł do wniosku, że dziełem Falconiego jest nagrobek Jana Stanisława Sapiehy (zm. 1635) w kościele św. Michała w Wilnie, wykonany w roku 1637 lub niedługo później. Zdaniem M. Karpowicza zdobiące go ornamenty roślinne oraz figury aniołków są identyczne z pracami Falconiego wykonanymi w stiuku, co każe uznać je za dzieła tej samej ręki. Jako że dzieło to nie powstało na zamówienie królewskie, Karpowicz przypisał sztukatorowi również autorstwo nagrobka Anny Wazówny w toruńskim kościele Marii Panny, powstałego w latach 1635–1636. Jego zdaniem figurę zmarłej, która ma cechy charakterystyczne dla rzeźby Falconiego, wykonano z tego samego alabastru co detale nagrobka wileńskiego<sup>34</sup>. Atrybucje te należy zdecydowanie odrzucić. Podobieństwa ornamentów zdobiących nagrobki (zwłaszcza wolutowych uszu ozdobionych festonami) ograniczają się bowiem do obiegowych form, które zostały szeroko rozpowszechnione, przypuszczalnie za pośrednictwem wzorów graficznych. Ponadto nie występują one w kamieniarsce zdobiącej budowlę, przy których dekoracji pracował ten artysta. Również rzeźba figuralna obu pomników, wbrew twierdzeniom M. Karpowicza, znacznie odbiega od stylu Falconiego. Putta prezentują inny typ fizjonomiczny, o mniejszych ustach, a bardziej wydatnych nosach i wypukłych policzkach; włosy rzeźbione są bardziej drobiazgowo, a nagie ciała oddane precyzyjniej i z większą dbałością o anatomiczną poprawność. Również postać Anny Wazówny (il. 20) nie ma nawet ogólnych analogii w *oeuvre* sztukatora, gdzie jedyna figura kobieca to postać Matki Boskiej z krośnień-

---

<sup>34</sup> M. Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia nella prima metà del '600*, s. 193–199.



Il. 20. Toruń, nagrobek Anny Wazówny, wg M. Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia nella prima metà del '600*, Manno 2002.

skiej kaplicy Oświęcimów o diametralnie różnym typie fizjonomicznym (il. 21). Zupełnie obce jego twórczości jest też precyzyjne oddanie szczegółów bogatego stroju, charakterystyczne raczej dla artystów północnoeuropejskich. Ta cecha, podobnie jak tumbowy typ nagrobka, każe szukać autora obydwu tych, rzeczywiście zbliżonych stylowo pomników, w strefie oddziaływań sztuki niderlandzkiej.

Ostatnio Jerzy Paszenda zakwestionował identyfikację Falconiego z autorem dekoracji apsydy krakowskiego kościoła jezuitów i słusznie zauważył, że jest ona bliższa stiukom w zamku wawelskim niż w kaplicach tego kościoła<sup>35</sup>.

Wielu badaczy zwróciło uwagę na dysproporcję pomiędzy nielicznymi wiadomościami archiwalnymi o Falconim a znaczną liczbą przypisanych mu dzieł. Jedyna wzmianka o jego zatrudnieniu pochodzi z diariusza Stanisława Oświęcima, który 1 X 1647 r. zabrał sztukatora z Klimontowa i zawarł z nim kontrakt na ozdobienie własnej kaplicy przy kościele franciszkanów w Krośnie<sup>36</sup>. Wiadomo też, że w 1650 r. artysta pracował dla Jerzego Ossolińskiego,

<sup>35</sup> J. Paszenda, *Budowle jezuickie w Polsce XVI–XVIII w.*, t. III, Kraków 2006, s. 182.

<sup>36</sup> S. Oświęcim, *Diaryusz 1643–1651*, Kraków 1907, s. 207–208.



Il. 21. Krosno, kaplica Oświęcimów, figura Matki Boskiej (fot. M. Kurzej).

który określił go jako swojego sztukatora i wydzierżawił mu w Klimontowie dwa młyny<sup>37</sup>. Dla kwestii współpracy Falconiego z innymi artystami najistotniejszym dokumentem jest więc opublikowany przez J. Kowalczyka dokument serwitoriatu z roku 1639. Odpowiednia interpretacja tego przekazu dostarcza wiele istotnych informacji o sposobie pracy artysty. Przywilej taki dawał artyście przede wszystkim przeniesienie pod jurysdykcję królewską i zwolnienie „ab omnium magistratum palatinalium capitanealium civilium seniorum contuberniorum quorumvis negociatorum seu mercatorum iurisdictione”<sup>38</sup>, nie było więc sensu przyznawać go osobno na prace w marmurze i stiuku. Utożsamienie Falconiego ze sztukatorem Giovannim, który ozdobił apsydę krakowskiego kościoła św. św. Piotra i Pawła należy więc stanowczo odrzucić, podobnie jak przypisanie mu stiuków w Zamościu. Trudniej wyjaśnić kwestię wspomnianych w królewskim dokumencie prac wykonanych przez Falconiego w marmurze. Nie chodzi tu raczej o utożsamienie zawodu sztukatora i rzeźbiarza ani o pomyłkę, ponieważ także w innym dokumencie

<sup>37</sup> A. Bochnak, *Giovanni Battista Falconi*, s. 16, 17.

<sup>38</sup> Cyt. za: J. Kowalczyk, *Architektoniczno-rzeźbiarskie dzieło*, s. 41.



wspomnianym przez P. Szlezyngera tego artystę określono jako kamieniarza<sup>39</sup>. Najbardziej prawdopodobna wydaje się interpretacja bliska przyjętej przez J. Gajewskiego, który uznał, że Falconi występował jako przedsiębiorca budowlany i przyjmował zlecenia również na prace kamieniarskie, a nadany mu przywilej legalizował istniejący stan rzeczy<sup>40</sup>. Królewski przywilej pozwalał Falconiemu „socios conquirere ac conducere ubique commorari et tam per se quam etiam per eosdem socios suos ac subditos tam nostra Regia quam sua negocia et dictum exercitum exercere (...)”<sup>41</sup>.

Zapewne sztukatorzy współpracujący z Falconim przy obu dekoracjach dominikańskich byli właśnie takimi „towarzyszami”, którzy na jakiś czas przyłączali się do jego warsztatu, ale niektóre zamówienia wykonywali też samodzielnie, działając może jako przedstawiciele królewskiego serwitora. Szczegółowa analiza dzieł przypisanych słynnemu Włochowi pozwala wskazać zamówienia zrealizowane przez jednego z tych anonimowych artystów, który najprawdopodobniej pomagał mistrzowi w Podkamieniu. Na jego autorstwo wskazują różnice w opracowaniu motywów dekoracyjnych, widoczne przede wszystkim przy porównaniu sztukaterii dwóch kaplic krakowskiego kościoła św. św. Piotra i Pawła. Pierwsza z nich, pw. św. Franciszka Ksawerego, została słusznie związana z Falconim (il. 22), a druga – pw. Matki Boskiej Loretańskiej (Czarneckiego), dotychczas również mu przypisywana, wyraźnie różni się sposobem modelowania (il. 17). Charakterystycznym motywem są przede wszystkim główki aniołków, wyposażone w bardziej harmonijne i regularne rysy oraz włosy o ornamentalnie potraktowanych, symetrycznych, splecionych na końcu kosmykach (il. 23). Niższy poziom prezentują partie ornamentalne, a zwłaszcza arabeski, złożone prawie wyłącznie z grubych, nieco monottonnych liści. Całość dekoracji tej kaplicy odróżnia od dzieł Falconiego również płaskość, szczególnie widoczna na przykładzie kartuszy,

<sup>39</sup> Zob. P. Szlezynger, *Kaplica zamkowa w Wiśniczu Nowym*, s. 86, przyp. 11.

<sup>40</sup> J. Gajewski, *Falconi w Podkamieniu*, s. 80, przyp. 56.

<sup>41</sup> Cyt. za: J. Kowalczyk, *Architektoniczno-rzeźbiarskie dzieło*, s. 41. Falconi mógł więc dowolnie zbierać i werbować współpracowników oraz przyjmować zamówienia królewskie jak i własne (czyli innych zleceńodawców) i wykonywać je osobiście lub też przez owych współpracowników. Zapewne podobnie działali także inni królewscy serwitorzy, gdyż już w 1620 r. mistrzowie krakowskiego cechu murarzy skarżyli się na „cudzoziemce Włochy”, którzy pod protektorem Trevana wykonywali poza cechem liczne prace zarówno w mieście, jak i na zamku (zob. K. Targosz, *Kaplica biskupa Jakuba Zadzika w katedrze na Wawelu i jej architekt Sebastian Sala*, „Studia do Dziejów Wawelu”, 5 (1991), s. 273).



Il. 22. Kraków, kościół św. św. Piotra i Pawła, kaplica św. Franciszka Ksawerego, fragment dekoracji sklepienia (fot. M. Kurzej).

które, choć eleganckie i precyzyjnie wykonane, komponowane są nieco monotonna i ściśle przylegają do zdobionej powierzchni. Często wzbogacają je graniaste główki ćwieków widoczne w rozcięciach. Motywy te występują w bardzo zbliżonym wydaniu w stiukach gabinetów zamkowych w Łańcucie (il. 24) i Nowym Wiśniczu (il. 18), które należy uznać za samodzielne prace Mistrza Kaplicy Czarneckiego. Prawdopodobnie przy okazji wykonania tej ostatniej dekoracji powstały też stiuki w łoży tamtejszej kaplicy zamkowej, ze względu na nikły procent zachowania oryginalnej dekoracji trudno rozstrzygnąć, czy wykonał on również tę skromną sztukaterię. Wspólnie z Falconim artysta ten pracował zapewne też w Klimontowie, gdzie można mu przypisać ornamentykę ściany tarczowej, możliwe, że brał udział w wykonaniu innych większych dekoracji. Na jego związek z włoskim mistrzem wskazuje również fakt, iż stosował on prawdopodobnie te same sztance do wykonywania profilowań listew.

Oprócz Mistrza Kaplicy Czarneckiego Falconi miał z pewnością także innych współpracowników. Prawdopodobnie wykonali oni w znacznej mierze, jeżeli nie w całości, dekorację kolegiaty w Łowiczu. Zastosowana tam ornamentyka roślinna, zwłaszcza uproszczone i sprymitywizowane girlandy,



Il. 23. Kraków, kościół św. św. Piotra i Pawła, kaplica Matki Boskiej Loretańskiej (Czarneckiego), główka aniołka na sklepieniu (fot. M. Kurzej).



Il. 24. Łańcut, gabinet w baszcie płn.-zach., kartusz (fot. K. Blaschke).

złożone z drobnych owoców i płaskich liści, wiszące na długich gładkich chustach, wyraźnie różnią się od stylu Falconiego i mogą wskazywać na autorstwo jego naśladowcy<sup>42</sup>. Jednocześnie arabeski i główki na fryzie oraz części kartuszy bliskie są dziełom królewskiego serwitora. Charakterystyczne płaskie kartusze w środkowym przęśle (il. 25) łączą dekorację łowicką ze sztukaterią w Podkamieniu i pozwalają przypuszczać, że wykonał je ten sam współpracownik mistrza.

Analiza dekoracji sztukatorskich łączonych z Falconim w dotychczasowej literaturze skutkuje ograniczeniem jego dorobku do najbardziej zwartej pod względem stylowym grupy dzieł. Żadne z nich nie może być jednoznacznie datowane na okres przed uzyskaniem przez niego królewskiego serwitoriatu, który jest pierwszym świadectwem obecności tego artysty w Polsce. Część błędnych atrybucji, do których zaliczają się stiuki w Wilnie, Rytwianach i kaplicy Olelkowiczów została już podważona przez M. Karpowicza<sup>43</sup>, a badania J. Paszندی pozwoliły także odrzucić przypisanie mu dekoracji apsydy i większości kaplic w krakowskim kościele jezuitów<sup>44</sup>. Oprócz wspomnianych wyżej dzieł Mistrza Kaplicy Czarneckiego, należy też wykreślić z dorobku Falconiego przede wszystkim dekoracje w kościołach kamedułów na Bielanach, karmelitów w Wiśniczu oraz kaplicy przy kolegiacie w Zamościu. Dokładna analiza tych dzieł wykracza poza ramy niniejszego szkicu, jednak wystarczy stwierdzić, że ich podobieństwo do dzieł królewskiego serwitora ogranicza się do motywów obiegowych, stosowanych przez liczne warsztaty, a ich opracowanie jednoznacznie wyklucza autorstwo tego sztukatora. Najbardziej zbliżone stiuki w przęśle krzyżowym kościoła w Wiśniczu i kaplicy w Zamościu są zapewne dziełem jednego artysty, stosującego jednak inne ornamenty i prezentującego wyższy od autora kaplicy Oświęcimów poziom artystyczny.

Zespół ornamentów stosowanych przez warsztat Falconiego był raczej obiegowy, a jak dowodzi znaczna ilość dzieł przypisanych mu niesłusznie w starszej literaturze, styl tego artysty nie jest wcale tak łatwy do odróżnienia. Ogromna większość wywodzących się z Włoch warsztatów sztukatorskich działająca w jego czasach operowała tym samym repertuarem motywów

<sup>42</sup> Na możliwość wykonania dekoracji przez warsztat lub ucznia Falconiego wskazała już E. Zakrzewska, *Dzieło J.B. Falconiego w Łowiczu*, s. 253–256, opowiedziała się jednak za autorstwem samego mistrza, dostrzegając w Łowiczu i w Krośnie „ten sam dukt szpachli”.

<sup>43</sup> M. Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia nella prima metà del '600*, s. 196.

<sup>44</sup> J. Paszenda, *Budowle jezuickie*, s. 182.



Il. 25. Łowicz, kolegiata, fragment dekoracji nawy głównej,  
wg M. Karpowicz, *Barok w Polsce*, Warszawa 1988.

zdobniczych i podobnymi formami w rzeźbie figuralnej. Specyfiki twórczości poszczególnych mistrzów należy więc szukać przede wszystkim w sposobie opracowania szczegółów figur oraz ornamentów, w tym również profilowań odciskanych za pomocą sztanc. Dla Falconiego charakterystyczna jest daleko idąca stylizacja rysów twarzy postaci, czasami – jak w Krośnie i Baranowie – posunięta w kierunku karykatury. Tamtejsze aniołki, podobnie zresztą jak Matka Boska, mają wypukłe czoła, wklęsłe twarze i nosy, małe oczka i usta oraz pucułowate policzki. Włosy najczęściej zaczesane gładko, z przedziałkiem pośrodku, opadają symetrycznie po bokach głowy, lub też zebrane są w grube, równomiernie rozmieszczone identyczne kosmyki. Krańcowo różne są pod tym względem lubelskie rzeźby proroków, których poprawne i klasyczne rysy są dowodem, że na starość autor powiększył swoje kompetencje w tym zakresie, choć nie można też wykluczyć udziału innego rzeźbiarza. Figury z obydwu zespołów zbliża natomiast brak dbałości o poprawność anatomiczną, cechująca zarówno akty jak i figury spowite w draperie, najczęściej ułożone w równoległe grube fałdy. Wydaje się jednak, że jest ona nie tyle

wynikiem braku zdolności rzeźbiarza, co dążenia do dekoracyjności i komplikacji póź, widocznego zwłaszcza w figurach krośnieńskich.

Podstawowe ornamenty stosowane przez Falconiego to rollwerk i arabeska oraz owocowo-warzywne girlandy i festony, kwieciste wazony, rozety i drapowane chusty, chociaż w kaplicy lubelskiej pojawia się też małżowina z chrząstką. Kartusze są przeważnie bujne i plastyczne, zwinięte w duże, precyzyjnie modelowane woluty i często wzbogacone o groteskowe maski. Ornamentyka roślinna, słusznie uważana za jeden z najlepszych elementów jego twórczości, modelowana jest zawsze bardzo starannie. Arabeska, rozwijająca się przeważnie z kwiatonów lub skrzydlatych główek składa się z liści, spiralnie zwiniętych łodyg oraz kwiatów i strąków. Charakterystyczne są grube, oderwane od lica ściany girlandy złożone z kwiatów owoców i warzyw, ujęte w dwa kwiatowe kielichy i zawieszane na skręconej chuście. Wyjątkowo piękne są płasko rzeźbione kwiaty w wazonach, umieszczane najczęściej we wnękach okiennych.

Stosowane przez tego sztukatora formy architektoniczne ograniczają się z reguły do klasycznych porządków korynckich lub kompozytowych i belkowań o bogatych profilach i fryzach zdobionych arabeską. Ściany ożywiają często wydatne obramienia wypełniające przestrzeń pomiędzy podziałami lub zastępujące artykulację porządkową. W dekoracji sklepień osnowę kompozycyjną stanowi listwa najczęściej nałożona na gładkie gurdy, a czasem jak w Baranowie, układem i przekrojem naśladująca gotyckie żebra. Najczęściej podkreśla ona szwy sklepienne lub dzieli czasie kopuł na pola wypełnione kartuszami ujmującymi pola na malowidła. Taki sposób komponowania był raczej obiegowy i świadczy raczej o tradycjonalizmie artysty. Zbliżone kompozycje wielu falconiowskich dekoracji, charakterystyczne zwłaszcza w partiach kopuł sugerują, że sam sztukator był ich autorem. Wydaje się jednak mało prawdopodobne, żeby dostarczał on projektów dla rzemieślników innych branż albo miał wpływ na architekturę budowli już na etapie prac murarskich, choć z pewnością uwzględnienie warunków architektonicznych wnętrza było jednym z ważniejszych aspektów jego twórczości. Związani z nim sztukatorzy, pracując samodzielnie, prawdopodobnie również nie realizowali jego planów, ale własne bardzo charakterystyczne koncepcje. Jednak w większych, wykonanych wspólnie dekoracjach artyści umieli stworzyć harmonijną całość. Możliwe, że właśnie ich zasługą jest wysoki poziom obydwu dekoracji w kościołach dominikańskich, które z pewnością należy zaliczyć do najlepszych prac warsztatu Falconiego.